Uğur EKREN
SUNUŞ

MAKALELER

Nesrin AKAN
John Cage ve Rastlamsallık
*
Kerem EKSEN
Müzisyenin 'Ateşli Duygularla' İmtihanı: *Tragedyanın Doğuşu*'nda Romantizm Eleştirisi
*
Tacettin ERTUĞRUL
Rousseau'nun Müzik Teorisinin Yapısökümü
*
Adnan ESENYEL
Müzik Bir Tür Felsefe Olabilir Mi? Schopenhauer'da Müziğin Anlamı
*
Şule GECE
Tarihsel Gelişiminde Müzik, Soyut Sanat ve Felsefe İlişkisi
*
Fırat İLİM
Kafalar, Gözler ve Kulaklar: Modern Öncesi Felsefe Literatüründe Başlıca Müzik İncelemesi Yaklaşımları
*
Aydoğan KUTLU
"İnsan Müzikal Bir Hayvandır": Platon'da Eğitim, Ahlak ve Siyasal Düzen Aracı Olarak Müzik
*
Can OKAN
Kant ve Beethoven: Saf Pratik Aklın Müziğe Getirdiği Devrim
*
Çağla ÖZCAN
Susanne K. Langer'ın Biçimci Müzik Görüşü Üzerine Bir İnceleme
*
Elis ŞİMŞON
Yeni Bir Dinleme Biçimi Olarak Negatif Diyalektik
*
Diler Ezgi TARHAN
Pythagoras Felsefesinde Müzik ve Matematik İlişkisi Üzerine
*
Barış UZUN
Croce'*nin Estetica*'sına Bir Bakış: Sezgi-İfade Özdeşliği Olarak Müzik
*
Güncel Oğulcan ÜLGEN
Platon'da Müziğin Politik Konumu
*
Zeynep ZAFER ESENYEL
Caza Övgü: Sartre'ı Dinlemek

KİTAP İNCELEMESİ

Çiğdem DEMİR
Uğur EKREN: Felsefenin Perspektifinden J.S.Bach ve Richard Wagner'in Sanatı

ISSN 2148-0958

60₺(K.D.V.'den muaftır)

felsefidusun.com
/felsefidusun

Felsefi Düşün | Ekim 2020 Sayı: 15 | MÜZİK VE FELSEFE

Felsefi Düşün

Akademik Felsefe Dergisi

Ekim 2020 Sayı: 15 ISSN: 2148-0958



MÜZİK VE FELSEFE

SUNUŞ



Müzik müziğin içinde kalınarak anlaşılamaz ancak yine de içeriden anlaşılmalıdır; bu bugün müzik üzerine düşünen herkesin açıkça dile getirmese de uygulamaya soktuğu bir ilke haline gelmiştir. *Tonempfindungen (Ton Duyumları)* adlı eserinde Hermann von Helmholtz bu ilkeyi bir gereklilik olarak vurgular çünkü ona göre müzik diğer sanatlardan farklı olarak 'saf duyum' ile çok daha yakın bir bağlantı içindedir ve böylece müzik bilimi ve müzik estetiği şimdiye kadar ayrı tutulduğu fiziksel ve fizyolojik akustik bilimleriyle bağlantı içerisine sokulmalıdır. Elbette Helmholtz'un bu satırları yazdığı zaman diliminden çok öncesinde de müzik özellikle filozoflar tarafından matematik ve metafizik gibi disiplinlerle iç içe ele alınmıştır ve (Leibniz hariç) matematikle ilgili idealist metafizik bakış açısı müziği değerlendirmede egemen olmuş ve bu tutum Schopenhauer felsefesinde doruk noktasına varmıştır. Ancak Helmholtz'un da işaret ettiği gibi Müzik Estetiğinde müzikle ilgili sorunları ele alışımızda köklü değişim Eduard Hanslick'in *Vom Musikalisch Schönen (Müzikte Güzel Üzerine)* adlı eserinde abartılmış duygusal-idealist ve metafizik hatalı bakış açılarının terk edilerek ilginin müziksel biçimlere yani müziğin kendi iç sorunlarına yöneltilmesi gerektiği uyarısıyla başarılmıştır. Bu uyarı müziğin içeriden, kendi içyapısından hareketle ele alınması gerektiğini yani kendisine yabancı metafizik idealist estetik öğretiler üzerinden değil ancak kendi içyapısını da kuran dil, anlam, biçim, mantık gibi kavramları merkezine alan, bunlar üzerine düşünen birçok felsefe disiplinin yardımıyla da ele alınması gerektiğini gösterir. Müzikteki estetik sorunların doğru değerlendirilmesi Dil Felsefesi, Semiotik, Mantık gibi disiplinlerin yanı sıra fiziksel ve fizyolojik akustiğin de dahil olduğu bilimlerin işbirliğine ihtiyaç duyar. Elbette bunlara Müzik Sosyolojisi ve Psikolojisi başlıklı çalışmalar da eklenmelidir. Aslında bugün herhangi bir sanat dalının, felsefenin veya bilimin disiplinler arası işbirliği olmaksızın ilerleme kaydetmesinin mümkün olmadığı genel bir kabul görmüştür. Ancak bu işbirliğini bu disiplinlerden herhangi birinin kendini diğerleri üzerinde nüfuz sahibi görmesi olarak değil kendi iç sorunlarını, yapısını, kavram ve yöntemlerini diğer disiplinlerin yardımı olmaksızın yeterince anlaşılır kılamayacağı biçiminde anlamak gerekir.

İşte dergimizin elinizdeki sayısını 'Müzik ve Felsefe' olarak belirlerken yukarıda dile getirdiğimiz disiplinler arası işbirliği tezine bir katkı olarak tasarladık. Bugün dünyada Beethoven ve Wagner gibi ustalarla başlayan ve Arnold Schoenberg, Anton Webern, Igor Stravinsky, Richard Strauss gibi yeni müziğin ustalarında görülen müziği felsefeden edindikleri birikimle yeniden biçimleme düşüncesi sadece (özellikle öne çıkan Nietzsche, Theodor Adorno, Edward Said, Bryan Magee, Slavoj Žižek, Alan Badiou gibi) filozofların değil artık müzisyenlerin de temel eğilimi olmuştur. Ortega y Gasset'in de işaret ettiği gibi tarihinde çoğunlukla duygu üzerinden tanımlanan sanatta düşüncenin kendine yer açma serüvenidir bu aslında.

Bugün ülkemizin Konservatuarlarında müzik felsefesi derslerine hala yer verilmiyor oluşunun sebebi sanatın ulaştığı noktanın anlaşılmasında bir eksiklikten kaynaklanmaktadır ve sanatın bugün ulaşmış olduğu noktayı anlamadaki eksiklik tam da zaten bu sanat yuvalarında felsefenin eksik oluşundandır. Müzikte teorik eğitim deyince sadece armoni, solfej, kontrpuan, orkestrasyon ve bestecilik benzeri derslerin veriliyor olması özellikle de icrayı öne çıkaran, ağırlık veren bir sistemin benimsenmiş olması günümüz müziğini anlamada ve müzik estetiği kavrayışımızda önemli zaaflara sebep olacaktır. Özellikle de Wagner sonrası müzik felsefeyle bu kadar iç içe geçmişken... Aynı durum görece daha iyi durumda olan ülkemizin Felsefe Bölümleri için de söz konusudur. Müzik Felsefesi dersleri ve bu alanda yapılmış master ve doktora tezleri son derece sınırlı sayıdadır (Burada özellikle Medeniyet Üniversitesi'nden Prof. Dr. Oktay TAFTALI, Uludağ Üniversitesi'nden Prof. Dr. Muhsin YILMAZ ve İstanbul Üniversitesi'nden Doç. Dr. Özgüç GÜVEN'in çok değerli katkılarını şükranla anmak gerekir).

Ancak dergimizin söz konusu sayısına ulaşmış olan makalelerin sayısı, çeşitliliği ve niteliği umutlarımızın bir hayli yükselmesine vesile oldu. Dergimizin bu sayısının Müzik Felsefesi alanındaki çalışmaların artmasına ufakta olsa bir katkı sağlaması da en büyük dileğimizdir.

Dergimizin Müzik ve Felsefe konu başlıklı sayısına Eski Yunan'da ve Postmodern dönemde Müzik üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmış ve kendisi de bir müzisyen olan Nesrin AKAN "John Cage ve Rastlamsallık" başlıklı makalesiyle katkı sunmaktadır. Bugün müzik anlayışıyla ve yaptığı bestelerle dikkatleri en çok üzerine çeken sanatçılardan biri olan John Cage'in sanatının felsefenin perspektifinden dikkate değer bir değerlendirmesini sunuyor.

Kerem EKSEN "Müzisyenin 'Ateşli Duygularla' İmtihanı: *Tragedyanın Doğuşu*'nda Romantizm Eleştirisi" başlıklı makalesinde Wagner etkisindeki genç Nietzsche'nin müzik konusundaki temel eserinin yeni bir yorumunu sunmakta.

Derrida üzerine çalışmalarıyla tanıdığımız Tacettin ERTUĞRUL, Derrida'nın temel kavramsallaştırması üzerinden kendisi de bir besteci olan Rousseau'nun müziğini "Rousseau'nun Müzik Teorisinin Yapısökümü" başlıklı makalesiyle analiz ediyor.

Schopenhauer ve Nietzsche felsefeleri üzerine çalışmalarını sürdüren Adnan ESENYEL "Müzik Bir Tür Felsefe Olabilir Mi? Schopenhauer'da Müziğin Anlamı" makalesinde bugün metafizik öğretiler elendikten sonra yeniden tartışılan bir meselenin kökenine inmeyi deniyor.

Soyut Sanat üzerine kaleme aldığı önemli bir eseriyle tanıdığımız Şule GECE "Tarihsel Gelişiminde Müzik, Soyut Sanat ve Felsefe İlişkisi" başlıklı makalesiyle eserinde başlattığı tartışmayı müzik özelinde derinleştiriyor.

Fırat İLİM "Kafalar, Gözler ve Kulaklar: Modern Öncesi Felsefe Literatüründe Başlıca Müzik İncelemesi Yaklaşımları" başlıklı ilgi çekici makalesinde müziğin gelişimini bu konuda kaleme alınmış eski metinler ışığında değerlendiriyor.

Aydoğan KUTLU " 'İnsan Müzikal Bir Hayvandır': Platon'da Eğitim, Ahlak ve Siyasal Düzen Aracı olarak Müzik" başlıklı makalesinde Platon'un çok tartışmalı müzik anlayışını günümüz perspektifinden yeniden değerlendirmeye girişiyor.

Orkestra Şefi, Piyanist ve Öğretim Üyesi olan değerli Sanatçımız Can OKAN 250. doğum yılını kutladığımız bu günlerde Beethoven'in müziğini "Kant ve Beethoven: Saf Pratik Aklın Müziğe Getirdiği Devrim" başlıklı makalesinde büyük Alman filozofunun Ahlak görüşleri çerçevesinde değerlendiriyor.

Müzikte Biçimcilik üzerine dikkate değer bir master tezi yazmış olan Çağla ÖZCAN "Susanne K. Langer'ın Biçimci Müzik Görüşü Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makalesinde Eduard Hanslick'le gündeme gelen biçimciliğin mantık-semantik boyutunu çağdaş bir Sanat filozofu olan Susan K. Langer'ın görüşleri ışığında inceliyor.

Elis ŞİMŞON "Yeni Bir Dinleme Biçimi Olarak Negatif Diyalektik" başlıklı makalesinde 20. Yüzyılın en önemli müzik felsefecisi ve filozofu Theodor W. Adorno'nun görüşleri doğrultusunda diyalektik ve müzik arasındaki içten bağa yoğunlaşıyor.

Fenomenoloji üzerine çalışmalarıyla tanıdığımız Diler Ezgi TARHAN "Pythagoras Felsefesinde Müzik ve Matematik İlişkisi Üzerine" başlıklı makalesinde müzik teorisinin babası olan filozofu mercek altına alıyor.

İtalyan Felsefesi üzerine çalışmalarını yürüten Barış UZUN ülkemizde rahmetli hocam Prof. Dr. İsmail TUNALI'nın çalışmalarıyla tanıdığımız İtalyan Estetik filozofu Benedetto Croce'nin görüşlerini temele alarak "Croce'nin *Estetica*'sına Bir Bakış: Sezgi-İfade Özdeşliği Olarak Müzik" başlıklı makalesiyle Müziği değerlendirmeye tabi tutuyor.

Güncel Oğulcan ÜLGEN Platon'un Müzik anlayışı üzerine yürütülen tartışmalara "Platon'da Müziğin Politik Konumu" başlıklı makalesiyle dahil oluyor.

Son olarak Fransız Varoluşçularını merkeze alan çalışmalarıyla tanıdığımız Zeynep Zafer ESENYEL "Caza Övgü: Sartre'i Dinlemek" başlıklı makalesiyle caz serüvenine beklenmedik bir ışıkla yaklaşıyor.

Tüm bu değerli çalışmaların ülkemizde müzik felsefesi çalışmalarına yeni ufuklar kazandıracağına inanıyorum ve başta dergimizin yayım hayatına girmesinde en büyük pay sahibi olan Doç. Dr. Gökhan MURTEZA ve Eylem YOLSAL-MURTEZA olmak üzere tüm yazarlarımıza ve emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunuyorum.

Uğur EKREN

JOHN CAGE VE RASTLAMSALLIK

Nesrin AKAN*

JOHN CAGE AND RANDOMNESS

Öz

Müzik tarihinde, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren çok yoğun ve farklı gelişmeler yaşanmıştır. Toplumsal yaşamda, modernizmle birlikte gelişen teknolojinin de etkisiyle yaşanan değişim, hayatın bütün alanlarında olduğu gibi sanatı dolayısıyla müziği de etkilemiş ve halihazırda varolanın sorgulanmasını, farklılık ve yenilik arayışlarını beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkan bu yeni algı ve anlayış, bestecileri, geleneksel besteleme yöntemleri ve mevcut malzemeyi kullanmak ile yetinmek yerine, yeni besteleme yöntemleri ve malzeme arayışlarına itmiştir. Bu gelişme, hem eserleri, hem de eserlerin icrasını-seslendirilmesini değiştirmiştir. John Cage (1912-1992), söz konusu duruma verilebilecek en uygun örneklerden biridir. Rastlamsal (Random) müziğin en önemli temsilcisi olarak yaşamı boyunca çok farklı uygulamalarla etkili olmuş ve olmaya devam eden bir sanatçı, düşünür, müzisyen, besteci, eğitimci ve yazardır. New York Okulu'nun bir üyesi olan Cage, kimilerine göre avangard, kimilerine göre modernist, kimilerine göre ise postmodernisttir. Bu araştırmada, John Cage'in kim olduğu, kimliği ile birlikte çalışmaları ve eserleriyle müziğe olan etkisi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: John Cage, avangard, modernist, postmodernizm, rastlamsallık, rastlamsal müzik.

* Uludağ Üniversitesi, Felsefe Bölümü Mezunu, Dr., nesrinakanmac@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9988-5667

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 1-17.
(Makale Gönderim: 12.04.2020 / Makale Kabul: 09.09.2020)

Abstract

In the history of music, especially since the beginning of the 20th century, very intense and different developments have occurred. The change experienced in the social life with the effect of the technology developing with modernism has affected the music because of the art as in all areas of life, and brought the questioning of the existing, the search for difference and innovation. This emerging new perception and understanding pushed composers to search for new composing methods and materials instead of using traditional composing methods and existing material. This development changed both the works and the performance and vocalization of the works. John Cage (1912-1992) is one of the best examples of this situation. He is an artist, thinker, musician, composer, educator and writer who has been influential and continues to be influential with many different applications throughout his life as the most important representative of random music. Cage, a member of the New York School, is avant-garde for some, modernist for some, and postmodernist for others. In this research, it will be tried to reveal who is John Cage, his identity and his influence on music with his practises and works.

Keywords: John Cage, avant-garde, modernist, postmodernism, randomness, random music.

***

Giriş

Modernist mi, postmodernist mi, avangard mı olduğuna karar verilemeyen fakat bir yenilikçi ve mucit olduğu konusunda herkesin hemfikir olduğu John Milton Cage, 1912 ve 1992 yılları arasında yaşamış Amerikalı bir bestecidir.

Aslında postmodernizmin tam olarak ne olduğunun tanımının yapılamadığı bir ortamda Cage'in hangi "izm"e tabii olduğu yolundaki bu sorunun yanıtını vermek de kolay değildir. Çünkü izlenimcilik, dışavurumculuk, avangardizm gibi akımların yaşandığı 1960'lara kadar süren modernizmin ardından gelen postmodernizm, 1970'lerde Loyatard'ın, modernizmin "büyük anlatılarının sonu"nun geldiğini belirtmesi ile başlamış ve yaygınlaşmıştır. Bu tespiti Avrupa üzerinden yaptığımızda -her ne kadar modernist ya da postmodernist olmanın kriterleri sadece tarihlere bağlı olmasa da- doğru kabul edilebilir. Fakat konuyu Amerikalı bir besteci ve yaptığı çalışmalar üzerinden ele aldığımızda, bu algının değişebileceğini göz

önünde bulundurmak, doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonunun geldiğini işaret eden postmodernizm, özünde "modernizm"in nasıl tanımlandığıyla son derece bağlantılıdır. Bu konu, makalemizin kapsamı dışında tutulmuştur.

Burada unutulmaması gereken önemli nokta, 1945 lerde yani II. Dünya Savaşı sonrasında sanat dünyasının merkezinin, yeni oluşan Amerikan avangardının doğuşu sayesinde Paris'ten New York'a kaymasıdır.[1] Devlet eliyle de desteklenen bir ortamdaki gelişme ve değişim Avrupa'dan daha önce başlamıştır. "Amerika'nın bir kültür önderi olarak yeni imgesi"[2], sanatta öncü (avangard) bazı sanatçılarla sürmüştür. Dolayısıyla Cage'i nereye dahil edeceğimizi onu tanıdıktan sonra karar vermek daha uygun olacaktır.

20. yüzyılın ilk yarısında teknolojinin de etkisiyle ortaya çıkan yeni sanat anlayışı, yeni sanat malzemesi kullanımındaki değişimi beraberinde getirmiştir. Bu durumun müzikteki yansıması olarak değişen müzik algısı ve anlayışı, yeni tını ve yeni malzeme arayışlarını ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde öncelikle hazırlanmış-piyano tekniğini ve sessizliği bir müziksel öğe olarak kullanarak dikkatleri çeken John Cage, genel olarak yaşamı, besteleri, müziği, çalışmaları, eserleri, uygulamaları, yazıları, öğretmenliği ve düşünceleriyle çok etkili olmuş bir bestecidir. Cage, müzik kariyerine 1930'larda dönemin müzisyenleri Henry Cowell, Arnold Schönberg ve Adolph Weiss ile çalışarak ve onlardan etkilenerek başlamış fakat sonrasında bütün müzik ve sanat dünyasını etkilemiş bir kişiliktir.

I. John Cage ve Müziği

1912 ve 1992 yılları arasında yaşamış olan Cage, 5 Eylül 1912'de Kaliforniya-Los Angeles'da doğmuştur. Ailenin tek çocuğudur ve aile çevresinin biçimlendirdiği bir ortamda yetişir.[3]

[1] Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, çev. Elif Göktepe (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), 9.

[2] *A.g.e.*, 11.

[3] Cage'in din adamlarının olduğu bir aileden gelen babası John Milton Cage mühendis bir mucit, annesi Lucretia Harvey, Cage'in büyükbabasının kilisesinde piyano çalan sosyal etkinliklerle ilgili aktif bir kadındır. Teyzelerinden biri kilise korosunda söylerken diğer teyzesi iyi bir piyanisttir ve Cage 10 yaşında piyano dersleri almaya başlamıştır. Teyzesinin tercihi nedeniyle 19. yüzyıl bestecilerini tanır ve Edvard Greig'in müziğinden çok etkilenir. Lise yıllarında bir dönem ilahiyat okumaya karar verir ve Latince, Yunanca, Fransızca öğrenerek liseyi birincilikle bitirir.

Asıl seçimlerini ve geleceğini belirleyen süreç, 1929'da Los Angeles'ta üniversiteye başlayıp ikinci sınıfta boşa vakit harcadığını düşünerek ayrılmasıyla başlar. Ardından Avrupa'ya gider.[4] Bu seyahati sırasında müzik yazmaya karar verir ve 1931'de Los Angeles'a geri döner. Döndükten sonra Schönberg'in müziği ve yine onun müziğinin temelini oluşturan on iki ton sistemiyle ilgilenmeye başlamıştır. Schönberg'in bir eserini, Amerika'da ilk kez çalmış olan piyanist Richard Buhlig ile tanışır ve iki yıl boyunca yazdıklarını Buhlig'e gösterir, fikir alır. Bu süreçte Schönberg'den esinli atonal besteler yapar. Buhlig Cage'i, Henry Cowell'a yönlendirir ve bir dönem New York'ta Cowell'la çalışır. Değişik ülkelerin müzikleri ve deneysel müzik çalışmalarıyla ilgilenen Cowell, Cage'i hep desteklemiş ve onu Schönberg'e yönlendirmiştir. Fakat öncesinde Schönberg'in öğrencisi olmuş olan Adolf Weiss'den ders almasını önerir ve Cage, bir yıl boyunca New York'ta Weiss'le çalışır.

I. I. Cage'in İlk Önemli Müzikal Kararı

19. yüzyılın sonlarında, birkaç yüzyıldır süren geleneksel tonal sistem sorgulanmaya ve besteleme yöntemleri, kuralları zorlanmaya başlanmıştır. Çok sayıda besteci yeni arayış içine girmiş fakat bunlardan sadece İgor Stravinsky ve Arnold Schönberg, 20. yüzyıl müziğinin yönünü belirleyecek radikal fikir ve yöntemlerle öne çıkmıştır. 1920 ve 30'larda artık müzik yapmak isteyen biri ve aynı şekilde Cage için de önünde, yapacağı müzikle ilgili olarak iki seçenek vardır. Ya İgor Stravinsky'nin, ya da Arnold Schönberg'in müzik dilini benimseyip onun izinden gitmek. Başka bir yol yoktur.[5] Çünkü dönemin çağdaş müzik dünyası, Stravinsky'nin tonal ve geleneksel yapılar üzerine kurulu sistemini benimseyen neoklasistlerle, Schönberg'in keşfettiği yeni müzik dilini savunan seriyalistler (diziselciler) olarak bölünmüştür.[6]

New York'ta Cage, ilk önemli müzikal kararını Schönberg'ten yana vererek seçimini yapar ve 1934'te Los Angeles'a döner. Schönberg'in, eğer müziğe kendini adarsa, ona parasız ders verebileceği şartını kabul ederek, 1935-37 yıllarında Schönberg'in üniversitedeki derslerini takip eder ve özel öğrencisi olur.

[4] Bu arada yazarlığa heveslenir ve aykırı şair Gertrude Stein'in yapıtlarına ilgi duyar. Avrupa ve Kuzey Afrika'da geçirdiği onsekiz aylık süre zarfında özellikle Paris'te modern mimari, modern resim, gotik sanat, edebiyat, şiir ve modern müzikle ilgilenerek eğitim ve seminerlere katılır.

[5] Semih Fırıncıoğlu, *John Cage-Seçme Yazılar* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011), 8.

[6] Richard Kostelanetz, *On İnnovative Musicians* (New York, Limelight Editions, 1989), 38.

I. II. Schönberg'in Cage'le İlgili Tespiti

Schönberg ile çalıştığı iki yılın sonunda Cage'in, armoni duygusunun olmadığı ortaya çıkmıştır. Zaten kendisinin de fark ettiği bu durumla ilgili olarak Schönberg,[7] armoninin sadece renksel değil yapısal olduğunu[8], bir eserde *yapıyı armoninin biçimlendirdiğini ve o olmadan müzik yazılamayacağını*, çünkü daima aşamayacağı bir engel ve duvarla karşılaşacağını söylemiştir. Bunun üzerine Cage'in cevabı; *o halde ben de hayatımı, başımı o duvara vurmaya adarım* olmuştur.[9]

Schönberg'in kendisiyle ilgili kanaatinden sonra Cage, armoniden uzak durarak bestelemeye karar vermiş ve armonik yapı yerine, zaman-süre yapısı ve tını üzerine odaklanmıştır. Böylece süreyi ön planda tutması ritme, tınıya önem vermesi ise, farklı tını arayışlarına yönelmesine neden olmuştur. Bu doğrultuda ritmle bağlantılı olarak 1936'da ilk kez vurmalı çalgılar için *Quartet*'i, 1938'de bu anlayışa uygun ilk eseri olan *Metamorphosis*'i yazmıştır.[10]

I. III. Yeni Tını ve Müzikal Malzeme Arayışları:

Kübistlerin, dadacıların ve M. Duchamp'ın resim ve genel anlamda sanatta, sanat malzemesinin tanımını, işlevini ve anlamını değiştiren yaklaşımları, müzikte de benzer yaklaşım ve arayışların söz konusu olmasına neden olmuştur. Cage'in yeni tını arayışları temelinde de bu etkileri görmek mümkündür. Çünkü sanatın algısındaki değişim, müziğin algı ve yorumunu da değiştirmiş ve hatta ortaya çıkan sonuçlar, tekrardan "müzik nedir?" sorusunun sorulmasına, tartışılmasına neden olmuştur. Cage'den önce söz konusu arayışlara girmiş olan birçok besteci vardır.

a.Üç Tını Kaşifleri: Edgard Varese, Henrry Powell, Hary Partch

Cage'in yeni tını arayışlarının temelinde kendisinden önceki bazı besteciler ve onların deneyim ile çalışmaları ona rehberlik etmiştir. Bu örnekler, Cage'in müziğine yön vermesinde etkili olmuştur. Örneğin, Fransız Edgard Varese (1883-1965) bunlardan biridir. Varese, 1915'te Amerika'ya gelmiş ve New York'a yerleşmiştir. Amerika'da bestelediği ilk eserlerinden *Ameriques*, Varese'nin geliştireceği yeni tını ve müzikal düşünce arayışlarını yansıtan yapıtlarından ilkidir. Varese, daha 1915'te farklı tınılar üzerinde durmuş ve bunu sağlamak için mevcut akustik çalgıların yetersiz kalacağını dolayısıyla başka malzemelere gerek olduğunu öne sürerek, "gün gelecek, bestecilerle

---

[7] *A.g.e.*, 77.

[8] Serla Balkarlı Can, *John Cage'in "Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel Orkestrası"Gamelan"*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi 2002, 14.

[9] Fırıncıoğlu, *John Cage-Seçme Yazılar*, 10.

[10] Kostelanetz, *On Innovative Musicians*, 38.

mühendisler elele verip çalışacaklar" demiştir.[11] Varese'nin bu doğrultuda yazdığı tamamen vurmalılardan (piyano, 13 vurmalı) oluşan eseri *İonisation* da, müzik-dışı ses üreticileri kullanılmış (çıngırak, fren sesi, siren) ve belirsiz notaların oluşturduğu bir gürültü yaratılmıştır. Gerçekten de böylesi sıradışı vurmalı malzemeden elde edilen seslerin oluşturduğu etkileşim, önceki müzikal tecrübelere hiç benzemeyen, eleştirmenlerin "gürültü" olarak niteledikleri, kaotik bir ses-etki yaratmıştır. Hatta bazı besteciler müziğin sonunun geldiğini[12] dahi düşünmüştür.

Yeni tını arayışları, yeni çalgı arayışları yanı sıra mevcut çalgıların farklı kullanımlarını ve yeni çalgı üretimi ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Amerikalı besteciler Harry Partch ve Cage'in hocası Henry Cowell, yeni tını-çalgı arayışları ve farklı kullanımları konusunda çok etkili olmuş iki önemli bestecidir.

Henry Cowell (1897-1965), Kaliforniya'da doğmuş, Doğu kültürlerine ilgi duymuş ve 1920'lerde farklı tını arayışlarına girişmiş bir bestecidir. Piyano çalma tekniklerine, keşfettiği, önkol ya da bir ahşap kullanarak çok sayıda notaya aynı anda basmak suretiyle elde edilen "pianistic tone cluster" denilen kütlesel ses yöntemini eklemiştir. Ayrıca, 1923'te yazdığı *Aeolien Harp*'ta uyguladığı piyanonun tellerini parmakla çekerek çalma tekniği, daha sonra Cage'in geliştireceği "hazırlanmış piyano"nun temel düşüncesini oluşturacaktır. H. Cowell, 1930'da yayınlanan kitabı, "New Musical Resources" da, müzik yapmakta kullanılabilecek daha pek çok ve elverişli ses olduğunu savunmuştur.[13]

Harry Partch (1901-76), yeni tını arayışına, yeni özgün çalgı keşfini eklemiştir. 1920'li yıllarda Batı müziğinin 12 ses sistemi yerine farklı kültürlerin müziklerine yönelmiş ve Antik Yunan modları, Çin ses dizileri, Amerikan yerlilerinin, Afrika ve Yahudi kültürlerinin müzik sistemleriyle ilgilenmiştir. Bir oktavı 43 sese bölmüş ve yeni geliştirdiği teorisini, 1949'da yazdığı "Genesis of a New Music" adlı kitabında anlatmıştır.[14] Kendi oluşturduğu yeni dizilerin seslerini, Batı müziği çalgılarıyla elde edemediğinden dolayı, kendi özgün çalgılarını oluşturmuştur.[15]

---

[11] İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1995), 156.
[12] Kostelanetz, *On Innovative Musicians*, 201.
[13] *A.g.e.*, 201.
[14] H. Wiley Hitchcock, *Music In The United States: A Historical Introduction* (New Jersey, USA: Prentice-Hall, İnc., 1974), 274.
[15] İlke Boran & Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında, Çoksesli Batı Müziği* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 252.

b. Cage'in Hazırlanmış Piyano (Prepared Piano) Keşfi

Cage, izleyeceği yol olarak Schönberg'in yolunu seçmiştir fakat bestelerinde kullandığı yöntem ve malzemeler farklılaşmaya başlamıştır. Bu dönemde Schönberg'in izinden giderken aynı zamanda ritmik kalıpların öne çıkarıldığı vurmalılar için müzikler de yazmaktadır.

1937'de, Seattle'da, Cornish School'da modern dans sınıfının eşlikçi-bestecisi ve perküsyon öğretmeni olarak çalışmaya başlar ve burada daha sonra birlikte çalışacağı aynı zamanda 1945'ten sonra birlikte yaşayacağı dansçı Merce Cunningham ile koreograf Syvilla Fort'la tanışır. 1937 ile 1942 yılları arasında Seattle, Kaliforniya'da bazı üniversitelerde ve Şikago'da (Dizayn Okulu'nda) deneysel müzik üzerine dersler verir ve 1942 yılında, Şikago'da tanıştığı ressam Max Ernst'in daveti üzerine, tekrar New York'a döner.

Cage, Cornish School'da çalışırken, Syvilla Fort'un kendisinden bir dans gösterisi için müzik istemesi sonucunda, ünlü "hazırlanmış piyano" fikri ortaya çıkar. Düşünülen Afrika etkili ve vurmalılardan oluşacak bir müziktir. Fakat mekan darlığı ve koşullar, piyanonun farklı kullanımını gerektirmiştir. Amaç, piyanoyu bir anlamda vurmalı bir çalgı gibi kullanmak, piyanonun sesini değiştirmek ve yeni bir tını elde etmektir. Bu amaçla tellerin arasına, üstüne, altına, önceden belirlenmiş yerlere değişik malzemeler (vida, silgi, somun, lastik, tahta, bez) ve özellikle vidalar yerleştirerek, piyanoyu vurmalı bir çalgı olarak kullanmaya başlar. Kullanılan malzemenin türü ve yerleştirildiği yere bağlı olarak ses değişmektedir. Bu nedenle Cage, "hazırlanmış piyano" için yazdığı her esere, piyanonun önceden nasıl hazırlanması gerektiğine dair açıklamalar ve talimatları içeren çizelgeler hazırlamıştır[16] ki bu hazırlık bazen saatlerce sürmektedir. 1938 yılında "hazırlanmış piyano" için ilk eseri olan *Bacchanal*'ı yazar. New York'a geldikten sonra buna yenileri eklenir ve New School'da bir konser verir.

Richard Bunger'e göre; Cage'in bu keşfi, ilk değildir. Cage'ten önce de piyanodan farklı tınılar keşfetmek için örneğin, M. Ravel (1875-1937) tellerin üzerine kağıt koyarak, klavsen sesi elde etmiş, yine 18. ve 19. yüzyıllarda sesi kısmak için deri, keçe, tahta gibi malzemeler kullanılmıştır. Fakat daha sonra bundan vazgeçilmiştir. Ancak Cage'in hocası, H. Cowell ve H. Partch'ta tekrar ortaya çıkar bu uygulama. Cage'in yaptığını onlardan farklı aynı

[16] Balkarlı Can, *John Cage'in "Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel Orkestrası"Gamelan"*, 34.

zamanda özel kılan ise, onun kullandığı objelerin yani malzemelerin çeşitliliği[17] ve yarattığı çok farklı ses tınılarıdır.

Cage, 1939'da yazdığı *Imaginary Landscape No.1*'de kesintisiz uzayan sesler elde etmek için kullandığı değişken hızları olan iki pikaptan sonra, eserlerinde mekanik ve elektronik sesler de kullanmaya başlamıştır.[18] "Hazırlanmış piyano" için en gelişmiş çalışması, *Sonatas and Interludes* (1946-48)'tür. Bu çalışma Cage'in 1946'da başlayan Hint Felsefesi'ne olan ilgisinin etkilerini taşır.

Özgürleştirici bir karşı estetik yaratma girişimi olarak değerlendirilebilecek olan "Hazırlanmış piyano", Cage'in daha sonraki çalışmalarında ve hayatı algılayışında çok önemli ve belirleyici bir rol oynamıştır. Kendisi bunu şöyle açıklar;

> İlk kez piyano telleri arasına nesneler yerleştirdiğimde istediğim, sesleri sahiplenebilmekti (aynı sesleri tekrar tekrar elde edebilmek). Ama müzik evden çıkıp piyanodan piyanoya, piyanistten piyaniste dolaşmaya başlayınca anladım ki iki piyanistin birbirinden temelde farklı olması bir yana, birbirinin aynı iki piyano da yok. Tekrar olasılığı yerine, yaşamdaki her ortamda özgün nitelikler ve özellikler çıkıyor karşımıza. (...) Hazırlanmış piyano, (...), Zen Budizm incelemelerim (...) bana, kendiliğinden oluşan şeylerden haz duymayı öğretti (sahiplenildikleri ya da korundukları ya da olmaya zorlandıkları biçimleriyle değil).[19]

Cage'in yaşam felsefesinden de izler taşıyan bu ifadesinden anlaşıldığı gibi onun, daha sonraki eserlerine hakim olacak olan "belirsizlik" fikrinin başlangıcı, "hazırlanmış piyano"ya dayanmaktadır. Burada kural, müziksel öğelerin herbirinin diğerinden bağımsız olmasıdır. Aralarında bir bağ yoktur, birbirlerinden türemezler ve birbirlerini etkilemezler. Önemli olan, sesin herhangi bir anda ve herhangi bir biçimde var olmasıdır. İşte bu noktada belirsizlik ve Rastlamsallık düşüncesi ortaya çıkar.[20]

c. Her Ses Müzik Malzemesi

Cage'in müzikten çok, ses üzerine yoğunlaşmasının temelinde; müziğin olabilmesi için önce sesin olması gerektiği düşüncesi yatar. Müzik, ses'tir ve öyleyse her ses, müzik yapmada kullanılabilmelidir. Bu yaklaşım, geleneksel müzik ve müzik malzemesi anlayışına uymaz. Çünkü Cage'e göre,

[17] *A.g.e.*, 35.
[18] Hitchcock, *Music In The United States: A Historical Introduction*, 275.
[19] Fırıncıoğlu, *John Cage-Seçme Yazılar*, 84.
[20] Boran & Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında, Çoksesli Batı Müziği*, 253.

yüzyıllardır yapılan, sadece aynı malzemenin (notalar) farklı versiyonlarının tekrar tekrar kullanılmasıdır ve bu bir anlamda müzisyenin katı kurallarla kısıtlanıp, sınırlanmış bir alanda, belli müzik malzemesi ile çalışmaya zorlanmasıdır. Oysa Semih Fırıncıoğlu'nun Cage üzerine yazdığı kitabında Cage'in, sanatta neden kurallar olduğunu sorguladığını ve gerçekte sanatın kurallara en az gerek duyulan ortam olması gerektiğini düşündüğünü, ifade etmektedir.[21]

Her türlü müzikte temel ve ortak olan tek şey SES'tir. Sesi oluşturan dört nitelik vardır:

1. Tını, (sesin rengi)
2. Süre, (hem sesi hem de sessizliği içerir)
3. Perde, (seslerin yüksekliklerini ifade eder)
4. Gürlük (sesin gücü, şiddeti).

Batı dünyası yüzyıllardır hep perde temelli olan tampere ve tonal sistem ile armoni üzerinden gelişmiştir. Tını üzerinden sesler, müzikal olan ve olmayan olarak ayrılmıştır. Fakat Cage, böyle bir ayrıma karşı çıkar ve gürültü dahil her sesi kabul eder. Onun, Varese etkisinde geliştirdiği ses kuramında iki ilke vardır: İlki, müzik bir "sesler örgütü"dür ve en geniş kapsamda ele alınmalıdır. Yani var olan ve duyulan her türlü ses, müziksel bir malzemedir. İkincisi ise bu geniş ses malzemesiyle karşı karşıya kalacak olan bestecinin, geleneksel beste yöntemlerinin dışında yöntemler geliştirmesi gerektiğidir.[22] Zamanla geliştirilen Rastlamsal müzik bu yöntemlerden biri olacaktır.

Geleneksel müzikte bir yapıt, "melodi, armoni ve ritm"den oluşur. Fakat modern müzik anlayışıyla birlikte bu değişmiştir. Bu yapı, Batı'nın kendi geleneğine uygun oluşturduğu üstyapısal ve yanlış bir uygulamadır. Çünkü bugün bilinmektedir ki birçok toplumun müziklerinde armoni olmadığı gibi, bazı halk müzikleri de sadece ritme ve vurmalılara dayanarak icra edilmektedir. Cage bu konuda, "Ses ve ritm, çok uzun zamandır 19. yüzyıl müziğinin kısıtlamalarının boyunduruğundaydı. Bugün özgürleşmeleri için savaşıyoruz"[23] der.

Sesleri özgürleştirme, ses üretme, keşfetme yolculuğunda Cage, kendi üzerinde çok etkili olmuş ve onda, her nesneden vurarak, gererek, sürterek ses çıkartma saplantısı yaratmış olan film yapımcısı Oskar Fischinger'den

[21] Fırıncıoğlu, *John Cage-Seçme Yazılar,* 14.
[22] Boran & Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında, Çoksesli Batı Müziği*, 252.
[23] Fırıncıoğlu, *John Cage-Seçme Yazılar*, 13.

söz eder. Bir süre birlikte çalıştığı Fischinger; "Dünyadaki her şeyin bir ruhu vardır ve titreşime sokulduğunda bu ruh, duyulmaya başlar" demiştir. Bu, belki de Cage'in müziğinde, günlük yaşamdan nesneleri kullanmaya başlamasının ve "müzikal sesler" yerine her türlü sesi müzik malzemesi olarak algılamasının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Çünkü bu söz, Cage'i çok etkilemiş ve etrafındaki her şeyi daha dikkatli dinlemeye, çevresindeki gürültü denilen seslerin de müzikal öğeler taşıdığını fark etmeye başlamasına neden olmuştur.[24]

I. IV. Hint-Zen Budizm Etkileri

Cage'in yaşamında 1944-46 arası yıllar en bunalımlı dönemidir ve bu dönemde müziği, müzikteki ifadeyi ve toplumdaki yerini, amacını, müzikle iletişim kurulup kurulamayacağını sorgular. "Cage'in iletişim konusundaki kuşkuları onu, sanatlardaki duygusal içerik kavramının bütünüyle asılsız olduğu, duyguyu, izleyici/dinleyici konumunda olan kişinin kendi deneyimlerine göre yarattığı, görüşüne ulaştırır."[25] Bu dönemde yazdığı *Amores* (1943), *The Perilous Night* (1944) duygusal bestelerine örnektir ve geleneksel anlayışla duygularını müziğinde ifade etmiştir. 1946-48 arasında yazdıklarında ise ifade kaygısı kaybolmuş yerini, *gamut tekniği*'ne bırakmıştır. Bu teknikte, az sayıda notadan oluşan dizilerle hazırlanmış piyano için şiirsel, derin ve Fransız Erik Satie'nin müziğinden etkilendiği eserler verir. *Sonatas and Interludes*, *In a Landscape* (1948) bunlardandır ve bu dönemde yazdıkları, otuz yıl sonra başlayacak olan Minimalizm ve New Age akımlarının ilk örnekleri kabul edilir.[26]

Cage'in bunalımlı ve zor dönemden kurtuluşu, Doğu Felsefesi ve Zen Budizm'le tanışması sayesinde olur. 1946'da Hintli Gita Sarabhai ile tanışır ve ondan Hint geleneğinde müziğin amacının ne olduğunu öğrenir: "Müziğin amacı, ilahi etkilere açılabilmek için, zihnin dinginleştirilmesidir."[27] Cage, aradığı cevabı bulmuştur. Ayrıca bu dönemde Doğu sanatlarını tanıtan yazar A. Coomaraswamy ve Columbia Üniversitesi'nde Japon filozof, D.T. Suzuki ile de tanışır ve Suzuki'den Zen anlayışında, bütün seslerin eşit değerde kabul edildiğini öğrenir.

Bu dönemde Cage için önemli bir gelişme de 1948'de, M.Cunnigham ve dansçılarıyla birlikte gösteriler (*happening*) düzenlemek için North Carolina'daki, Black Mountain Koleji'ne gidişlerinde daha sonraki yaşamında

[24] *A.g.e.,* 11.
[25] *A.g.e.,* 20.
[26] *A.g.e.,* 20.
[27] *A.g.e.,* 21.

ve kariyerinde çok belirleyici yeri olacak kişilerle tanışmasıdır. Bunlar, ressam Robert Rauschenberg, piyanist David Tudor ve bazılarının Cage ile birlikte "New York Okulu" diye de tanımlayacakları, Morton Feldman, Christian Wolff ve Earle Brown'dur.

Cage, 1949'da tekrar Avrupa'ya gitme fırsatını yakalar ve Paris'te, ilk kez "belirsizlik" kuramı üzerine kurulu müziğini, Fransız besteci P. Boulez'a dinletir ve onu müziğiyle etkiler. Cage, daha sonraki gelişlerinde müziğini daha geniş kitlelere ulaştırma imkanı bulur.

I. V. Rastlamsal Müzik (Şans, Aleatorik, Belirsiz Müzik)

Cage'in besteciliğe, Rastlamsallık Prensibini getirmesi, geleneksel müzikten kökten bir kopuş anlamına gelmektedir. Başlangıçtan beri Cage'te hakim olan belirsizlik düşüncesi daha da gelişmiş ve bunun sonucunda Cage, bestecilerin sesleri denetim altında tutma alışkanlığından vazgeçerek oldukları gibi kabul etmeleri gerektiğini savunmuştur. O, J. Pollock'ın, tuvalin üzerine boyaları, rastgele serpmesiyle oluşturduğu *Action Painting* (Hareket Resmi) benzeri resim yapma tarzını, müziğe uygulayarak[28] 1951'de, *I Ching* adlı Çin Kehanetler kitabından esinli eserler vermiştir. Bu kitap doğrultusunda rastlamsallığı, yapıcı bir öğe olarak kullanıp bestelediği *Music of Changes* (Değişimler Müziği)'de, yıldız falı, oyun kartları, zarlar ve daha bir çok şans işlemlerinden yararlanmış, ne çalınacağını tespit etmekle birlikte uygulamayı tamamen şansa yani rastlamsallığa ve icraya bırakmıştır. Bu durumda icra, icracının o anki duygularına bırakıldığı için her icra, farklı bir yapı ve etkinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Yani icracı, bir tür yönlendirilmiş doğaçlama yapar. Bu, Rastlamsal müziğin en çarpıcı özelliğidir. Rastlamsal müziğin yazımında grafik nota yazma yöntemi kullanılmıştır.

Cage, 1951'de yine farklı bir çalışmasını sunar. Bu, 12 radyo, 24 çalıcı ve bir şef için bestelediği *Imaginary Landscape No. 4* adlı eseridir. Çalıcıların belli talimatlar doğrultusunda hareket ederek radyoları açıp-kapaması ile oluşturulan etkinlik sonucunda ortaya çıkan müzik, o anda radyolardaki programların bilinmemesi nedeniyle yine tamamen Rastlamsal bir müzik olmaktadır. Ayrıca 1952'de bu kez çevredeki değişik sesleri kaydederek topladığı malzemeyi kolajlayarak *William Mix* adlı eserini oluşturmuştur.
M. Feldman ile C.Wolff ve Cage'in öğrencisi olan E. Brown da Rastlantısal müzik düşüncesi içinde eserler vermişlerdir.

[28] *Yüzyılın 100 Bestecisi,* Yeni Binyıl Gazetesi Eki, 28.

a. Sessizlik Yok

Avrupa'dan döndükten sonra Cage, 1951'de Harvard Üniversitesi'nde onu çok etkileyecek bir deneyim yaşamıştır. Boston'daki Harvard Üniversitesi'nde ses yalıtımlı özel bir odada yapılan bu deneyde Cage, biri ince diğeri kalın iki ses duyar. Kendisine, odadan çıktıktan sonra açıklandığına göre, ses geçirmeyen bu odada duyduğu ince ses sinir sisteminin, pes ses ise kan dolaşımının sesidir.[29] Bu ilginç deneyim sonucunda Cage; sessizlik diye bir şeyin olamayacağını, her zaman duyulacak bir sesin var olduğunu net olarak algılamış olur ve 4'33"ü oluşturan düşünce, bir ölçüde bu deneyime dayanmaktadır. Cage, sessizliğin, sesin olmaması ile değil, dinlenmemesiyle ilgili olduğunu düşünür. David Tudor'a göre, eğer bir konserdeyseniz, geleneksel anlamda kasıtlı bir biçimde size dinletileni dinlersiniz fakat 4'33" örneğindeki dinleme, kasıtsız, doğal, kendiliğinden oluşmuş seslerin gerçek anlamda dinlenmesidir.[30]

b. 4'33" Sessizlik

4'33", bir yorumcunun ifadesine göre; hiçbir şey anlatmaya çalışmayan ama herşeyi anlatan ve ileten bir yapıt.[31] Daha önce de belirttiğimiz gibi, aslında Cage'in "belirsizlik" fikrinin başlangıcı, 1940'taki hazırlanmış piyano'ya dayanmaktadır. Fakat bu fikrin 1952'de geldiği nokta, 4'33" ya da bilinen diğer adıyla "Sessizlik"tir. 1952'de yine Black Montain College'da gerçekleştirilen bu performans, sanat ile hayatın tamamen rastlantı üzerine kurulduğu bir zeminde gerçekleşir.[32] Yorumcunun dört dakika otuzüç saniye susması demek olan bu eser, sessizliğin de müziğin bir öğesi olduğu mesajını verirken aslında müzik tarihinin en radikal ve avangard eseri olma özelliğine de sahip olmuştur. R. Rauschenberg'in *Beyaz Tablolar*'ından etkilenen Cage, 4'33"i benzer bir düşünceyle yaratmıştır. Bu çalışmasıyla Cage sessizliğin, sesle eşdeğer olduğunun kabul edilmesi gerektiğini, söz konusu sessizliğin aslında birçok sesle (izleyicilerin, mekanın çıkardığı sesler) dolu olduğunu ortaya koyarak sessizliğin ve her türden sesin müzik yapmak için kullanılabileceğini göstermek istemiştir.

II. John Cage'in Felsefesi

Cage'in felsefesini, Zen Budizm'e ilgisi ve klasik Çin felsefesi'nin "Değişimler Kitabı" olan I Ching belirlemiştir. Cage'in, bu kitaptan yola çıkarak bestelediği "değişimler müziği", başkalarınca belirlenmiş sıkı kurallara bağlı olmayan ve dayatmalardan uzak bir hayatın ifadesidir. O,

[29] Hitchcock, *Music In The United States: A Historical Introduction*, 244.
[30] *A.g.e.,* 245.
[31] Fırıncıoğlu, *John Cage-Seçme Yazılar,* 33.
[32] Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İstanbul: Sel Yayınları, 2013), 223.

seslere anlam yüklemekten kaçınmış ve sanata anlam yerine görev yükleyerek "sanat, hayatımıza, çevremizde olup bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli"[33] demiştir. Ona göre sanat, anlatılan bir nesne değil, yaşanılan bir deneyimdir.

Cage'in yeni, farklı ve bazıları için aykırı ya da saçma bulunan fikir ve uygulamaları, çağdaş müzik üzerinde çok etkili olmuştur. Örneğin; Cage'in, müzikte zar atma yoluyla raslantının getireceği sonuçları deneme girişimi, seslere özgürlük verme yanında denetime karşı olma düşüncesinin bir uygulamasıdır. O, demokrasi dünyasında olduğu gibi, bir çalgı topluluğunda da demokratik kuralların geçerli olabileceğinin örneğini vermek istemiştir.[34] Cage'in buluşu olduğunu belirttiğimiz, şansa bırakılmış müzik olan rastlamsallık, bestecinin yorumcuya özgürlük tanıması ve yorumcunun da besteye katkıda bulunması düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Peter Bulkholder'in Cage'in müziğe ve hayata bakışını çok net ortaya koyan değerlendirmesi şöyledir: "Schönberg, müziğinin kesintisiz ve devamlı gelişen bir gelenek içindeki yerini tartışırken; Cage, müziğinde süreklilik, hafıza ve geleneğin tümünün reddedilmesinden bahseder. Cage, müzik ve düzyazıda geçmişi hatırlamak ve geleceğe bakmak yerine an'ı deneyimlemeyi savunur."[35]

II. I. Kaçış Yerine Farkındalık Yaratma Hedefi

Cage, içine doğduğumuz gerçekliği kabullenerek farkına varabilmek, gerçeklikten kaçmak yerine gerçeklikle yüzleşmek, anlam aramak yerine olduğu gibi kabul etmek gerektiği inancını taşımaktadır. Oysa insanlar bunu yapmak yerine sanatı, gerçeklikten kaçmak için geçici, yapay bir sığınak olarak görmüşlerdir. Geleneksel sanat anlayışı bu kaçışın aracı olmuştur. Cage'in bütün çabası, bu duruma farkındalık yaratmak, dikkat çekmektir.
Cage'in felsefesinde müziğin, genel anlamda da sanat ürünlerinin, anlaşılan bir şey değil, algılayanın denetimindeki bir deneyim olduğu düşüncesi hakimdir. Örneğin; Günlük yaşamımızın her anını doldurmuş olan, "gürültü". Cage'in gürültü yorumu şöyledir; "Mozart dinlerken, sokağın sesleri gürültü, sokağı dinlerken Mozart'ın müziği gürültüdür".

[33] *A.g.e.,* 204.
[34] Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 252.
[35] Muhammad Ahmedizadeh, "Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm", *Partisyon*, Müzik ve Düşünce Dergisi, Sayı 1, Ankara, 2014, 80.

III. Postmodernizmin Müziğinde John Cage'in Etkisi

Modernizmle başlayıp Postmodernizm ile birlikte tamamen yaygınlaşıp yerleşen müzikal obje algısındaki değişimin temelinde, yeni tını arayışları'nın getirdiği, yeni müziksel malzeme arayışı ve keşfinin en önemli örneği, John Cage'tir. Onun, gürültü ve sessizlik dahil her sesin, müzik yapmaya elverişli olduğu fikri, etkisini hiç kaybetmemiştir.

Cage'in etkisinde gelişmiş olan bazı akımlar, tavırlar, besteci ve anlayışlar günümüzde de etkilerini sürdürmeye devam etmektedirler.

Amerikan bestecileri ve Avrupa'da özellikle başlangıçta P. Boulez aracılığıyla Fransa'da etkisi duyulan Cage'in, manyetofon müziğiyle yetinmeyip, gerek en akla gelmedik gereçleri ses elde etmek için kullanması, çeşitli gürültüler (radyo açıp kapama gibi) için hazırladığı şans işlemlerine dayalı parçalar yazması, gerekse "hazırlanmış piyano"suyle farklı tınılar elde etmesi onu, ilerici bestecilerin adı en çok geçenlerinden biri konumuna yükseltmiş ve etkisinin bütün dünyaya yayılmasını sağlamıştır.[36] Onun, icracıya özgürlük ve icracının kısmen eseri biçimlendirmesi düşüncesi, çağdaş müziği etkilemiştir.[37]

Cage'in fikirleri, 1950 ve '60'larda, özellikle *happenings* ve *fluxus* (oluş, akış) gruplarında yer alan diğer besteciler tarafından geliştirilmiştir. 1960'lı yıllar, resimde kübist ve dadacıların başlatmış olduğu kolaj ve müzikte Cage'in ilk örneklerini verdiği happeningsler aracılığıyla yaygınlaşan yeni akımlar ve bunlar arasındaki etkileşimlerin yoğun yaşandığı bir dönemdir. Cage'in 1960'ların başlarında sahne sanatlarına getirdiği yenilikler, 20. yüzyıl müzik tarihini sarsan olaylardır.[38] Bu dönem, mevcut harekete karşı olan sanatçılar için yeni bir akım oluşturma olanağını taşıyan, sanatsal evrimin doruk noktasındadır. Bu oluşumun biçimlenmesinde en büyük payı taşıyanlardan biri John Cage'dir.

Cage'in 1950'li yıllardaki deneysel müziği, akan sesler, akış anlamındaki fluxus akımı'nın temelini oluşturur. Cage, New York'ta, New School'da sanattaki belirsizlik konusunda deneysel bestecilik üzerine bir seri dersler vermiştir. Bu derslerin takipçileri arasında bu akımı oluşturan La Monte Young, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins ve George Maciunas gibi müzisyenler de vardır. Cage, fluxusçular'ın öncüsü olarak kabul edilir. Fakat

[36] Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, 161.
[37] Muhammad Ansari, "20. Yüzyılda Müzikte Ana Akımlar", *Partisyon*, Müzik ve Düşünce Dergisi, Sayı 1, Ankara, 2014, 20.
[38] İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 248.

Cage'i bir öncü ve temsilciden ziyade bir esin kaynağı olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Fluxusçu G. Maciunas, Cage'le ilgili olarak "Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'dan. Kolaj fikrini Dadacılar'dan. Bunların hepsi John Cage'le sonuçlandı" diyerek, Cage'in hazır-nesne fikrini, hazır-sese, Fluxusçuların ise hazır-nesneyi, hazır-eyleme dönüştürdüğünü söylemiştir.[39]

Fluxus, minimal yapıdadır, kısa metin, kısa performans ve kısa bir sanat-etkinliktir. Olayların rastlamsallığı, izleyicilerin katılımı, Duchamp'ın "sanat yapıtının izleyiciyle tamamlanması" fikrini doğrulayacak niteliktedir. Fluxusçular, dadacıların savunduğu gibi amaçlanmadan kendiliğinden oluşmuş günlük malzemelerle yapılan sanat ile "modern sanat"ın ciddiyetine karşı bir sanat karşıtlığı tavrını sergiler. Su damlacıklarının, kum tanelerinin, kalemin yazmasının oluşturduğu müzik dışı seslerin felsefesi araştırılır.[40] Fluxus ve Cage, sonraki kuşağın minimal müziğine kaynaklık eder.

Happenings'lerde her performans, izleyicinin tepkisine bağlıdır. Dolayısıyla her performans farklı sonuçlar ortaya koyacaktır. İzleyici ile performans sanatçısının karşılıklı ve direkt teması üzerine kurulu olan *Happening* kavramını ilk kez 1959'da Cage'in öğrencisi Allan Kaprow kullanmıştır. Fakat ilk *müzikal happenings*'ler, John Cage tarafından, 1952 yılında, Black Mountain College'de yapılmıştır. John Cage, David Tudor, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg'in aynı anda, sahne yerine bizzat izleyicilerin arasında gerçekleştirdikleri bu "isimsiz etkinlik", tiyatro, dans, resim, şiir, görsel sanatlar ve müziğin birlikteliğinden oluşmuştur. Bir happening, "şimdi" ile ilgili sembolik bir form'dur. Doğaçlama temeline dayanan, yapılanmamış, notaya dökülmemiş o anda yaşanan yorumlardır. Böylece daha önce Berio'nun sadece müzik tarihinin değişik stillerinden derledikleriyle oluşturduğu kolaj tekniği, metnin ve seyircinin de katıldığı bir etkinliğe dönüşmüştür. Bu happening uygulaması 1980 ile 90'larda tüm sanatların birleştiği "performans sanatı"na dönüşmüştür.[41] Cage'in başlattığı happeninglere dayanan Performans sanatı ve enstalasyonlar günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir.

Müzikte Minimalizm, Avrupa'da egemen olan yeni müziğin karmaşıklığına karşı sade ve yalınlığı savunan bir tepki sonucunda gelişmiştir. P. Glass, S. Reich ve Terry Riley gibi bestecilerin temsil ettiği Minimal müzik, müziğin

[39] Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 204.
[40] İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 272.
[41] *A.g.e.,* 272.

bütünlüğünü oluşturan her unsurda rastlantısallığa yer verir.[42] Ayrıca alıntı ve kolaj, minimalist anlayışta önemli yer tutmaktadır. Temel ilkesi, sürekli yinelenen motiflerlerin küçük değişimlerle eser boyunca tekdüze bir tarzda sürmesi üzerine kurulan Minimal müzik, Uzakdoğu etkisiyle geliştirilmiştir. Cage'in bugün çoğu hayatta olan ve aktif bir şekilde üretmeyi sürdüren Philip Glass, Steve Reich, John Tavener, Michael Nyman, Arvo Part, Henryk Gorecki, L. Monte Young, Terry Riley, P. Schaeffer, … gibi birçok bestecinin müziklerinde, mutlaka bir biçimde etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Özetle, I. ve II. Dünya Savaşlarının yarattığı şok, sanatçıları politize etmiş, yaşananlara tepki vermeye ve gelinen noktayı sorgulamaya itmiştir. Bu dönemin yarattığı sanatsal tepkinin ilk örneği Marcel Duchamp'ın da üyesi olduğu Dada akımıdır. Onların felsefesi, artık etik ve estetik değerlerin anlamsızlaştığı, dolayısıyla mevcut her şeyin reddi ve her türlü denetime başkaldırının amaç edinilmesi gerektiği yönündedir. Bunun anlamı özgürlüktür. Duchamp'ın Pisuvar'ı (çeşme) ile başlayan bu anlayış müziğe de besteci ve yorumcunun özgürlüğü olarak yansımıştır. Özellikle 1920'li yıllar, Amerikan müziğinde yeni buluşların ortaya çıktığı bir dönemdir. C. İves gibi besteciler, değişik malzemeler araştırıp, alışılmış olana alternatifler geliştirmeye çalışmışlardır. Önceki çağın karmaşık tekniği ve yoğun duygu yüklü romantik müziği yerine daha kolay anlaşılabilir, herkesin kolayca kavrayabileceği müzikler besteleme yoluna gidilmiştir.

Güncel siyasi ve toplumsal olayların düşünsel anlamda müziğe girmesi, işitselliğe görselliğin de eklenmesiyle müziğin özü, biçimi ve sunumu da değişmeye başlamıştır. L. Russolo'nun gürültü sanatı, E. Varese'nin her sesi müziksel kabul etmesi, H.Partch'ın çalgıları gibi sayılabilecek birçok örnek, geleneksel kalıp ve kuralların dışına çıkıldığının kanıtıdır. Yapılan deneysel çalışmalar ile oluşan yeni algı, müziğin tanımını ve anlamını sorgulatacak düzeye gelmiştir. E. Varese, H. Cowell, M. Babbitt, G. Crumb gibi deneyciler arasında yer alan Cage'in de pratik ve düşünsel olarak bu sürece eklenmesi daha sonra gelişecek yeni ve farklı yaklaşımların temel dayanak noktasını oluşturmuştur.

Sonuçta Cage, yaşamak ve beste yapmak için katı kuralların gerekmediğini, ressamın renkleri özgürce seçmesi gibi bestecinin de sesleri özgürce seçme

[42] Ahmedizadeh, "Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm", 82.

hakkının olduğunu, her nesnenin sanat eseri olabildiği gibi her sesin de müzik olabileceğini kanıtlamaya çalışmıştır.

Kaynakça

Ahmedizadeh, Muhammad. "Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm". *Partisyon*, *Müzik ve Düşünce Dergisi*. Sayı 1. Ankara, 2014.

Antmen, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları, 2013.

Ansari, Muhammad. "20. Yüzyılda Müzikte Ana Akımlar". *Partisyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*. Sayı 1. Ankara, 2014.

Balkarlı Can, Serla, John Cage'in 'Hazırlanmış Piyano'su ve Endonezya Geleneksel Orkestrası 'Gamelan'. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Anadolu Üniversitesi, 2002.

Boran, İlke & Kıvılcım Yıldız Şenürkmez. *Kültürel Tarih Işığında, Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Fırıncıoğlu, Semih. *John Cage-Seçme Yazılar*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.

Guilbaut, Serge. *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?* Çeviren Elif Göktepe. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Hitchcock, H. Wiley. *Music In The United States: A Historical Introduction*. New Jersey, USA: Prentice-Hall, İnc., 1974.

İlyasoğlu, Evin. *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Kostelanetz, Richard. *On Innovative Musicians.* New York: Limelight Editions, 1989.

Mimaroğlu, İlhan. *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1995.

Yüzyılın 100 Bestecisi. Yeni Binyıl Gazetesi Eki.

MÜZİSYENİN 'ATEŞLİ DUYGULARLA' İMTİHANI: *TRAGEDYANIN DOĞUŞU*'NDA ROMANTİZM ELEŞTİRİSİ

Kerem EKSEN[*]

THE MUSICIAN UNDER THE CHALLENGE OF 'FIERY AFFECTS': THE CRITIQUE OF ROMANTICISM IN *THE BIRTH OF TRAGEDY*

Öz

Friedrich Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* metninde Euripides sonrası sanata (ve aynı zamanda 19. yüzyıl Alman müziğine) yönelttiği eleştiri yorumlanırken genellikle Sokrates kaynaklı akılcılık sorununun altı çizilir. Buna göre, Apolloncu ve Dionysosçu itkilerin tragedyada ulaştığı istisnai denge hali Sokratesçi akılcılığın olumsuz etkisiyle bozulmuş, böylelikle sanatsal yaratıcılık doğadaki kaynaklarından mahrum kalmıştır. Ben bu makalede, bu eleştirel çerçevede sıklıkla ihmal edilen bir ikinci eleştiri hattına, sanatta duyguların çarpık kullanımına yönelik Nietzscheci itiraza odaklanacağım. Piyanist Glenn Gould'un konuyla ilgili bir alıntısından (ve onun müzikal tavrından) hareketle sanatçının kişisel duygularla ilişkisi sorunsalını ortaya koyacak, Nietzsche'nin metnindeki konumu bu sorunsal etrafında çözümleyeceğim. Bu bağlamda makaledeki yönlendirici kavramsal ayrım, Nietzsche'nin Romantik müzikle Dionysosçu müzik arasında önerdiği (ancak geliştirmediği) bir ayrım olacak. Bu ayrıma yönelik çözümlemenin merkezinde ise, Nietzsche'nin (müzik ağırlıklı bir tür olan) lirik şiir hakkındaki görüşleri ve bu bağlamda dile getirdiği, gerçek sanatın ancak bireysel deneyim alanının ötesinde ortaya çıktığı ön kabulü yer alacak. Bu lirik şiir tartışmasından hareketle, Nietzsche'nin 19. yüzyıl müziği eleştirisine ve genel anlamda sanatçının duygularla kurduğu ilişkinin nasıl olması gerektiğine dair konumuna değineceğim.

[*] İstanbul Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi, eksen@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8345-5515.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 18-39.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 07.09.2020)

Anahtar Kelimeler: Friedrich Nietzsche, Glenn Gould, *Tragedyanın Doğuşu*, Romantizm, lirik şiir, duygular, Dionysos, Apollon, itkiler.

Abstract

In most interpretations of Friedrich Nietzsche's critique of the post-Euripidean art (and 19th century German music) in *The Birth of Tragedy*, the emphasis is on the problem of Socratic rationalism. Accordingly, the exceptional equilibrium that was established between Apollonian and Dionysian drives in tragedy was deeply disturbed by the negative impact of Socratic rationalism, with the outcome that artistic creativity was deprived from its sources in nature. In this article, I will mainly focus on a second, largely neglected line of criticism that is in fact an integral part of the book's critical framework, i.e. Nietzsche's objection against the erroneous use of feelings in art. Taking departure from an excerpt by the pianist Glenn Gould (as well as from his musical attitude), I will put forward the problem of how the artist should relate to her feelings and I will analyze Nietzsche's take on this issue in the book. In such a context, the determining distinction in the article will be the one provided (without being elaborated) by Nietzsche between Romantic and Dionysian attitudes in music. Central to my analysis of this distinction will be Nietzsche's views on lyric poetry (as a musical genre) and his presumption to the effect that true art is possible only when the artist gets beyond her individual sphere of experience. Based on this debate on lyric poetry, I will touch on Nietzsche's criticism of 19th century music and his position on how the artists in general should relate to their feelings.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Glenn Gould, *The Birth of Tragedy*, Romanticism, lyric poetry, feelings / affects, Dionysus, Apollo, drives / impulses

****

20. yüzyılın en önemli ve özgün klasik piyanistlerinden biri olan Glenn Gould, sıkça alıntılanan ünlü bir cümlesinde sanatsal yaklaşımını şöyle ifade eder: "Sanatın amacı anlık bir adrenalin fışkırması değil, bir hayret ve sükunet halinin [*a state of wonder and serenity*] aşamalı, tüm hayat boyu süren inşasıdır."[1] Her ne kadar bu cümle seyircinin bir canlı performans karşısındaki anlık duygusal tepkisinin (özellikle de alkışlama pratiğinin) müzik deneyimine yönelik olumsuz etkilerinin tartışıldığı özel bir bağlamda

[1] Glenn Gould, "Let's Ban Applause!", *The Glenn Gould Reader* içinde, ed. Tim Page (New York: Alfred A. Knopf, 1985), 246.

söylenmiş olsa da, burada ifade bulan fikrin Glenn Gould'un repertuar ve yorum tercihini büyük oranda yansıttığını söylemek yerinde görünmektedir. Gerek ağırlıklı olarak çalmayı tercih ettiği besteciler, gerekse bestecilere yönelik sözlü yorumları ve icra tercihleri düşünüldüğünde, Gould'un müziği temelde dinleyicide coşku ve heyecan yaratmaya ve sarsıcı duygu hareketlenmeleri sağlamaya yönelik bir deneyim olarak düşünmediği söylenebilir.[2]

Peki Gould'un bu tavrının ardında nasıl bir sanat, hatta dünya görüşü tercihi yatıyor olabilir? Benim bu makaledeki önerim, Gould'un cümlesini müzik üzerine yazmış en önemli düşünürlerden biri olan Friedrich Nietzsche'nin görüşleri ışığında yeniden düşünmek olacak. Hemen belirtmem gerekir ki, Gould ile Nietzsche'yi birlikte ele almayı tercih etmemin ana dayanağı, Kanadalı piyanistin Alman düşünürden doğrudan veya dolaylı şekilde etkilendiğine dair tarihsel kanıtlar değildir.[3] Bu tercihin nedeni, makalenin sonunda göstermeye çalışacağım üzere, girişte alıntıladığım cümlenin (ve Glenn Gould'un bu cümlede ifade bulan repertuar ve yorum tercihlerinin) Nietzsche'nin yaklaşımıyla örtüşüyor olduğunu düşünmemdir: Kanaatimce bu iki figür, sanat (ve özelde müzik) pratiğinde duyguların nasıl bir rol oynaması gerektiği konusunda benzer yaklaşımlara sahiptirler. Bu nedenle, Gould'u bir çıkış noktası alarak Nietzsche üzerine düşünmenin, bu iki figüre dair felsefi tartışmaya kayda değer katkılar sunacağını düşünüyorum.

---

[2] Bu konuda Gould'un kariyerine dair birkaç not düşmekle yetinelim: Repertuar tercihleri söz konusu olduğunda, Gould'un duyguları kışkırtmaya yönelik yorumlara geniş imkân veren Chopin, Lizst ya da Schumann gibi erken Romantik dönem bestecilerinin eserlerini çalmayı nadiren tercih etmiş olması dikkate değerdir. Dahası Gould, bu bestecilere dair değerlendirmelerinde de oldukça eleştirel bir tavır ortaya koymuştur (Gould, *Reader*, 453). Üstelik Gould'un bu olumsuz tavrından, müzikte Romantizmin kurucu figürü olarak sayabileceğimiz Beethoven de nasibini alır (Gould, *Reader*, 43-50). Piyanistin gerçekten kayda değer bulduğu ve severek yorumladığı yegâne Romantik dönem bestecileri ise, genellikle "geç Romantikler" olarak adlandırılan, eserlerinde piyanistin çok önemsediği çok-katmanlı armonik ve ritmik yapıları ön plana çıkaran Wagner, Richard Strauss, Mahler gibi bestecilerdir (Gould, *Reader*, 453). Öte yandan, geç Romantik dönem bestecilerinin Gould yorumları da genellikle coşkulu Romantik yorum tarzından uzak sayılabilir. Bu konuda 1983 tarihli Brahms'ın op.10 Baladlar'ının kayıtları ya da 1973 tarihli Wagner piyano uyarlamaları örnek olarak gösterilebilir.

[3] Gould'un yazı ve söyleşilerinde Nietzsche'ye doğrudan bir gönderme söz konusu değil. Ancak çeşitli tanıklıklar onun çok erken yaştan itibaren Nietzsche'nin eserlerini okuduğunu, hatta bu makalede ele alacağım *Tragedyanın Doğuşu* metnini ya da *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü iyi bildiğini gösteriyor. Bu anlamda, Gould'un müziğe bakışının Nietzsche'den etkiler barındırması rahatlıkla beklenebilir. Örneğin bkz. Robert Fulford, "'A life off tempo': Remembering the 'odd genius' of Glenn Gould", https://nationalpost.com/entertainment/books/a-life-off-tempo-remembering-the-odd-genius-of-glenn-gould, çevrimiçi 28.06.2020.

Gould'u Nietzsche'nin bağlamına yerleştirerek düşünmek, onun (belki yer yer tuhaf bulunabilecek) sanatsal tercihlerinin (ve başka icracıların yorumlarının) verimli bir felsefi bağlamda tartışılmasını sağlayacak, Nietzsche'yi Gould örneğinden hareketle okumak da, onun düşüncelerinin olası somut müzikal yansımaları üzerine ilginç bir tartışmayı ateşleyecektir diye umuyorum.

Başlıkta da görüldüğü üzere, makaledeki tartışma Nietzsche'nin ilk kitabı *Tragedyanın Doğuşu* ile sınırlı olacak. Bunun, makale formunun uzunluk konusundaki sınırlamasını bir yana bırakırsak, temel bir felsefi sebebi var: Bu kitap, aşağıda da sözünü edeceğim üzere, sonradan gerek Nietzsche, gerekse birçok yorumcu tarafından büyük oranda bir Romantizm dönemi eseri olarak görülmüş, 1878'deki *İnsanca, Pek İnsanca* kitabından itibaren yayınlanan eserlerde ise bu Romantizm tavrının terk edildiği kabul edilmiştir.[4] Bu anlamda kitap, gerek üslubu, gerekse sanat yaklaşımı açısından Gould'un kaçındığı duygusal ve coşkucu tavrı çağrıştıran birçok unsur içermektedir. Ancak göstermeye çalışacağım üzere, bütün bu Romantik eğilimlerine rağmen Nietzsche'nin bu kitapta sanatta duyguların kullanımına dair aldığı konum, Gould'unkiyle bağdaşacak türden (bir anlamda Romantizm karşıtı sayılabilecek) bir konumdur. Dolayısıyla benim iddiam, Nietzsche'nin düşüncesinden Gould'un yorumsal tavrına çizilecek hattın daha bu ilk dönem eserinden itibaren başlatılabileceği şeklindedir.

Makalede önce kısaca *Tragedyanın Doğuşu* metninin Nietzsche külliyatındaki konumuna ve bu bağlamda ortaya çıkan 'Romantik / Romantizm karşıtı' değerlendirmesine değineceğim. Sonrasında, gerek kitabın ana çerçevesi ve argümanı, gerekse benim sunacağım yorum açısından hayati öneme sahip olan Apolloncu ve Dionysosçu itkileri kısaca ele alarak bu unsurların Nietzsche'nin önerdiği 'sanatçı metafiziği' bağlamında nasıl rol oynadığının altını çizeceğim. Kitabın ana çerçevesine dair bu kısa özetten sonra, asıl konum olan müziğe ve duyguların kullanımı meselesine geçeceğim. Bu amaçla, Nietzsche'nin müziğe ve duygulara yaklaşımını anlamak için kilit önemde olduğunu düşündüğüm 'lirik şiir' (ve dolayısıyla müzik-şiir ilişkisi) tahliline yoğunlaşacak, bu bağlamda Nietzsche'nin sanatsal yaratıcılığın bireysel ve duygusal veçheleriyle ilgili konumlanışına değineceğim. Sonraki kısım, *Tragedyanın Doğuşu* metnindeki eleştirel tavrın somutlaştığı,

[4] Raymond Geuss, "Introduction", *The Birth of Tragedy and Other Writings* içinde, ed. Raymond Geuss & Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), xiii; Eugen Fink, *Nietzsche's Philosophy*, çev. Goetz Richter (London: Continuum, 2003), 10. Bu konuya ilişkin Nietzsche'nin kendi değerlendirmelerine makalenin birinci bölümünde değineceğim.

tragedyanın "ölümünü", Sokratesçi felsefe projesini ve 19. yüzyıl Alman müziğinin krizini konu alan bölümlerle (10-24) ilgili olacak. Bu bölümde, hemen öncesindeki çözümlemelerden hareketle, bu metinde genellikle Sokrates ve rasyonelleşme eleştirisinin gölgesinde kalan, oysa dikkatle okunduğunda ona paralel şekilde geliştiği görülen bir eleştiriye, yani (gerek Sokrates'ten itibaren Yunan dünyasında, gerekse 19. yüzyıl Avrupa sanatında) duyguların yanlış kullanımına yönelik eleştiriye değineceğim. Bu eleştiri, bize Nietzsche'nin 19. yy. Avrupa müziği -ve tabii bu bağlamda Romantik gelenek- karşısında nasıl konumlandığına dair önemli veriler sunmuş olacak. Bütün bunlar ışığında, Gould'un duyguların kışkırtılması konusundaki tavrının biraz daha somutlaşacağını ve zengin bir felsefi bağlamda ele alınabilir hale geleceğini umuyorum.

1. *Tragedyanın Doğuşu* ve Romantizm

Nietzsche'nin henüz 28 yaşındayken (1872'de) yayımlanmış olan ilk eseri *Tragedyanın Doğuşu*[5] her ne kadar bugün sanat felsefesinin klasiklerinden biri olarak kabul edilse de, genellikle Nietzsche'nin birçok asli tema ve yöneliminin henüz belirginleşmediği bir gençlik eseri olarak görülür. Şüphesiz bu yorumun en önemli ve büyük oranda meşru temeli bizzat Nietzsche'nin kendi düşünceleridir. 1886'da (yani kitabın ilk yayınlanışından 14 sene sonra) kitabın yeni baskısı için kaleme aldığı "Bir Özeleştiri Denemesi" başlıklı önsözde, Nietzsche eserinin "kötü yazılmış, acemice, utanç verici" bir metin olduğunu açıklıkla belirtir.[6] Bu geriye dönük değerlendirmelerde, özellikle eserin düşünce dünyasını şekillendiren iki önemli Alman figürünün, yani Wagner ve Schopenhauer'in olumsuz etkisi hedef alınır. Zira eser, açıkça, Nietzsche'nin o dönem bir mürit sadakatiyle takip edip desteklediği büyük opera bestecisi Wagner'in müziğinin Alman kültüründeki olası çığır açıcı konumunu müjdelemek ve savunmak için kaleme alınmıştır. Diğer yandan, eserde hakim olan sanat metafiziği ve bu metafiziğin altında yatan bir dizi ikilik (Apollon-Dionysos, temsil-istenç, birlik-çokluk, iyimserlik-kötümserlik), açıkça Schopenhauer'in (Wagner'i de çok etkilemiş olan) düşünce dünyasından ödünç alınmıştır. Daha sonraki eserlerinde her iki büyük ustasından da şiddetli bir kopuş yaşayacak olan Nietzsche, kitaba dair geç dönem değerlendirmelerinde bu iki isimle

[5] Her ne kadar *Tragedyanın Doğuşu* metninin iki ayrı Türkçe çevirisi mevcut olsa da, çevirilerdeki zorluklar nedeniyle şu İngilizce versiyonu kullandım: Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy And Other Writings*, ed. Raymond Geuss & Ronald Speirs, çev. Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999). Metin boyunca kullandığım Nietzsche alıntılarını kendim bu İngilizce basımdan çevirdim. Bunu yaparken zaman zaman İngilizcedeki şu çeviriyle karşılaştırmalar yaptım: *The Birth of Tragedy*, çev. Shaun Whiteside, ed. Michael Tanner (London, Penguin Books, 1993).

[6] Nietzsche, "Attempt at Self-Criticism", §3, *Tragedy* içinde.

özdeşleşen yaşamsal ve sanatsal tavrı (dolayısıyla da bu tavrın etki alanına boyun eğmiş olan genç Nietzsche'yi) topa tutacaktır.

Nietzsche aynı geriye dönük değerlendirmelerde metni dönemin hâkim kültürel ve estetik tavrından, yani bir tür Romantik tavırdan kopamamış olmasıyla eleştirir. Özellikle 1886 tarihli önsözün altıncı ve yedinci bölümleri bu konuda açıktır. Örneğin yedinci bölümde, olgun Nietzsche genç haline şöyle seslenir:

> Peki ama beyefendi, eğer *sizin* kitabınız Romantizm değilse nedir? [...] Sizin bu kötümser kitabınızın kendisi bir Yunan karşıtlığı ve Romantizm örneği değil midir? 'Zihni hem mest eden hem de sislere gömen' bir şey, en azından bir uyuşturucu, hatta bir müzik parçası, bir *Alman* müzik parçası değil midir?[7]

Öte yandan, yukarıda sözü geçen özeleştirel önsözdeki kimi ibareler, Nietzsche'nin bu gençlik metninde aynı zamanda kayda değer bir 'Romantizm karşıtı' tavrın nüvelerini bulduğunu gösterir. Önsözün altıncı bölümünde, kitabın -esasen gençlik acemiliği ve ürkekliği nedeniyle- yenik düştüğü Schopenhauerci felsefi yükten, o dönem hâkim olan "Alman ruhundan" ve onun kültürel ifadelerinden biri olan Romantizmden sıyrılınarak da okunabileceğini, o zaman metnin geleceğe (yani Nietzsche'nin geç dönemdeki konumuna) yönelik önemli ilham kaynakları barındırdığının görüleceğini ima eder. Gençliğinin olgunluktan uzak umutları ve hatalı ahlaki duruşu bir kenara bırakılırsa, kitabın sorduğu temeldeki "Dionysosçu" soru halihazırda geçerlidir: "Müzik, kökenleri itibariyle, Alman müziği gibi Romantik olmak yerine *Dionysosçu* olsa nasıl olur?"[8]

Şimdi metne bu cümledeki karşıtlıktan hareketle yaklaşmaya çalışalım. Kanaatimce bu karşıtlık, müziğin (hem bestecilik hem de yorumculuk açısından) doğasına dair son derece ilginç, ancak (bu haliyle bırakıldığında) bir o kadar da gizemli bir öneriye işaret eder. Nietzsche'nin Romantik müzikten (ya da genel olarak Romantik *tavırdan*) kastının ne olduğunu, önsözdeki birçok ibareye bakarak dahi az çok anlayabiliyoruz. Ancak alternatif, yani Dionysosçu müzik yaklaşımını anlamlandırmak daha zor

[7] Bu Romantizm yakıştırmasına Nietzsche'nin başka geriye dönük değerlendirmelerinde de rastlanır. Örneğin *İnsanca, Pek İnsanca* metni için gene 1886'da yazdığı önsözde, *Tragedyanın Doğuşu* dönemiyle olan kopuşu tarif ederken o dönemde etkisi altına girdiği Wagner'in "iflah olmaz Romantizmi"ne gönderme yapar. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*, çeviren R. J. Hollingdale & Richard Schacht (Cambridge: Cambridge University Press, 1996, "Preface", §6).

[8] Nietzsche, "Attempt at Self-Criticism", §6, *Tragedy* içinde.

görünmektedir. Kendimizi *Tragedyanın Doğuşu* ile sınırlamadığımız durumda, 'Dionysosçu' teriminin bu önsözdeki tüm çağrışımlarını kuşatacak bir açıklama getirmemiz için Nietzsche'nin bütün eserlerinde çeşitli unsurlarını bulduğumuz yaşamı olumlayıcı tavrın tarifine girişmemiz (ve bu bağlamda 'ebedi dönüş' ya da 'güç istenci' gibi başlıca Nietzscheci fikirleri ele almamız) gerekir.[9]

Öte yandan, söz konusu ikiliği anlamanın daha mütevazı olmakla beraber verimli bir yolu, bizzat Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'na yakıştırdığı bu iki alternatif tavrı, sadece bu gençlik dönemi metninin sınırları içinde kalarak açıklamaya girişmektir. Girişte de belirttiğim üzere, benim bu makaledeki esas amacım bunu yapmak olacak.

Makalemin kalan kısmında *Tragedyanın Doğuşu* metnini 'Romantik - Dionysosçu' karşıtlığından hareketle yorumlayarak, Nietzsche'nin bu metinde önerdiği sanat metafiziğini ve bu metafizikten türeyen müzikal tavrı aydınlatmaya çalışacağım. Bu ikiliği anlamanın en verimli yollarından birinin, metnin birçok yerinde karşımıza çıkan bir temaya, sanatta -ve özelde müzikte- duyguların kullanımı temasına eğilmek olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla makalenin devamında, Nietzsche'nin kendi döneminin sanatına ve özellikle de müziğine yaptığı eleştiriyi, esasen Romantik sanatçının duygularla kurduğu (Nietzsche'ye göre bir hayli sorunlu) ilişkinin bir eleştirisi olarak yorumlamayı deneyeceğim.[10] Bu eleştiriyi ele almaya geçmeden önce, metinde sunulan sanat metafiziğinin çatısını oluşturan iki ana terimi ele alacağım.

2. Dionysosçu ve Apolloncu İtkiler

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* metninin hemen birinci bölümünde, bir "estetik bilimi"nin gelişimine katkı sunacağını düşündüğü bir ikiliği, Dionysos-Apollon ikiliğini ortaya koyarak işe başlar. Nietzsche'nin Yunan dinsel deneyiminden ödünç alarak metnin kavramsal evreninin merkezine yerleştirdiği bu iki isim, her biri birer sanatsal üretim yaklaşımına temel teşkil eden iki ana *itkiyi* tarif etmek için kullanılır. Apolloncu sanatsal itki, esas

[9] Nietzsche sonraki metinlerinin büyük bir kısmında Dionysosçu tavrı Apollon'la bir karşıtlığı gündeme getirmeksizin, hatta daha önce Apollon'la bağdaştırdığı (çokluk ya da görünüm gibi) kimi unsurları da içerecek şekilde tarif etmiştir. Dolayısıyla bu geç tarihli pasajdaki "Dionysosçu" teriminin, *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki benzer terimlerden farklı yankıları söz konusudur. Bkz. Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist* (New Jersey: Princeton University Press, 1974), 129; Fink, *Nietzsche*, 11.

[10] Bu okumanın, müzik düşüncesine katkı sunmak dışında, bu erken dönem metniyle sonraki Nietzsche düşüncesi arasındaki sürekliliğe dair önemli ipuçlarının ortaya çıkmasını sağlayacağını düşünüyorum. Sonuç bölümünde buna kısaca değineceğim.

olarak rüya deneyiminin model teşkil ettiği, görselliğin, görünümlerin ve görünüm deneyimini mümkün kılan koşulların temelindeki itkidir: Sınırların çizilmesi, farklı bireyselliklerin birbirinden ayırt edilebilmesi, deneyim kişisinin kendisini deneyim edilen durumdan ayırt edebilmesi gibi imkânların tümü, Apolloncu itkinin etkinliği sayesinde söz konusu olabilir. Bu anlamda Apolloncu itki (rüya modelinin de ima ettiği üzere), esasen görsel sanatları ve anlatıyı merkeze alan dilsel sanatları (özellikle de epik türünü) mümkün kılan hâkim itkidir. Buna karşılık Dionysosçu itki, mest olma ya da vecit gibi deneyimleri mümkün kılan itkidir. Bu itki, her türlü bireyselleştirici ve sınır çizici deneyim imkânının ortadan kalktığı, hem nesneler arası sınırların, hem de deneyim öznesiyle deneylenen dünyanın sınırlarının iptal olduğu bir kendinden geçme durumunun temelindedir. Bu itkinin hâkim olduğu sanat ise, görselliğin ve herhangi bir anlatısallık unsurunun (dolayısıyla bir anlatıyı mümkün kılan temsil mekanizmalarının) bulunmadığı müziktir.[11]

Burada (hem kitabın tümü, hem de bu makalenin ana tartışma hattı açısından) dikkate değer nokta, Apolloncu ve Dionysosçu sanatsal itkilerin kaynağının insanın psikolojik ya da fizyolojik doğası olmadığıdır. Nietzsche'ye göre her türlü sanatsal etkinliğin temeli "doğadaki kadir-i mutlak sanatsal itkiler"dir.[12] Bu anlamda, Apolloncu ve Dionysosçu unsurlar "doğanın kendisinden neşet eden sanatsal güçlerdir" ve herhangi bir "*sanatçı insanın dolayımı olmadan*" var olurlar.[13] Bu güçler, doğanın "kendi sanatsal itkilerinin ilk, dolaysız tatminlerine ulaştığı" unsurlardır.

Bu iki temel sanatsal itkinin bu özel ontolojik statüsü nedeniyle, Nietzsche'nin önerdiği "estetik bilimi" (ya da kendisinin ilerleyen kısımlarda kullanacağı terimle "sanat metafiziği"[14]), doğal güçler ile insani deneyim alanı arasında mekik dokuyan çift katmanlı bir çözümlemeye konu olur. Birinci katman, bu iki temel sanatsal unsurun neşet ettiği doğa, ikinci katman ise bu iki doğal itkinin ifade bulduğu insani eylem alanıdır. Metin boyunca da, her

[11] Öte yandan, dikkatli bakıldığında Nietzsche'nin her türlü müziği (sözsüz ya da imgesiz bile olsa) Dionysos'la bağdaştırmadığı, bir tür Apolloncu müziğin de mümkün olduğunu düşündüğü görülür. *Tragedyanın Doğuşu*'nun ikinci bölümünde, Arkaik Yunan'da Dionysos'un etkisinin henüz açığa çıkmadığı dönemlerde, ritmin temel teşkil ettiği ve esasen imge üretimine yönelen bir tür Apolloncu müziğin söz konusu olduğu, bunun da aslında esas müzik deneyimini (yani Dionysosçu müzik deneyimini) belli bir mesafede tuttuğu belirtilir. Ayrıca bkz. Friedrich Nietzsche, "The Dionysiac World View", *The Birth of Tragedy and Other Writings* içinde, hazırlayan Raymond Geuss & Ronald Speirs, çeviren Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), §1.

[12] Nietzsche, *Tragedy*, §4.

[13] *A.g.e.*, §2.

[14] *A.g.e.*, §24.

türlü sanatsal faaliyet, kültür yaşamındaki tezahürlerden hareket edilip doğadaki temel itkilere doğru inilerek izah edilir.

Bu çift katmanlı çözümleme boyunca, Schopenhauer'in Kant esinli metafizik yaklaşımının metindeki belirleyici rolü giderek netleşir.[15] Nietzsche'nin sözünü ettiği Dionysosçu itki, esas itibariyle Schopenhauer metafiziğine göre görünümler alanının temelinde bulunan doğal zemine, yani İstenç'e denk gelecektir. Buna karşılık Apolloncu itki, söz konusu zeminin görünüm ya da temsil seviyesine geçmesini, yani dünyanın -istenç değil- temsil olarak deneyimlenmesini mümkün kılan metafizik ilkedir. Nietzsche metinde sadece Schopenhauer'in istenç-temsil ayrımını benimsemekle kalmaz, ustasının İstenç'e atfettiği olumsuz niteliği de önemli ölçüde sahiplenir: İstenç, yani Nietzsche'nin ifadesiyle doğada deneyimlenen çokluğun temelindeki "ilksel birlik", özü itibariyle acı çeken, çelişkilerle örülü bir şeydir ve kendi kurtuluşu için haz verici görünümlere (yani Apolloncu unsura) muhtaç durumdadır.[16] Bununla birlikte, Schopenhauerci karamsar İstenç anlayışı Nietzsche'nin sanat metafiziğinde madalyonun sadece bir tarafını karşılar. Nietzsche'ye göre istenç -ve ona karşılık gelen Dionysosçu öğe- olgunluk eserlerindeki olumlayıcı tavrı önceleyecek şekilde, acı ve dehşet ile coşkunun "tuhaf bir karışımını" içerir.[17] Bu nedenle de sanat, Dionysosçu doğal kökeni itibariyle, haz ve acı deneyimlerini birlikte barındırma imkânını taşır.

Her ne kadar bu iki itkinin doğal öğeler olarak tarif edilmesi *Tragedyanın Doğuşu* açısından temel önemde olsa da, Nietzsche'nin çözümlemelerinin büyük bir kısmı bu doğal öğelerin insani deneyim seviyesindeki tezahürleriyle ilgilidir. Nietzsche, özellikle ikinci bölümden başlayarak, Arkaik Yunan insanının altta yatan Dionysosçu zemini nasıl deneyimlediğini, Dionysosçu dehşet-coşku bileşimini hangi Apolloncu öğeler sayesinde katlanılabilir kıldığını ele alır. Bu tahlilde Yunan kültürünü ayrıksı kılan ve Yunan sanatının istisnai gelişiminin altında yatan en önemli özellik şudur: Tek başına hâkimiyet kurduğunda bir medeniyetin varoluş koşullarını tehdit edebilecek özelliğe sahip olan Dionysos kültü Yunan toplumuna sirayet etmeye başladığı aşamada, Apolloncu itki halihazırda kendine has yoğun bir

[15] Schopenhauer'in metin üzerindeki etkisi herkesçe kabul görmekle birlikte, Nietzsche'nin ne ölçüde ustasını takip ettiği ve ondan ne ölçüde uzaklaşmayı hedeflediği tartışma konusundur. Bu konuda bkz. Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 26; John Sallis, *Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 60-71.
[16] Nietzsche, *Tragedy*, §4.
[17] *A.g.e.*, §2.

faaliyet alanına sahip durumdadır.[18] Dolayısıyla Yunanlılar bir toplumsal olgu olarak Dionysos kültüyle karşılaştıklarında, Dionysosçu itkinin yıkıcı etkilerini göğüslemenin etkin bir aracını zaten keşfetmiş, onun kullanımında ustalaşmış durumdadırlar. Her şeyden önce, Dionysos'tan evvel tesis edilmiş olan hâkim Olympos düzeni, Yunan toplumuna kapsamlı bir mücadele stratejisi sağlamaktadır.[19] Ayrıca, özü itibariyle sanatsal olan bu Apolloncu strateji, Homeros'un epiğinde çok güçlü bir ifade bulmuş durumdadır. Esasen Dionysosçu bir sanat olan müzik bile, Dionysos-öncesi Yunan toplumunda bir tür Apolloncu yaklaşımla icra edilmektedir.[20]

Tragedyanın Doğuşu'nun dördüncü bölümünden başlayıp yedinci bölümü takip eden tragedya tahliline varacak olan tarihsel anlatı, bu gelişmiş Apolloncu duyarlılığa sahip medeniyetin somut anlamda Dinoysosçu kültürel öğelerle karşılaşması sonucu ortaya çıkan büyük sanatsal yaratımın kısa (ve açıkçası biraz baş döndürücü) bir özeti olarak okunabilir. Henüz Yunan kültürünün hakimiyet kurmadığı arkaik çağlardaki kaotik (bir anlamda Dionysosçu) dünya, yerini Yunan kültürünün Apolloncu dehasına ve onun tipik ürünü olan epik şiire bırakmış (X..-VIII. yy.), bu Apolloncu kültür 'Dionysosçu' selin etkisi altında kalarak sahneyi Dionysos kültüne ve lirik şiire (yani müziğin büyük ağırlık taşıdığı bir biçime) terk etmiştir (VII. yy.). Yeniden Apolloncu bir ivmenin ağırlık kazanmasıyla klasik Dor sanatı hâkim hale gelmiş (VII.-VI. yy.), bu gelgit nihayet Apolloncu ve Dionysosçu itkilerin eşsiz bir uyumunun deneyimlendiği bir sanat formunu, yani tragedya sanatını ortaya çıkarmıştır (VI.-V. yy.).[21]

Bu makalenin sorunsalı açısından bu tarihsel anlatıdaki en önemli aşama, Dionysosçu müziğin ağırlıklı etkisi sonucu ortaya çıkan lirik şiirdir. Bu türün bizim için önemli olmasının müziğin etkisi haricinde bir sebebi vardır. Nietzsche, lirik şiir üzerine yaptığı tartışmada, sanatçının kendi 'öznel' (ve bu bağlamda da 'duygusal') deneyiminin sanatsal (ve özelde müzikal) ifadedeki muhtemel rolüne dikkatle eğilir. Göstermeye çalışacağım üzere, Nietzsche'nin bu konudaki tahlilleri -kitaptaki birçok başka kısımda olduğu gibi- aynı zamanda döneminin sanatsal yaklaşımına dair eleştirel bir değerlendirme olarak okunabilir. Bu nedenle şimdi, Nietzsche'nin lirik şiir

[18] *A.g.e.*, §2; Nietzsche, "Dionysiac", §2.
[19] *A.g.e.*, §3.
[20] *A.g.e.*, §2.
[21] Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nun dördüncü bölümünün son paragrafında yaptığı (ve sonraki bölümlerde bazı kısımlarını aydınlattığı) bu kısa tarihsel özetin daha iyi anlaşılması için bkz. M. S. Silk & J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 66.

konusundaki yorumuna yakından bakarak onun duyguların sanatsal kullanımı konusundaki eleştirel (ve göstermeyi umduğum şekilde Romantizm karşıtı) tavrını anlaşılır hale getirmeye çalışacağım.

3. Lirik Şiir, Öznel Deneyim ve Duygular

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nun beşinci bölümünde sunduğu lirik şiir çözümlemesini hem Yunan sanatına dair tarihsel anlatısının önemli bir uğrağı olarak, hem de sanatın genel anlamda nasıl olması ve olmaması gerektiğine dair güncel bir polemik olarak okumak mümkündür. Aşağıda göstermeye çalışacağım üzere, Nietzsche bu kısımda hem lirik şairin müzikal dehasını Yunan tragedyası ve Dionysos dithyramboslarını önceleyen kilit önemde bir tarihsel olgu olarak betimler,[22] hem de döneminin Romantik yaklaşımında ifade bulan bir idealin, bireysel tutkularını ve duygularını sanatsal bir esere dönüştüren 'öznel' sanatçı idealinin açık bir eleştirisini sunar.

Bu çift katmanlı tahlilin merkezindeki figür, Yunan sanatının en önemli lirik şairlerinden kabul edilen Arkhilokhos'tur. Nietzsche'nin Apollon-Dionysos ikiliğine dayanan anlatısında, Arkhilokhos, Homeros'ta mükemmel ifadesini bulan Arkaik Apolloncu kültürün ardı sıra beliren, Dionysosçu itkinin hâkimiyeti altındaki sanatçıdır. Nietzsche, bu Homeros-Arkhilokhos ikiliğini ele alırken döneminin hâkim yaklaşımından uzak durmayı seçer. Bu hâkim yaklaşıma göre, Homeros insanın dünya üzerindeki dışsal deneyimini anlatan 'nesnel' şairken, Arkhilokhos 'ben' kipiyle konuşarak kendi duygu ve tutku dünyasını açığa çıkaran 'öznel' şair konumundadır. Nietzsche döneminin bu klasikleşmiş tasnifini, neredeyse tartışmasız bir hakikat olarak ortaya koyduğu sanata dair bir ön-kabulden hareketle eleştirir:

> [...] bildiğimiz yegâne öznel sanatçı kötü sanatçıdır ve bizim her düzeydeki ve türdeki sanattan başlıca talebimiz öznelliğin fethi, "ben"den kurtuluş ve her türlü bireysel istemenin ve arzulamanın sessizliğe gömülüşüdür.[23]

[22] Nietzsche, *Tragedy*, §5.

[23] *A.g.e.*, §5. Buradaki "öznel" sanatçıya dair saptamayı, tragedyalar bağlamında yazılmış olan, insanın bireyselliğine dair daha genel içerikli bir cümleyle uyum içinde düşünmek mümkün görünmektedir: "[...] tüm bireyler, bireylikleri itibariyle komiktirler, dolayısıyla da trajik değildirler [..]" (*A.g.e.*, §10). Buradaki bağlama uyarlarsak, lirik şairin sadece bireysel duygu deneyimleriyle sınırlı kalması durumunda komik olacağı, dolayısıyla herhangi bir lirik etki yaratamayacağı söylenebilir.

Eğer durum buysa, o zaman öznelliğin sesi olarak görülen, daima 'ben' kipinde konuşan, sürekli olarak tutku ve arzularını dillendiren lirik şairin nasıl olup da sanatçı olarak kabul edilebildiğini açıklamamız gerekir.[24]

Nietzsche'nin bu soruya çözümü, öznel-nesnel ikiliğinin iptali ve onun yerini (tahmin edileceği gibi) Apollon-Dionysos ikiliğinin almasıdır. Lirik şair öznel değil, öncelikli olarak Dionysosçu bir sanatçıdır. Bunun en önemli işareti de, lirik şairin sanatının esas itibariyle müzikten türüyor olması, Nietzsche'nin Schiller'den aldığı ifadeyle "müziksel bir ruh durumundan" kaynaklanıyor olmasıdır.[25] Her şeyden evvel bir müzisyen olan lirik şair, Dionysosçu ilksel birlikle, onun acısı ve çelişkisiyle bir olur ve müziğiyle bu birliğin bir suretini ortaya koyar. Ancak bu aşamadan sonradır ki, lirik şair kendini Apolloncu rüya imgeleri yoluyla (yani dilin temsil araçlarını da kullanarak) ifade eder. O halde şairin eserinde ifade bulan 'ben' deneyimi, basitçe bireyin empirik-psikolojik dünyasının, yani öznelliğinin yansıması değil, zemindeki Dionysosçu birliğin ifadesidir. Bu birlik, "gerçek mânâda mevcut olan, ebedi niteliğe sahip ve şeylerin zemininde bulunan yegâne 'ben'liktir."[26]

O halde lirik sanatçı kendini 'ben' kipinde ifade ettiğinde, bu ifade iki katmandan geçerek ortaya dökülmektedir. Her ne kadar lirik şair zaman zaman kendi istenç ve arzularını ortaya döktüğü intibasını uyandırıyor olsa da, onun ürününü gerçek anlamda sanatsal kılan, bu bireysel deneyim katmanını önceleyen Dionysosçu birliğe temas ediyor olmasıdır. Bir başka deyişle, lirik şiirde ifade bulan bireysel deneyim, ancak Dionysosçu temelden neşet ettiği ölçüde gerçek bir sanatsal nitelik kazanabilir.

Fark edileceği üzere, bütün bu lirik şiir tahlilini ve bu tahlilde ifade bulan eleştirel / normatif konumu mümkün kılan şey, Dionysosçu ve Apolloncu sanatsal itkilerin kaynağının (yukarıdaki ikinci bölümde de vurgulandığı üzere) insan psikolojisi ya da fizyolojisi değil, doğa olmasıdır. Nitekim, bu bölümün son kısmında yer alan, *Tragedyanın Doğuşu* metninin en sık alıntılanan ünlü cümlesi de, ancak bu sanat metafiziğinin ışığında bir anlam kazanır: "[...] varoluş ve dünya ancak *estetik bir olgu* olarak ebediyen haklılaştırılabilir."[27] Öncesiyle beraber ele alındığında, bu pasajda ifade edilen

[24] *A.g.e.*, §5.
[25] Kitabın ilk baskısının tam başlığı, yani "Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu", bir anlamda en somut karşılığını kitabın bu kısımlarında bulmaktadır. Kaynağını müzikte bulan bir form olarak lirik şiir, Nietzsche'nin bu bölümde (§5) açıkça belirttiği üzere, daha sonra ortaya çıkacak olan tragedyanın ve dithyrambos şiirinin tohumlarını atmıştır.
[26] Nietzsche, *Tragedy*, §5.
[27] *A.g.e.*, §5.

fikrin sanatçının kişisel deneyimiyle değil, doğadan kaynaklanan sanatsal itkilerle ilgili olduğu söylenebilir: Dünyanın estetik bir olgu olarak haklı çıkarılması demek, sanatçının onu estetik bir bakışla ele alarak haklılaştırması demek değildir. Burada söz konusu olan, doğadaki temel sanatsal itkiler seviyesinde vuku bulan metafizik nitelikli bir haklılaştırmadır ve sanatçı, bir kez daha, bu haklılaştırmanın vesilesi konumundadır. Bu anlamda da bizatihi insan, ve bir insan olduğu ölçüde sanatçının kendisi, bir sanat eseridir.

Dionysos-Apollon ikilisinde somutlaşan bu sanat metafiziğinin aynı zamanda Schopenhauerci istenç-temsil ikiliğini takip ediyor olduğunu hatırlamak, buradaki lirik şiir tahlilinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Nitekim Nietzsche, kitabın takip eden altıncı bölümünde müzisyen-ozanın Dionysosçu zeminle ilişkisini tarif ederken yer yer Schopenhauer metafiziğinin kavramlarına başvurur. Söz konusu bölümdeki ana sorunsal, lirik şiirdeki ve genel anlamda folk şarkısındaki müzik-söz ilişkisidir. (Bu kısımları 19. yüzyıldaki opera türüne yönelik tartışmalar bağlamında okumak mümkündür.) Nietzsche, gerçek lirik şiirde müziğin sözü öncelemesi, dolayısıyla sözün müzikten (dolayısıyla Dionysosçu zeminden) kaynaklanıyor olması gerektiği şeklindeki argümanı savunurken, ozanın kişisel deneyimiyle Dionysosçu zemin arasındaki ilişkiyi bu kez 'istenç' terminolojisiyle tarif eder. Ozan, müziği Apolloncu imge dünyasıyla (yani şiirle) beraber icra ederken, "kendisi de dahil tüm doğayı ebediyen isteyen, arzulayan, özlem duyan şey olarak idrak eder."[28] Yani ozan, bir düzeyde kendini bir türlü tatmin olmayan duyguların ağına düşmüş bir insan olarak deneyimler; ancak tüm bu kişisel deneyimler düzeyi altta yatan İstenç'le sembolik benzerlik ilişkisi içindedir. Böylelikle ozan, kendi bireysel duygu durumuna zemin teşkil eden bu yekpare İstenç seviyesiyle temas kurarak yaratımda bulunur. Lirik ozanın eserinde müziğin oynadığı ağırlıklı rol, sanatçının müzik yoluyla İstenç'in görünümünü ifade ediyor olmasını, böylelikle kendi kişisel duygularıyla kişiler-üstü İstenç alanı arasında bir tür sürekliliği deneyimleyebilmesini sağlar. Apolloncu unsurun, yani şiirin devreye girmesi ise, ozanın bu sürekli hareket halindeki İstenç'e belli bir soğukkanlılıkla bakabilmesini sağlar. Böylelikle lirik ozan, baktığı yerden, tutkuların ağına düşmüş olan kendisini bile belli bir sükunet halinde temaşa edebilir.[29]

[28] *A.g.e.*, §6.

[29] Nietzsche, aynı döneme ait el yazmaları arasında bulunan ve bu bölümdeki temalara değindiği bir pasajda duyguların sanatsal niteliğe sahip olmadığını daha büyük bir açıklıkla söyler. Ona göre, ancak duyguların dışlanması ile gerçek mânâda çıkar gözetmeyen [*disinterested*] bir sanatsal görü mümkündür. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Writings From the Early*

4. "Paradoksal Fikirler, Ateşli Duygular"

Nietzsche'nin lirik şiir analizinde ortaya çıkan bu bireysellik eleştirisini ve bu eleştirinin kişisel tutkular ve duygularla bağlantısını akılda tutarak *Tragedyanın Doğuşu* metninin sonraki kısımlarını okuduğumuzda, duyguların kullanımına dair eleştirel tavır daha da belirginleşecektir. Kitabın tragedyanın 'ölümünü' konu alan kısımlarında (§§10-15) duyguların kullanımına yönelik eleştirinin izini sürmek, bu açıdan verimli görünmektedir. Ayrıca Nietzsche'nin bu kısımlarda sunduğu tarihsel çözümlemenin altında yatan güncel eleştirel program hesaba katıldığında, duygulara dair tartışmanın daha iyi anlaşılacağı, böylelikle yazının birinci bölümünde bahsi geçen Romantik-Dionysosçu karşıtlığının daha açık bir yoruma kavuşacağı söylenebilir.

Tragedyanın yozlaşarak etkisini kaybetmesinin ele alındığı bu bölümlere dair yorumlarda, genellikle Nietzsche'nin asıl eleştirisinin Sokratesçi akılcılığa ve buna bağlı olarak gelişen "teorik insan"[30] modeline yönelik olduğu vurgulanır. Ancak bu bölümler yorumlanırken, tragedyanın ölümü konusunda Sokrates'le beraber kilit rol oynayan Euripides'e dair eleştiri dikkatle ele alındığında, bu akılcılık eleştirisiyle paralel şekilde ortaya konan bir başka eleştirinin, sanatta duyguların yanlış kullanımına dair bir eleştirinin belirginleşiyor olması dikkat çekicidir. İlk okumada tragedyayla ve tragedya oyuncusuyla ilgili olduğu görülen bu ikincil eleştiri hattını yukarıda sözü edilen bireysellik eleştirisiyle beraber okuduğumuzda, sanata dair daha geniş kapsamlı bir yorum elde etmemiz mümkün görünmektedir.

Duyguların kullanımına dair bu paralel eleştiri hattını anlamak için öncelikle Nietzsche'nin Euripides'e yönelik eleştirisini (hatta suçlamasını) ana hatlarıyla ele almamız gerekiyor. Nietzsche için Euripides'in tragedyanın bozulmaya uğramasının birinci derecede sorumlusu olmasının temel sebebi, bu ozanın oyunlarını tragedyada ortaya çıkmış olan istisnai dengeyi altüst edecek bir yaklaşımla yazmış olmasıdır: Euripides, Apollon-Dionysos karşıtlığının tragedyada bulduğu dengeyi bozmakla kalmamış, tragedyayı önceleyen ve hazırlayan türleri mümkün kılan bu karşıtlığın bizatihi kendisini ortadan kaldırmıştır. Nietzsche'nin "estetik Sokratesçilik" şeklinde adlandıracağı bu yeni yaklaşımda, ana karşıtlık Dionysos ile Apollon arasında değil, Dionysos ile Sokrates arasındadır.[31] Ancak şu noktayı gözden kaçırmamak gerekir: Bu yeni karşıtlıkta Dionysos kutbunun varlığını sürdürmesi, Euripides'in (kısmen de olsa) Dionysosçu bir sanatçı olduğu

Notebooks, ed. Raymond Geuss & Alexander Nehamas (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 87.

[30] Nietzsche, *Tragedy*, §15.

[31] *A.g.e*, §12.

anlamına gelmez. Nietzsche'nin yorumuna göre, Euripides -bir tragedya ozanı olmasına rağmen- temeldeki Dionysosçu itkinin tasfiyesini amaçlamış, ancak son kertede onun gücüne teslim olmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle onda Aiskhylos ve Sophokles'e göre yeni olan şey Dionysosçu zeminin yokluğu değil, bu zeminin belli bir mesafede tutulmasına yönelik yeni, Apolloncu olmayan bir stratejinin icadıdır. Bu yeni strateji, akılcılığı merkeze aldığı ölçüde Sokratesçi (dolayısıyla da sanat dışı) bir stratejidir. Nietzsche'nin yorumuna göre, Euripides kendisini önceleyen tragedyaları izlediğinde, sahnede olan bitene bir tür "eleştirel düşünce" ile yaklaşmış, bunun sonucunda da bu eserleri anlayamamıştır.[32] Kendisi tragedya yazdığında ise, gerek prologlarda, gerekse oyun finallerindeki meşhur *deus ex machina* kullanımlarında somutlaşan bir tür akılcı yaklaşımla hareket eder: İzlenecek olayları hazırlayan gelişmeler oyunun hemen başında bir tanrının dilinden makul bir akışla seyirciye anlatılır; finalde ise bir tanrının müdahalesi oyun kurgusunun ikna edici bir sonuca evrilmesini sağlar.[33]

Gelelim bu Euripidesçi stratejinin duyguların kullanımıyla ilgili sonuçlarına. Nietzsche açısından bu stratejide kayda değer olan şey, ozanın Dionysos'a yönelik olumsuzlayıcı tepkisinin onu gerçek anlamda Apolloncu bir sanata değil, yeni bir strateji icadına yönlendirmesidir. Oysa, der Nietzsche, bunu seçmek yerine pekâlâ Apolloncu Homeros'un izinden gidebilir, içinde gezindiği mitler dünyasını bir tür "dramatikleştirilmiş *epos*" şeklinde aktarmayı deneyebilirdi.[34] Böyle bir durumda elbette trajik bir etkinin ortaya çıkması söz konusu olmayacaktı, ancak (gene Homeros'ta ideal şeklini gördüğümüz üzere) "görünümlerin verdiği zevk" sayesinde "en dehşetli şeylerin" bile katlanılır hale gelmesine olanak tanınmış olacaktı.[35] Oysa Euripides bunu tercih etmemiş, böylelikle sadece klasik epik için değil, gerçek tragedya için de hayati olan sanatsal itkiyi, yani Apolloncu itkiyi baskılamıştır.

Apolloncu itkiden vazgeçilerek Sokratesçi stratejinin benimsenmesinin (genellikle metne dönük yorumlarda geri planda bırakılan) önemli bir sonucu, duyguların kullanımıyla ilgilidir. Euripidesçi oyuncu, Dionysosçu zeminin dehşetini Apolloncu görünümler dünyasında kaybolarak katlanılır kılmaktan vazgeçmiş, böylelikle Apolloncu itkinin mümkün kıldığı "tutkusuz soğukluk" tavrından mahrum kalmıştır:

[32] *A.g.e.*, §11.
[33] *A.g.e*, §12.
[34] *A.g.e*, §12.
[35] *A.g.e.*, §12.

> Euripides kalbi ölesiye atan, saçları dimdik olmuş aktördür;[36] planını Sokratesçi bir düşünür gibi yapar ve tutkulu bir aktör gibi icra eder. Ne planlamada, ne de planın icrasında saf bir sanatçıdır o. Bu nedenledir ki, Euripidesçi drama aynı zamanda hem ateşli hem de soğuktur, aynı anda hem dondurabilme hem de yakabilme becerisine sahiptir; bu drama türünün epik şiirin Apolloncu etkisini elde etmesine imkân yoktur, öte yandan kendisini Dionysosçu öğelerden de mümkün mertebe özgürleştirmiştir [...].[37]

Hem ateşli, hem soğuk... Ateşlidir, çünkü duyguların kışkırtılmasına yönelik araçlara başvurmayı ihmal etmez. Ancak aynı zamanda da soğuktur, zira söz konusu duygusal etkiler Sokratesçi akılcılığın 'soğuk' yaklaşımıyla planlanmıştır. Dolayısıyla tragedyanın ölümü, genellikle vurgulandığı gibi sadece planlama seviyesindeki akılcı yaklaşımla değil, duyguların kullanımındaki çarpıklıkla da ilgilidir. Bu anlamda, Euripides'in sanatında akılcılaşma ile duyguların yanlış kullanımı bir madalyonun iki yüzü gibidir. Artık ne Dionysosçu ne de Apolloncu itkilerle ilgisi bulunan iki farklı unsur, tiyatronun ana öğeleri halini alır: "Apolloncu görüntüler yerine paradoksal *fikirler* ve Dionysosçu vecit halleri yerine ateşli *duygular*."[38]

Aslında burada ifade bulan ikilik, metinde Euripides figürünün ilk giriş yaptığı noktada, yani 10. bölümün sonunda ortaya çıkmış durumdadır. Ancak orada sözü edilen ikilik gerçek anlamına ancak yukarıda ele aldığımız bu yorumlar ışığında kavuşur. Nietzsche, tragedyadaki Dionysosçu unsura - ve somut olarak da müziğe- övgüler dizdiği 10. bölümün son kısmında Euripides'i esas olarak Dionysosçu unsuru, yani müziği zayıflatmakla, gerçek müziğin yerine "kopya müziği" geçirmekle suçlar. Euripides'in bu şekilde "Dionysos'u terk etmesiyle beraber, Apollon da onu terk etmiştir."[39] Bu noktadan sonra Euripides'in yaptığı şey, tutkuları kışkırtmak ve onları karmaşık bir diyalektikle keskinleştirmektir. Sonuç, kahramanların kopya tutkulara sahip olmaları ve kopya konuşmalar yapmalarıdır.

Bu Euripidesçi ikiliği (ki buna bir tür sahte-trajik ikilik de diyebiliriz) kitabın beşinci bölümünde ortaya konmuş olan ve bir önceki bölümde ele aldığımız bireysel sanat eleştirisinin yankılarıyla beraber okuduğumuzda, ortaya daha geniş kapsamlı bir sanat eleştirisi çıkacaktır. Hatırlanacağı gibi, söz konusu bölümdeki lirik şiir tartışmasının temelindeki önemli bir ön kabul, gerçek

[36] Nietzsche burada birkaç satır üstte alıntıladığı bir Platon pasajına (*Ion*, 535c5) gönderme yapmaktadır.
[37] Nietzsche, *Tragedy*, §12.
[38] *A.g.e*, §12.
[39] *A.g.e*, §10.

sanatın bireyselliğin ötesinde hayat bulduğu şeklindeydi. Bu bağlamda lirik şiiri üstün kılan şey, ozanın ('ben' kipinde konuşuyor olmasına rağmen) kendi 'öznel' deneyim alanının dışına çıkması, yani kişisel duygularının ötesindeki bir kaynaktan beslenmesidir. Bu da onun (trajik ozana öncülük edecek şekilde) Dionysosçu zeminin ifade bulmasına aracılık etmesi ve bunu Apolloncu görünümler vasıtasıyla yapabilmesi anlamına gelir. Bu anlamda, Euripides'in Dionysos'tan uzak durmayı ve bunu Sokratesçi bir stratejiyle hayata geçirmeyi tercih etmesi sadece tragedyaya değil lirik şiire de karşıdır. Lirik şiir, zeminindeki Dionysosçu müzikal öğe sayesinde, bireysel tutkulardan bahsediyor göründüğü noktada bile birey-ötesi bir alana açılır, dolayısıyla da gerçek anlamda bir sanat eseri olur. Bu açıdan bakıldığında, Euripides'in özelde tragedya ve genelde sanatsal yaklaşıma yönelik tahribatı, tutkular ya da duygular söz konusu olduğunda bu birey-ötesi deneyim alanıyla olan teması kesmiş olmasıdır. Euripides'in sanatı, bir anlamda sanatın metafizik zeminiyle (yani en temel sanatsal itkilerle) bağını koparmış, bunun sonucunda da sanatçıyı bireysel duygularıyla baş başa bırakmıştır. Bu yeni, Euripides-sonrası sanatçı, ancak duygu patlamaları ve bu patlamaları belli ölçüde düzenleyen akılcı bir plan dahilinde kendini ifade edebilecektir.

Metnin Wagner'ci güncel programının daha dolaysız bir dille ifade edildiği ileriki kısımlarda (§§16-25), duyguların hatalı kullanımına dair bu eleştiri güncel tonun ağır bastığı daha açık biçimlerde yeniden ifade bulur. Wagner-öncesi operanın -dolayısıyla da operanın tarihsel olarak ortaya çıkışının- eleştirildiği 19. bölüm bu açıdan dikkat çekicidir. Burada Nietzsche, operanın icadının özü itibariyle müziğin ruhundan uzaklaşma anlamına geldiğini, ilk opera bestecilerinin anlaşılabilir sözlerin kullanılması yoluyla seyircinin ilgisini ayakta tutmaya yönelik sanatsal olmayan bir yordam benimsediklerini dile getirir.[40] Bu anlamda opera sanatı (Wagner'in devrimci hamlesi öncesinde) esasen Euripidesçi ve Sokratesçi bir sanattır. Bu nedenle de, Euripides için geçerli olan çift yönlü eleştiri burada da geçerlidir: Operanın sorunu hem akılcı olması, hem de duyguların çarpık bir kullanımına sahne olmasıdır. Opera bestecisi, "Dionysosçu derinliklerden" bihaber olduğu için müziği "akıl tarafından yönetilen bir tutku retoriğinin" yönlendirmesini tercih etmiş, "duyguların sanatsal nitelikli bir şey ortaya çıkarabileceği" yanılgısına düşmüştür.[41]

Wagner'ci operayla beraber tragedya ruhunun yeniden doğuşunun coşkuyla ele alındığı 22. bölümde de aynı vurgu hâkimdir. Artık bu bölümde Nietzsche dönemin müzik anlayışının, izleyicisinin ve özellikle de yeni ortaya

[40] *A.g.e*, §19.
[41] *A.g.e*, §19.

çıkmış olan 'eleştirmen' figürünün açık bir eleştirisini sunar. Bu güncel yaklaşımdaki sorun, Nietzsche'nin terimleriyle, bir tür "ahlaki-patolojik"[42] bakış açısının ön planda olmasıdır. Bu bakış açısına göre tragedyanın etkisi ancak Aristoteles'in ünlü *katharsis* tahliline[43] dair iki hakim yorumdan birine hapsedilmektedir: Tragedya bizde bir tür arınmaya yol açar ve bu arınma ya ahlaki ya da tıbbi-patolojik bir doğaya sahiptir. Sorun bir kez daha, sanatın etkisinin estetik dışı kıstaslarla değerlendirilmesi, gerçek estetik etkinin bütünüyle ıskalanmasıdır.

Sonuç

Bütün bunlardan hareketle, bu metinde Nietzsche'nin dönemin hâkim sanat anlayışında ve bu anlayışın atası olarak gördüğü Euripidesçi / Sokratesçi tarihsel dönüm noktasında gördüğü sorunu, esasen sanatın metafizik boyutuna ya da sanatçının bu metafizik boyutla olan ilişkisine dair bir sorun olarak yorumlayabiliriz. Apollon-Dionysos ikiliğinin tasfiyesi demek, sanatı mümkün kılan, sanatın insani bir deneyim olarak yaşanabilmesini sağlayan metafizik boyutla temasın kesilmesi demektir. Sonuç, sanatçının ve sanat izleyicisinin metafizik temelli bir deneyimden mahrum kalması, içi boş, sahte bir sanat deneyimiyle kendini oyalamasıdır.

Şimdi, bütün bu değerlendirmelerden hareketle Nietzsche'nin eleştirel önsözde gündeme getirdiği soruya yeni bir gözle bakmayı deneyelim: Müzik Romantik olmak yerine *Dionysosçu* olsa nasıl olur?

Benim yorumuma göre, bu geriye dönük soruya *Tragedyanın Doğuşu*'nda bulabileceğimiz başlıca yanıt, yukarıdaki tartışmalar ışığında şöyle özetlenebilir: Müzik (ve aslında genel anlamda sanat), ancak ve ancak doğadaki temel sanatsal itkilerle olan temasını sürdürmesi durumunda gerçek anlamda Dionysosçu olabilir. Sanatçının Romantik bir tavrı benimsemesi ise, sanatsal yaratıcılığın kaynağını doğada (yani kişiselliğin ötesindeki bir alanda) değil, kendi bireysel/duygusal deneyiminin yoğunluğunda bulması anlamına gelir. Genç Nietzsche'ye göre bu, özü itibariyle sanatsal olmayan bir malzemenin -yani duyguların- sanatın zemini haline gelmesiyle, dolayısıyla sanatın bozulmaya uğramasıyla sonuçlanacaktır. Dionysosçu müzisyen, bireysel deneyiminin ötesindeki bir alana, o alanın tükenmeyen enerjisine, bitmek bilmeyen çelişkilerine ve coşkusuna açık olan, yaratıcılık kaynağını orada bulan sanatçıdır.

---

[42] Burada geçen 'patolojik' ('pathologisch') sözcüğü, Yunancada 'tutku', 'duygu' gibi anlamlara gelen *pathos* sözcüğünden türemiştir.

[43] Aristoteles, *Poetika*, çev. Ari Çokona & Ömer Aygün (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 1449b.

Dikkatsiz ve hassasiyetten uzak bir dinleyici, belli anlardaki duygu durumundan hareketle Dionysosçu müzisyeni Romantik müzisyenle karıştırabilir ve onun başlıca başarısının dinleyicide büyük heyecanlar, ruh dalgalanmaları ya da duygu gelgitleri uyandırmak olduğunu düşünebilir. Nietzsche'nin lirik ozana dair yaptığı yorumlar düşünüldüğünde, bu karışıklık çok da anlaşılmaz değildir: Sonuçta lirik ozan da 'ben' kipinde konuşarak esasen kendi duygu dünyasının fırtınalarından bahsettiği izlenimini uyandırabilir. Ancak burada, bireysel duygularla birey-ötesi kaynaklardan neşet eden itkiler arasında hassas bir geçişkenlik söz konusudur. Dionysosçu sanatçının bireysel duygularla ilişkisi ancak ikincil öneme sahip olabilir. Zira duygular, ancak ve ancak zemindeki Dionysosçu birlikten neşet ettikleri ölçüde sanatsal nitelik kazanabilirler. Sanatçı, ancak bireyselliğinin ötesine açıldığı, zemindeki itkilerin ifade bulmasına aracılık ettiği ölçüde bir sanatçıdır.

Nietzsche'nin 1878 sonrası eserlerinde buradaki metafizik eksenli saptamaya (ve aslında her türlü metafizik yaklaşıma) sırtını döndüğünü, hatta bir tür düşmanlık beslediğini biliyoruz. Bu anlamda, *Tragedyanın Doğuşu* ile sonraki (*İnsanca, Pek İnsanca* ile başlayan) dönem arasında bir kopuşun söz konusu olduğu açıktır. Peki bu durum, bu makale boyunca tartıştığım Nietzscheci konumun (ve dolayısıyla bu konumun Gould'daki olası yankılarının) daha sonraki Nietzsche eserleri tarafından geçersiz kılındığı anlamına mı gelir? Ben bu sorunun cevabının "hayır" olduğunu düşünüyorum: Yukarıda sunduğum okuma açısından temel öneme sahip iki ana izlek bu kopuş anından görece hasarsız çıkmış ve sonraki Nietzsche eserlerinde (dönüşüme uğrayarak da olsa) varlığını sürdürmüştür.

Bu izleklerin birincisi, Nietzsche'nin Romantizme ve Romantik tavrın duygulara olan yaklaşımına yönelik olumsuz tepkisidir. Göstermeye çalıştığım üzere, Nietzsche'nin sonraki eserlerinde açıkça ifade bulacak olan Romantizm karşıtlığı,[44] bu gençlik eserinde -özellikle de sanatsal deneyimin duygularla ilişkisi bağlamında- belirgin şekilde karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche'nin Euripides'e yönelttiği eleştiri oklarının güncel hedefinin -kitapta açıkça söylenmese de- 19. yüzyıl Alman müziğine damgasını vurmuş

[44] Bu açıdan özellikle *Şen Bilim* kitabının 370 numaralı bölümü dikkate değerdir. Ayrıca şu pasajlara da bakılabilir: *Şafak*, §130, *Güç İstenci*, §419 ve *Wagner Vakası*, "Önsöz". Nietzsche'nin eserlerinin bütünündeki Romantik ve Romantizm-karşıtı unsurlara dair genel bir değerlendirme için bkz. Adrian del Caro, "Nietzsche and Romanticism: Goethe, Hölderlin and Wagner", *The Oxford Handbook of Nietzsche* içinde, ed. John Richardson & Ken Gemes (Oxford: Oxford University Press, 2013), 108-133. Ayrıca bkz. Chiara Piazzesi, "Romantisme", *Dictionnaire Nietzsche* içinde, ed. Dorian Astor (Paris: Robert Laffont, 2017), 782-786.

olan coşkun Wagner-öncesi Romantik tavır olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim Nietzsche'nin eleştirel önsözü de bunu doğrulamaktadır.

Süreklilik arz eden ikinci izlek ise Dionysos temasıdır. Dionysos 'kavramı' *Tragedyanın Doğuşu* sonrası Nietzsche düşüncesinde -özellikle de Nietzsche'nin geç dönem eserlerinde- merkezi konumunu korumuş, bir dizi dönüşüm geçirerek çok katmanlı bir içeriğe kavuşmuştur.[45] Bu açıdan, makalemdeki ana sorunsalın bağlamıyla sınırlı kalarak şunu ekleyebilirim: Sanatçının deneyimi söz konusu olduğunda, Dionysos (bütün anlamsal farklılıklara rağmen) hem *Tragedyanın Doğuşu*'nda, hem de sonraki metinlerde, bireysel deneyimin sınırlarının aşıldığı ve kişiyle dünya arasındaki hatların bulanıklaştığı bir deneyim türünü ifade eder. Bu anlamda da, sanatçının Dionysosçu deneyimi bütün Nietzsche metinlerinde bir tür gayri-şahsilik deneyimini, bir tür birey-ötesi alana açılmayı ima eder.

Bütün bunlar ışığında son olarak Glenn Gould'a ve onun açılışta alıntıladığımız cümlesine dönelim: Bu büyük piyanistin *Tragedyanın Doğuşu*'nda savunulan metafizik sistemin doğruluğunu kabul ettiğini düşünmemiz için somut bir gerekçemiz yok. Bununla beraber, Gould'un cümlesindeki ikiliğin, Romantik sanatçı - Dionysosçu sanatçı ikiliğiyle önemli ölçüde örtüştüğünü düşünmek mümkün görünüyor: Nietzsche'nin bu kitapta örtük olarak eleştirdiği Romantik (ve Euripidesçi) sanatçı, sanatın amacını esasen bir "adrenalin fışkırması" olarak gören, sanatsal icrayı içindeki güçlü duyguların dolaysızca ifade bulduğu bir deneyim olarak yaşayan ve yücelten kişidir. Buna karşılık Glenn Gould'un benimsediği sanatsal yaklaşım ("bir tür hayret ve sakinlik halinin uzun süren inşası"), kişisel duyguların ötesindeki bir deneyim alanına temas etmeyi, böylece sanat yoluyla bir tür bilgelik idealinin -Nietzsche'nin tabiriyle bir tür Dionysosçu bilgeliğin[46]- hayata geçirilmesini amaçlıyor görünmektedir.

[45] Bu konuda özellikle son eserlerinden *Putların Alacakaranlığı*'nda ve yaklaşık aynı dönemde aldığı notlardan derlenmiş olan *Güç İstenci*'ndeki birçok pasaja bakılabilir. Dionysos'un Nietzsche'nin sanat düşüncesindeki süreğen rolü için bkz. Young, *Art*.
[46] Nietzsche, *Tragedy*, §§16, 17, 22.

Kaynakça

Aristoteles, *Poetika*. Çeviren Ari Çokona & Ömer Aygün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

del Caro, Adrian. "Nietzsche and Romanticism: Goethe, Hölderlin and Wagner". *The Oxford Handbook of Nietzsche* içinde, 108-133. Hazırlayan John Richardson & Ken Gemes. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Fink, Eugen. *Nietzsche's Philosophy*. Çeviren Goetz Richter. London: Continuum, 2003.

Fulford, Robert. " 'A life off tempo': Remembering the 'odd genius' of Glenn Gould". https://nationalpost.com/entertainment/books/a-life-off-tempo-remembering-the-odd-genius-of-glenn-gould. Çevrimiçi 28.06.2020.

Gould, Glenn. *The Glenn Gould Reader*. Hazırlayan Tim Page. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

Kaufmann, Walter. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Will to Power*. Çeviren Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967.

-. *Human, All Too Human*. Çeviren R. J. Hollingdale & Richard Schacht. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

-. *Daybreak. Thoughts on the Prejudices of Morality*. Hazırlayan Maudemarie Clark & Brian Leiter. Çeviren R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

-. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Hazırlayan Raymond Geuss & Ronald Speirs. Çeviren Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

-. "The Dionysiac World View". *The Birth of Tragedy and Other Writings* içinde, 117-138. Hazırlayan Raymond Geuss & Ronald Speirs. Çeviren Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

-. *The Gay Science*. Hazırlayan Bernard Williams. Çeviren Josefine Nauckhoff. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

-. *Writings From the Early Notebooks*. Hazırlayan Raymond Geuss & Alexander Nehamas. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Piazzesi, Chiara. "Romantisme". *Dictionnaire Nietzsche* içinde, 782-786. Hazırlayan Dorian Astor. Paris: Robert Laffont, 2017.

Sallis, John. *Crossing. Nietzsche and the Space of Tragedy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

Silk, M. S. & J. P. Stern. *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Young, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

ROUSSEAU'NUN MÜZİK TEORİSİNİN YAPISÖKÜMÜ

Tacettin ERTUĞRUL*

DECONSTRUCTION OF ROUSSEAU'S THEORY OF MUSIC

Öz

Jacques Derrida *Gramatoloji Üzerine* adlı eserinde kapsamlı bir Jean-Jacques Rousseau okumasına girişmektedir. Bu makalede sözkonusu karşılaşmayı Rousseau'nun müzik teorisi ile ilişkisi bakımından ele almayı deniyoruz. Rousseau'da öznenin duyguda kendine mevcudiyetinin ayrıcalıklı figürü olarak kökensel 'şarkı' (*chant*) bir model değeri taşır. Rousseau'ya göre müzik ve dil arasında güçlü bir bağ vardır. Dilden önce müzik yoktur. Filozof sözün ve şarkının kökensel birliğini varsayar. Dillerin müziğe uygunluğu ise tutkusal kökene yakınlıklarıyla ölçülür. Derrida Rousseau'nun müzik teorisini 'ilave' (*supplément*) kavramsısı ekseninde ele almakta ve Rousseau'ya göre müziğin giderek soysuzlaşmasına yol açan ilave zincirlerinin hareketine odaklanmaktadır. Müzik ve taklit (*mimesis*) arasındaki ilişki de bu çerçevede tartışılmaktadır. Öte yandan, müziğin kökeninin doğa ve kültür arasındaki tuhaf konumu da böylece açığa çıkmaktadır. Rousseau'nun söylemek istedikleri ve betimledikleri arasındaki farkın ortaya koyulması bir köken hülyasını ürettiği çelişkilerle birlikte açığa vurur ve Rousseau'nun melodiye armoni karşısında ayrıcalık tanıyan teorisinin zeminini sarsıntıya uğratır. Rousseau saf bir köken düşler. Derrida ise Rousseau'nun bizim bu çerçevede 'yazı prensibi' adını vermeyi tercih edeceğimiz 'ilave'nin zorunluluğunu betimlemekten kaçınamadığını ve kökeni tamlık, kendine mevcudiyet ve saf bir şimdi olarak tarif etmeyi başaramadığını gösterir. Aksine Rousseau'nun metni kökeni sonun başlangıcı olarak betimlemektedir. Üstelik Rousseau'nun betimlediği zorunlulukta Derrida düşüncesinin vazgeçilmez bir kavramsısı da açığa çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yapısöküm, Derrida, Rousseau, müzik, taklit, ilave, mevcudiyet, doğa, kültür, şarkı, melodi, armoni.

* Strasbourg Üniversitesi, Alman Felsefesi ve Çağdaş Felsefe Araştırmaları Merkezi (CREPHAC – UR2326), Üye, tertugrul@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-3407-2451

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 40-69.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 18.09.2020)

Abstract

Jacques Derrida undertakes an extensive reading of Jean-Jacques Rousseau in *Of Grammatology*. In this article, we try to work through this encounter in terms of Rousseau's theory of music. The original 'song' (*chant*), which appears in Rousseau's thought as the privileged figure of the subject's self-presence within feeling, has a model value. According to Rousseau, there is a strong connection between music and language. There is no music before language. He presupposes the original unity of speech and song. The suitability of languages to music, on the other hand, is measured by their proximity to passional origin. Derrida discusses Rousseau's theory of music through the quasi-concept of the supplement and focuses on the mouvement of the chains of supplements, which, according to Rousseau, leads to the gradual degeneration of music. The relationship between music and mimesis is also discussed in this framework. The strange position of the origin of music (a position between nature and culture) is thus revealed. Disclosing the difference between what Rousseau wishes to say and what he describes reveals a dream of origin along with the contradictions it generates. This disclosure also shakes the ground of Rousseau's theory that privileged melody over harmony. Rousseau presupposes the existence of a pure origin. Nevertheless Derrida exposes Rousseau cannot avoid describing the necessity of the supplement (which we would prefer to call the writing principle in this context) and cannot describe the origin as a plenitude, as a self-presence and as a pure present. Instead, Rousseau's text describes origin as the beginning of the end. With this description of necessity by Rousseau, an indispensable quasi-concept of Derrida's thought is also revealed.

Keywords: Deconstruction, Derrida, Rousseau, music, mimesis, supplement, presence, nature, culture, song, melody, harmony.

****

Giriş

Rousseau uygarlığın içinde bir yabancıdır. Uygarlığın parçası olan sanatları, bilimleri ve felsefeyi eleştirir.[1] Derrida'nın okumasının açtığı ufuk içinde

[1] Belli bir doğa/doğallık modeli ve uygarlık eleştirisi Rousseau'nun metinlerinde farklı düzlemler içinde takip edilebilir. Her birine işaret etmeksizin örneğin *Discours sur les sciences et les arts*'da *(Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev)* karşımıza çıkan eleştirinin *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*'da *(İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni ve Temelleri Üstüne Söylev)* tarihsel, toplumsal ve politik tüm vurgularıyla birlikte genişletilmiş ve

bakıldığında ise Rousseau 'yazı'ya yaklaşımıyla felsefe tarihindeki başat bir tutumla ittifak halindedir. Derrida Heidegger düşüncesiyle belli bir temas içinde, metafizik tarihini varlığın mevcudiyet olarak belirlenmesinin tarihi olmak bakımından 'mevcudiyet metafiziği' olarak değerlendirir. Bu tarih sese tanınan ayrıcalıkla birlikte yazının, izin dışlanması, 'farkın/ertelemenin' (*différance*) örtülmesi, maskelenmesi çabası içinde kendini üretir. Rousseau bize bu maskeleme çabasının özgün bir örneğini sunar. Rousseau düşüncesinde mevcudiyet arzusu en geniş planda iki kutup arasında kurulan bir karşıtlıkla ilerler: bir yanda mevcudiyet modeli olarak bir doğallık tasarımı yer alır, diğer yanda dolayımların ve yapay 'ilaveler'[2] (*suppléments*) dizisinin alanı olarak uygarlık. Rousseau kaybedilmiş bir tamlık ve kendine mevcudiyet momenti olarak bir köken tasarımına yönelmiş halde 'ilaveyi' saf ve kendine mevcut kökenin başına gelen bir dışsallık olarak tanımlamak ister. Bu çerçevede *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (*Melodi ve Müzikal Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*) Rousseau'da söz ve yazı karşıtlığının takip edilebileceği zengin bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Zira metin müziğin kökenine tam da özel bir sesi, ayrımsız ve aralıksız bir mevcudiyet arzusuyla bütünleşen kökensel şarkı-sözü yerleştirmektedir. Kendimizi 'fonosantrizm'in mevcudiyet arzusuyla birlikteliğine dair güçlü bir örnek karşısında buluruz.[3]

Rousseau ilave zincirleri içinde insan türünün bütün ilerleyişinin onu durmadan doğal durumundan uzaklaştırdığını ileri sürer. Doğa durumundan hemen çıkış anındaki o mutlu ve saf çağın dışında, o kökendeki 'şarkı'nın[4]

---

derinleştirilmiş halde olduğunu belirtebiliriz. Yine *Confessions (İtiraflar)* doğallığın kaybıyla açılmış mesafelerin ve labirentlerin ortasında uygarlığın içindeki bir yaşamın karmaşalarının serimlendiği bir metin olarak okunabilir. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale (Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme)* ise müzik üzerine hükmünü yine belli bir doğallık kavrayışı içinde vermektedir.

[2] *Supplément* sözcüğünü makale boyunca *ilave* şeklinde çevirdik. Ancak onu hem ilave, ek anlamıyla hem de yerine geçen, ikame olan şey anlamıyla işitmek gerekir. Zira Derrida Rousseau'nun yapıtında *supplément* sözcüğünün iki anlamına dikkat çeker: Bir anlamıyla *supplément* bir fazlalıktır, bir tamlığı zenginleştiren bir başka tamlıktır, bir ek, bir ilavedir. Ancak diğer anlamıyla *supplément* bir şeyin yerini tutan, yerine geçen, bir boşluğu dolduran şeydir, bir ikamedir. Rousseau'nun metninde bu iki anlam bir arada yaşamaktadır. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1967), 208.

[3] Derrida şöyle diyecektir : "[...] fonosantrizm genel olarak varlığın anlamının *mevcudiyet [présence]* olarak tarihsel belirlenişiyle içiçe geçer [...]." Derrida, *De la grammatologie*, 23.

[4] *Chant* sözcüğünü bu makale boyunca 'şarkı' sözcüğüyle karşıladık. Bununla birlikte sözcüğün Rousseau'nun kullandığı anlamıyla işitilmesi önem taşıyor: "İnsan sesinin bir tür değişik hali [*modification*] [...] Neyin sözü oluşturan sesi *Şarkıyı* oluşturan sesten farklı kıldığını belirlemek çok zordur." Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris: Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, 1768), 82.

hüküm sürdüğü mevcut-oluş momenti dışında, ilaveler tüm tarihi ve yaşamı kuşatır ve kurar. Tarih bir yer değiştirmeler, yerinden olmalar, yerini kaybetmeler sahnesidir. Bu hareket Rousseau'nun farklı metinlerinde takip edilebilir haldedir: Kökendeki şarkının yerini yozlaşan söz alır, yazı sözün yerini alır, çocuğun terbiyesinde doğanın yerini eğitim alır, doğanın gerçek nimetlerinin yerini yer altındaki madenler alır, kırlardaki mutlu çalışmanın yerini yeraltı ocakları alır, canlı sözdeki mevcudiyetin yerini yazıdaki ideal mevcudiyet alır, melodinin yerini armoni, enerjinin yerini hesap ve kurallar alır.

De la grammatologie (*Gramatoloji Üzerine*) adlı metninde yazı düşünürü Jacques Derrida saf bir kökenin ve kökensel şarkı-sözün özlemi içindeki Rousseau'nun yapıtıyla özgün bir temas kurar. 'Yapısöküm' (*déconstruction*) metnin başına dışarıdan gelmez.[5] Buna karşın metni kuran ve çalışmasına izin veren unsurları yeniden ilişkilenmeye bırakarak metnin kendisiyle örtüşmezliğinde iş görür. Rousseau'nun yapıtının açmazları içinden geçerek ve onun hedefine uygun biçimde eğip bükerek birbirine bağlamaya yöneldiği iplikleri sökerek gerçekleştirdiği okuma-yazma boyunca Derrida'nın 'ilavesellik' (*supplémentarité*) kavrayışı da belirir. Bu kavrayış içinde Rousseau'nun köken mitinin açmazları serimlendiğinde, artık köken tasarlanamaz bir sınıra taşınarak 'ilavesel bir köken' halini alır ve 'ilavesellik' ise 'farkın/ertelemenin' (*différance*) kaçınılmaz hareketine dönüşür.

Bu makalede Derrida'nın Rousseau okumasını Rousseau'nun müzik teorisiyle ilişkisi çerçevesinde ele almayı deniyoruz.[6] Rousseau'da öznenin duyguda kendine mevcudiyetinin[7] ayrıcalıklı figürü olarak beliren kökensel

[5] Derrida, *De la grammatologie*, 39. Ayrıca yapısökümün bir imha, yok etme işlemi olmadığına ilişkin olarak bkz.: Jacques Derrida, "Lettre à un ami japonais", *Psyché, Inventions de l'autre II* içinde (Paris: Éditions Galilée, 2003), 9-10.

[6] Derrida'nın Rousseau okumasının *Deneme*'nin alımlanışı üzerinde yarattığı etkiye ilişkin olarak Michael O'Dea şu satırları yazmaktadır: "*Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'yi *De la grammatologie*'de (1967) karanlıktan çıkarmış olan Jacques Derrida idi. Onun çalışması ilk elde *Deneme*'yi Rousseau kanonu içindeki büyük bir metin olarak belirledi ve ayrıca kendisinden sonra gerçekleşen tüm müzik yazılarında kademeli olarak bir ilgi artışını canlandırmaya yardım etti." Michael, O'Dea, *Jean-Jacques Rousseau, Music, Illusion and Desire* (Great Britain: Macmillan Press Ltd., 1995), 46.

[7] Jacques Derrida, *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan (Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2010), 147. Bundan böyle bu makalede alıntıları *De la grammatologie*'nin Türkçe çevirisinden veriyoruz. Bununla birlikte yapıtın orijinal metnine referansla gerekli olduğunu düşündüğümüz noktalarda çeviride değişiklikler yaptık ve değişiklik yapıldığını dipnotta belirttik. Metin içinde yapıtın adını orijinal başlığa uygun olarak *Gramatoloji Üzerine* şeklinde anmayı tercih ettik.

'şarkı' bu bakımdan özel bir yere sahiptir.[8] Derrida Rousseau'nun müzik teorisini 'ilave' kavramı ekseninde takip eder. Rousseau'nun 'söylemek istediği' ve 'betimlediği' şeyler arasındaki farkın açığa çıkarılması bir köken hülyasını ürettiği açmazlarla birlikte ortaya koymaktadır. Kökensel şarkının Rousseau'nun betimlemesindeki zorlu konumu açığa serilirken, onun melodiye armoni karşısında tanıdığı ayrıcalığın zemini de sarsıntıya uğrar. Kökensel şarkı formunda bir idealizasyonla söze yazı karşısında tanınan ayrıcalığa rağmen Rousseau bizim bu çerçevede 'yazı prensibi' adını vermeyi tercih edeceğimiz 'ilave'nin zorunluluğunu betimlemekten kaçınamamakta ve kökeni kendine mevcut bir 'tamlık', ayrımsız bir 'şimdi' olarak tarif etmeyi başaramamaktadır.

1. Müzik Teorisyeni Olarak Rousseau

Yapıtlarının çeşitliliğine uygun olarak Jean-Jacques Rousseau ismi farklı çağrışımların da kesişme noktasıdır: "Maceracı, düşçü, filozof, anti-filozof, politika teorisyeni, müzisyen, gadre uğramış bir kişi: Rousseau işte bunların tümüydü."[9] Rousseau ismi bir yandan doğallık özlemleri içindeki bir hayalciyi akla getirirken diğer yandan 'cumhuriyet' fikrinin temel düşünürleri arasında ciddiyetle anılır.

Filozof bir yandan yapaylıklarıyla, sanatlarıyla ve bilimleriyle uygarlığın insan ve doğa, insan ve doğası arasında bir uçurum açarak tahammül edilemez bir kayba yol açtığını ileri sürecektir. Böylece sanat ve sanatçılar insanlığın çürüyüşünün bir parçası oldukları ölçüde tehlikelidir. Sanat uygarlığın maskelerini çoğaltmakta, görünüşlerin egemenliğini artırarak köleleliğimizi ağırlaştırmaktadır.[10] Ancak öte yandan büyük bir romancı, bir müzisyen olarak Rousseau sanatı belli bir doğal modele yönlendirme çabasından da vazgeçmez. Bu bakımdan müziği de kökendeki 'şarkı'nın, söylemek ve şarkı söylemenin aynı şey olduğu o kökendeki 'şarkı-sözün' doğal enerjisine yaklaştırmaya çalıştığını görürüz.

---

[8] Tutkuların bir uzantısı olarak vurgulamalarla (*accents*) şarkı söylemek ve bir kendine mevcudiyet (*présence à soi*) yanılsaması üreten konuştuğunu-işitme (*s'entendre-parler*) sistemi arasındaki bağıntının da düşünülmesi gerekir. *La voix et le phénomène* yapıtında Derrida şöyle demektedir: "*Metafizik tarihi konuştuğunu-işitme mutlak arzusudur.*" Jacques Derrida, *La voix et le phénomène, Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (Paris : Quadrige/PUF, 1993), 115. (Kitabın ilk yayın tarihi 1967'dir).

[9] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparance et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau* (Paris: Éditions Gallimard, 1971), 9.

[10] Meşhur sözcükleri hatırlatmaya gerek var mı? "Bilimler, edebiyat ve sanatlar… insanların vurulduğu demir zincirlerin üzerine çiçek çelenkleri yayarlar". Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts* (Paris: Garnier-Flammarion, 1992), 31.

Rousseau bir müzisyen ve müzik teorisyenidir. Otobiyografik metni *İtiraflar*, üzerine yazılmış biyografiler ve ilgili diğer metinler Rousseau'nun müzik yaşamının zenginliğini ortaya koymaktadır. Madame Warens'in himayesi altındaki gençlik yıllarında "sohbetten ve müzikten keyif alan zeki rahiplerle ve keşişlerle devamlı temas halinde" [11] olmuş, katedralin müzik öğretmeninden altı ay boyunca ders almış, müzik eserleri kopistliği yapmış, Chambéry'de özel ders veren bir müzik öğretmeni olarak geçimini sağlamış, on dokuz yaşındayken kompozisyon hakkında pek de bilgisi yokken Lozan'da kendisini Vaussore de Villeneuve adıyla bir besteci olarak tanıtıp cemiyet hayatına girmiş, bestelediği senfoniyi hünerlerini dinlemek isteyenlere bir beyefendinin evinde takdim edip nihayetinde bir fiyaskoya imza atan bir orkestra şefi[12] olarak hayal kırıklığı yaratmış olan Jean-Jacques Rousseau, başarıya ulaşamayan *Les muses galantes*'ın olduğu gibi Kral XV. Louis'nin ve Madame Pompadour'un takdirine mazhar olmuş *Le divin de vilage*'ın da bestecisidir. Rousseau'nun müzik yaşamına ilişkin bir özet sunmak niyetinde olmaksızın, tüm bu öğelerle ve daha başkalarıyla birlikte hikayelerin son derece zengin, renkli ve dikkat çekici olduğuna işaret edebiliriz. [13] Julien Tiersot Rousseau'nun müziği hakkında şu ifadeleri kullanır : "Yalnızca müziğiyle yargılayacak olsak bile, ki müziği büyük yazılarından ayrılmaz görünmektedir, sanat tarihinde yerini almaya her hakkı vardır."[14]

Rousseau'nun müzik külliyatının temel metinlerine işaret ederek Derrida'nın okuma güzergahına doğru ilerlemeyi deneyebiliriz. Rousseau Bilimler Akademisi'ne 22 Ağustos 1742 tarihinde *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*'i (*Müzik İçin Yeni İşaretlere İlişkin Tasarı*) sunar. Rousseau'nun bu girişimdeki temel kaygısı müziğin geniş kitleler tarafından daha kolay anlaşılabilir ve icra edilebilir hale gelmesini sağlamaktır: "Bu proje müziği

[11] Damrosch, *Jean-Jacques Rousseau*, 74.

[12] « Müzisyenler gülmekten katılıyorlardı; dinleyiciler gözlerini kocaman açmışlardı ve kulaklarını tıkamak istiyorlardı, fakat bunu yapmak için bir araç yoktu. » Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions* (Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1865), 129.

[13] Filozofun hatırasındaki kayıp bir parçayı da yüzyıllar sonra bir arşivci keşfedebilmektedir. Bir kökensel kayıp şarkı hikayesi anlatacak olmamız tümüyle tesadüf olmakla birlikte Rousseau'da müzik üzerine çalışmalarıyla bilinen Julien Tiersot'nun keşfine işaret etmek isteriz: Rousseau *İtiraflar*'da çocukluğunda çok sevdiği teyzesi Suzanne'ın söylediği şarkıları büyülenmiş biçimde dinlediğini anlatır. Yetişkinliğinde bu şarkılardan birinin sözlerini kısmen hatırlamaktadır. Bilen birisinin çıkması umuduyla Paris'e defalarca yazmasına rağmen kayıp sözlere ulaşamaz. Tiersot iki yüzyıl sonra Paris Konservatuarı Kütüphanesi'nde bir on sekizinci yüzyıl el yazmasının sayfalarını karıştırırken bu şarkıyı şans eseri yeniden keşfettiğini belirtir ve makalesinde takdim eder. Julien Tiersot, "Concerning Jean-Jacques Rousseau, the Musician"*, The Musical Quarterly*, Vol. 17, No. 3, (1931):341-342.

[14] *A.g.e.*, 341.

işaretlemek [*noter*] bakımından daha elverişli, öğrenmek bakımından daha kolay ve çok daha az tafsilatlı kılmaya yöneliktir."[15] Nihayetinde mevcut nota sisteminin güçlüklerini aşmak üzere sayılardan oluşan bir müzikal nota sistemi önerecektir. Rousseau'nun notalara ilişkin yenilikçi önerisi Bilimler Akademisi tarafından kabul görmemiştir. 1743 yılında bu metni kimi revizyonlarla *Dissertation sur la musique moderne (Modern Müzik Üzerine Tez)* başlığıyla yayınlamıştır. İnsanların müzik alanında yeniliğe karşı tutumlarından yakınır: Müzik karakterlerinin kusurlu durumu hakkında herkesin anlaşmasına rağmen "onları iyileştirme yönündeki her türlü öneri karşısında, korkunç bir tehlike karşısındaymış gibi karşı koyulmaktadır."[16] 1749 yılında Diderot'nun teklifi üzerine *Encyclopédie*'nin (*Ansiklopedi*) müzik maddelerini kaleme almış olan Rousseau XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren bir müzik düşünürü olarak tanınır haldedir.[17]

1 Ağustos 1752 tarihinde Pergolesi'nin opera buffası *La Serva Padrona*'nın İtalyan sanatçılar tarafından Paris'te başarıyla temsil edilmesinin ardından patlak veren ve Fransız müziğinden yana olanlarla İtalyan müziğinden yana olanlar arasında gerçekleşen tartışma *Querelle des bouffons* adıyla anılmaktadır.[18] Rousseau *Lettre sur la musique française* (*Fransız Müziği Üzerine Mektup*) (1753) metniyle İtalyan müziğinin meziyetlerini ve üstünlüğünü savunan bir pozisyon alır. Rousseau'nun bu metnindeki temel değerlendirmesi *Melodi ve Müzikal Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'de [19] tümüyle geliştireceği tezin çekirdeğini sunmaktadır. *Deneme*'nin Derrida'nın okumasında odağa aldığı metin olduğunu da şimdiden belirtelim.

Fransız Müziği Üzerine Mektup'ta Rousseau melodinin müziğin özü olduğuna ve sözün vurgulamalarına yaslandığına dikkat çekmekte, dili müziğe uygun olmayan bir ülkenin kötü bir müziği olacağını ve Fransız müziğinin de ne yazık ki berbat olduğunu ileri sürmektedir. Bu değerlendirmelere verilen

[15] Jean-Jacques Rousseau, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique,* Oeuvre de J.J. Rousseau, Tome neuvième, Écrits sur la musique (Paris: Chez deterville, libraire, 1817), 3.
[16] Jean-Jacques Rousseau, *Dissertation sur la musique moderne*, Oeuvre de J.J. Rousseau, Tome neuvième, Écrits sur la musique (Paris: Chez deterville, libraire, 1817), 22. Rousseau Bununla birlikte *Ansiklopedi*'ye yazdığı *Notalar* maddesinde ve *Dictionnaire de musique*'in (*Müzik Sözlüğü*) yine *Notalar* maddesinde, ayrıca *M. Burney'e Müzik Hakkında Mektup*'ta nota sistemini hatırlatmaktan vazgeçmez. Frédéric de BUZON, *Musique et notation* in *Rousseau et les sciences*, ed.ler Bernadette BENSAUDE-VINCENT ve Bruno BERNARDI (Paris: L'Harmattan, Paris, 2003), 21.
[17] Eric Taylor, "Rousseau's Conception of Music", *Music & Letters,* Vol. 30, No. 3 (1949): 233.
[18] John T. Scott, "The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 59, No. 2 (University of Pennsylvania Press, 1998), 291.
[19] Bundan böyle metin boyunca *Deneme* olarak anacağız.

tepki sert olmuştur. Öyle ki Paris Operası müzisyenleri Rousseau'yu telin ederek resmini yakar. Gelen tepkiler arasında Rameau'nun *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe (Müziğe Yönelik İçgüdümüz ve Müziğin İlkesi Üzerine Gözlemler)* (1754) adlı metni de yer almaktadır. Ayrıca Rousseau'nun *Lettre à M. Grimm*'de *(M. Grimm'e Mektup*) (1752) 'temel bas' keşfini övdüğü Rameau, teorileri hakkında Rousseau'nun *Ansiklopedi*'deki yorumunu beğenmemiş olarak[20] ve zaten *Qurelle des bouffons*'da alınan karşıt pozisyonlarla birlikte (zira Rameau müzikte armoniyi ön plana çıkarmakta ve Fransız müziğinin gücüne vurgu yapmaktadır) *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie (Ansiklopedi'de Müzik Hakkındaki Hatalar)* (1755) başlıklı bir metin daha yayınlar ve Rousseau'nun müziğin armonik temelini anlamadığını vurgular.[21]

Rousseau Rameau'nun sözkonusu metnine *Examen de deux principes avancés par M. Rameau (M. Rameau Tarafından İleri Sürülen İki Prensibe İlişkin İnceleme)* (1756) adlı eseriyle karşılık verecek ve armoninin müziğin yegane temeli olduğu tezine itiraz edecektir. [22] Ölümünden sonra yayınlanmış olan *Deneme*'de dili müzikle ilişkisi içinde ele alarak müzikte melodinin temel rolü ve melodinin de sözel vurgulamaya (accent) bağlı karakteri hakkındaki tezini derinleştirilmiş bir biçimde ortaya koyarak kökensel şarkıyı müziğin kökeni olarak tanımlayacaktır.

Rousseau besteler yapmış ve müzik hakkında yazmıştır. *Fransız Müziği Üstüne Mektup*'ta şu satırları okuruz: "zira, bir zamanlar bir bilgenin dediği gibi, şiir yapmak şaire ve müzik yapmak da müzisyene düşer, fakat onlar hakkında konuşmak filozofun işidir."[23] Burada geleneğe uygun olarak filozof sanatlar üzerine konuşan bir otorite olarak mı karşımıza çıkmaktadır? Yoksa filozof Rousseau'yu müzisyen Rousseau mu konuşturmaktadır? Belki de onları ayırmanın ne ölçüde mümkün olduğunu sorarak başlamak gerekirdi, ama biz başka bir yönde ilerleyeceğiz.

2. Derrida'nın Rousseau Okumasında Müzik Temasının Yeri

Derrida'nın Rousseau okuması 1967 tarihinde yayınlanan *Gramatoloji Üzerine* yapıtında yer almaktadır. Sözkonusu eserde Derrida yeni bir "yazı" düşüncesi ekseninde, bir yandan felsefe tarihi mirasıyla diğer yandan

[20] Taylor, "Rousseau's Conception of Music", 233.
[21] Scott, "The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy", 294.
[22] Bununla birlikte Rousseau'nun *Dictionnaire de musique* gibi başka metinlerinde de Rameau'yla hesaplaşması devam eder.
[23] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française* (Paris: Garnier-Flammarion, 1993), 143.

Saussure ve diğer dilbilimcilerle hesaplaşmalarını sürdürürken "yazı" düşüncesi çerçevesinde gelişen karşılaşmalar Levi-Strauss antropolojisine dek uzanır. Kitabın, *Harften Önce Yazı* başlıklı birinci bölümü kuramsal bir matris çizmektedir. *Doğa, Kültür, Yazı* başlıklı ikinci bölüm ise Rousseau devrinin[24] bir parçası olarak konumlandırılan Lévi-Strauss düşüncesi üzerine bir soruşturmayla başlar ve ardından tümüyle Rousseau örneği üzerine odaklanır.[25] Strauss kısmını dışarıda bıraksak bile Rousseau üzerine olan kısım *Gramatoloji Üzerine* yapıtının yarısından fazlasına karşılık gelmektedir. Derrida şöyle diyecektir: "İmdi, bu metafizik çağının içinde, Descartes'la Hegel'in arasında Rousseau herhalde, devrin tüm kültüründe derin biçimde örtük olarak içerilen şekliyle yazının indirgenmesini bir tema ve bir sistem haline getiren tek veya ilk kişidir."[26] Gerçekleştirdiği okuma boyunca Derrida Rousseau'nun yapıtında yazı ve söz karşıtlığının nasıl kurulduğunu, yazı prensibinin dışlanması çabasına eşlik eden canlı söz tasarımının bizzat Rousseau'nun kendi metni bakımından içerdiği açmazları "ilavesellik" (*supplémentarité*) kavramsısı ekseninde ele alır. "İlave" Rousseau'nun kavramsallaştırdığı ve ön plana çıkardığı bir sözcük olmamakla birlikte metnin ekonomisini belirleyen işlevsel bir ilke olarak iş başındadır.

Gramatoloji Üzerine'nin ikinci bölümünde Rousseau'nun düşünceleriyle oldukça zengin, açtığı sayısız problematikle Rousseau literatürüne önemli bir katkı sunan bir karşılaşma sözkonusudur. Bu karşılaşma kuşkusuz Derrida düşüncesini anlamak açısından da belirleyicidir. Zira Derrida'nın "ilavesellik"ten ne anladığına da işaret eder. Derrida düşüncesinde ilaveselliğin hareketi zaten her zaman mevcudiyeti katetmektedir. Bu ikinci kısımda Derrida'nın metninin programı Rousseau'da tarih, toplum, doğa, kültür, uygarlık, eğitim, hayalgücü, dillerin kökeni, müzik, tiyatro ve daha başkaca temalarla birlikte çok zengin bir alanı kuşatmaktadır. Sözkonusu ikinci kısmın *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme'nin Oluşumu ve Yapısı* adlı alt başlığı ise Derrida'nın okumasında Rousseau'nun müzik teorisiyle ilişkilenen güzergahları içermektedir. Elinizdeki makale Derrida'nın Rousseau'nun metniyle müzik teması etrafında kurduğu ilişkiyi tüm zenginliği içinde katetme iddiasında olmaktan ziyade bu karşılaşmadaki kimi problematizasyonlara dikkat çekmeyi deneyen bir çaba olarak şekillenmektedir.

[24] Burada Derrida *l'epoque de Rousseau (Rousseau Devri)* tabirini kullanırken Rousseau'nun söz ve yazı kavrayışının ufku içinde kaldığını ileri sürdüğü ve çağdaş düşünceye dek uzanan geniş bir çerçeveyi kasteder.
[25] Derrida, *Gramatoloji*, 7.
[26] *A.g.e.,* 153.

3. Doğanın Doğal Olmayan Bir Uzantısı Olarak Kökensel Şarkı

Deneme'de Rousseau'nun müzik kuramına ilişkin tespitleri XII. ve XIX. başlıklar arasında yer alır. İlk on bir başlık ise dilin doğuşu ve yozlaşmasına, sözle yazı arasındaki ilişkilere, Kuzey ve Güney dilleri arasındaki farklara ayrılmış zengin ve dikkat çekici değerlendirmeler içerir. Derrida'ya göre bir müzik kuramı önermeden önce bu problemleri ele almayı gerekli kılan şey, Rousseau'da dilden önce müzikten bahsedilemeyecek olmasıdır: "Müzik herhangi bir sesten (*son*) değil insan sesinden (*voix*) doğar. Rousseau'ya göre hiçbir dil-öncesi sessellik müzik çağını başlatamaz. Kökende 'şarkı' vardır."[27] Müzik şarkıda uyanmaktadır ve o da tıpkı söz gibi tutkudan doğmaktadır.[28] Bu doğuş aşamasında ihtiyaç artık arzu tarafından aşılmış ve merhamet de imgelem tarafından uyandırılmış haldedir. Rousseau *Deneme*'de şöyle diyecektir : "Demek ki, ilk jestleri insana ihtiyaçların [besoins] dikte ettiğini, ilk sesleri ise [insanlardan] tutkuların [passions] çıkarttığını düşünmek uygundur."[29]

Rousseau'ya göre dilden önce müzik yoktur[30] ve müzik insan toplumuyla birlikte ortaya çıkar. Söz ise ötekinin benim için merhamet duygusu içinde öteki olarak mevcut olmasını gerektirir. Rousseau'da müzik doğaya değil ancak insana ait olarak belirlenmektedir.[31] Kuşlar cıvıldayabilir fakat yalnızca insan şarkı söyler, üstelik biraz ileride göreceğimiz gibi doğal bir insanın da

---

[27] Derrida, *Gramatoloji*, 299. [Çeviride birkaç sözcükte değişiklik yaptık]

[28] "[...] güçlü duygulanım [tutku] bütün organları konuşturur ve insanın sesini onların bütün görkemiyle donatır; böylece şiirlerin, şarkıların ve sözün ortak bir kökeni olur. Sözünü ettiğim çeşmelerin çevresinde ilk söylemler ilk şarkılar olmuştur: ritmin yinelenen ve ölçülü dönüşleri, vurgulardaki melodili ton değişimleri, dille birlikte şiiri ve müziği doğurmuştur." Jean-Jacques Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, çev. Ömer Albayrak (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, VIII. Basım, 2019), 57.

[29] Aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 299. [Çeviride değişiklik yaptık]
Deneme'den kendimiz bir alıntı yaptığımızda bu alıntıyı *Deneme*'nin Türkçe çevirisinden veriyoruz. Bununla birlikte Derrida'nın *Gramatoloji Üzerine* metninde *Deneme*'den yaptığı bir alıntıyı verirken *Gramatoloji Üzerine*'nin Türkçe çevirisinde yer alan çeviriyi paylaşıyoruz.

[30] "[...] ilk başta ne melodiden başka müzik ne de sözün değişen sesinden başka melodi vardı." Rousseau, *Deneme,* 58.

[31] Derrida'nın bu türden bir tezi tartışmaya açık bulduğunu söyleyebiliriz: "Müzik insana, insan denilen canlıya mı özgüdür?" Bkz.: Jacques Derrida*, Cette nuit dans la nuit de la nuit*..., Rue Descartes, No. 42, Politique de la communauté (Presses universitaires de France, 2003), 113. Derrida'nın yapıtlarının müziğin sadece insana mahsus olduğu tezini sorunsallaştırmaya elverişli olduğunu belirtmeliyiz. İnsanın karşısında konumlandırılabilecek yekpare bir 'hayvan' olmadığına, buna karşın farklı canlı dünyalarının varolduğuna dikkat çeken düşünür böyle bir tezin problematizasyonuna yönelik başka imkanlar da sunar. Bkz.: Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis,* ed. M.-L. Mallet (Paris: Éditions Galilée, 2006). "Hayvanlar şarkı söyleyemez" gibi bir tez karşısında belki de şöyle sormak gerekecektir: "Peki her hayvan aynı şekilde mi şarkı söyleyemez?"

müziği yoktur, müzik konuşan insana aittir. Bu doğa ve müzik ilişkisi çerçevesinde şu satırları okuruz: "Buradan anlaşılıyor ki, resim doğaya daha yakındır, müzik ise daha çok insan sanatına bağlıdır. [...] sesli imler kulağınıza çarpar çarpmaz, size kendinize benzeyen bir varlığı haber verirler; bunlar sanki ruhun organlarıdır ve size yalnızlığı betimlerken bile orada yalnız olmadığınızı söylerler. Kuşlar cıvıldar, yalnız insan 'şarkı söyler'; kendinize hemen 'burada bir başka duyarlı varlık var' demeden ne şarkı ne de senfoni dinleyebilirsiniz."[32]

Derrida Rousseau'da 'şarkı'nın müziğin doğuş yeri olmakla birlikte insan sesiyle özdeş olmadığının altını çizer. Ancak Rousseau şarkıya mutlak şekilde özgün bir modalite atfetmekte zorlanmakta, 'aralıklar hesabını', ardından 'kalıcılık/süreklilik' ölçütünü, ardından da taklit olarak melodi ölçütünü öne sürmektedir. Bu çerçevede Derrida *Deneme*'nin birinci başlığının kısmen *Dictionnaire de musique*'deki şarkı (*chant*) maddesinin aşağıdaki parçasına denk düştüğüne dikkat çeker: "Sözü oluşturan sesin şarkıyı oluşturan sesten ne bakımdan farklı olduğunu saptamak çok zordur. […] Sözü oluşturan seslerde gerçek bir şarkı oluşturmak açısından kalıcılık *(permanence)* eksikmiş gibi görünüyor; aynı şekilde, konuşurken seste meydana gelen çeşitli iniş-çıkışlar [inflexions] da harmonik olmayan, *bizim müzik sistemlerimize dahil olmayan*, dolayısıyla notalarla ifade edilemedikleri için bize göre tam anlamıyla *şarkı* olmayan aralıklar [intervalles] oluşturur gibi görünüyor. Şarkı insan için doğalmış gibi görünmüyor."[33]

Aynı maddede Rousseau gerçek bir vahşinin (*sauvage*) de asla şarkı söylemediğini hatırlatır. Şayet Amerika vahşileri şarkı söylüyorsa bunun nedeni onların zaten konuşuyor olmalarıdır. Dilsizler, yani konuşamayanlar, şarkı söyleyemezler. Çocuklar da bağırır, ağlar ama şarkı söyleyemez: "Doğanın onlara verdiği ilk ifade biçimlerinde hiçbir melodili veya müzikal sesli öğe yoktur, şarkı söylemeyi de konuşma gibi bizi örnek alarak öğrenirler. Melodili ve beğenilebilir şarkı, konuşan ve heyecanlandıran [tutkulu] insan sesinin vurgularının [accents] heyecansız ve yapay taklididir. *İnsan şarkı söylemeden bağırır ve yakınır ama bağırış ve yakınışları şarkı söyleyerek taklit eder; bütün taklitlerin en ilginci de insan tutkularının taklidi olduğundan, bütün taklit tarzlarının en hoşa gideni de şarkıdır.*"[34]

---

[32] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 300. [Çeviride değişiklik yapıldı]

[33] Rousseau, *Dictionnaire de musique*'den aktaran, Derrida, *Gramatoloji,* 301. [Çeviride bir sözcüğü değiştirdik]

[34] Rousseau, *Dictionnaire de musique*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 301. (Önceki alıntı için de geçerli olmak üzere şarkı sözcüğünü Rousseau onun dışındaki sözcükleri italikle Derrida vurguluyor).

Böylelikle şarkının dilden doğmuş olduğu, sözü oluşturan ses ve şarkıyı oluşturan ses arasındaki farkın esasen şarkının 'taklit' karakterinde düğümlendiği anlaşılıyor. Peki doğal olmayan ama doğal olanın taklidi olan şarkıda 'taklit' ve 'doğa' ilişkisi nasıl düşünülmeli? Derrida Rousseau için şarkının doğanın bir taklidi olduğunu, fakat kaçınılmaz olarak doğanın bir aşılması da olduğunu vurgular. Doğa burada aşılacak bir şey olarak karşımıza çıkar: taklit doğayı taklit etmek suretiyle aşar. Bununla birlikte taklit ve taklit ettiği şey arasındaki fark tuhaf bir biçimde 'neredeyse hiç' olarak kalır[35]. Çünkü Rousseau şarkıyı bir 'ilave' olarak görmek istememektedir. Öyleyse Rousseau doğanın öyle bir taklidi olsun ki doğaya uygun olarak kalsın, sağlam zemin olarak doğaya raptedilebilir olsun istiyor. Bir taklit sözkonusudur gerçi ama Rousseau bu doğal olmayan taklidin bir doğallığını bozma meydana getirdiğini düşünmek istemez, dolayısıyla sanki onu 'ilavesel' (*supplémentaire*) olmayan bir uzantı olarak düşünmeye çalışır. Şarkı doğayı ve doğaya ait sesi, ormanın çığlığını aşar, ama şayet böyle söylenebilirse doğal olanın ötesine ancak doğaya uygun biçimde geçen bir uzantıymış gibi aşar.

4. Melodinin Başına Gelen Felaket

Rousseau konuşmanın ve şarkı söylemenin aynı şey olduğu bir başlangıçtan bahseder [36] ve dilin ve müziğin tarihini bu birliğin bozuluşu olarak değerlendirir. Ancak bir yandan da Rousseau'nun sözün sesi ve şarkının sesi arasındaki farkı belirlemeye çalıştığını gördük. Şayet şarkı ve söz daha başlangıçta ayrıysa, tarihsel yozlaşma da daha başlangıçta sözkonusu değil midir? Şayet yozlaşma kökenin kendisindeyse, Rousseau'nun ileri sürmeye yöneldiği gibi kötülük olarak 'ilaveler'in saf kökenin başına geldiğinden nasıl bahsedilebilir? Rousseau'nun metni kimi zaman kökeni bozuluş olarak betimler çünkü şarkı ve söz zaten daima ayrılmaya başlamıştır, fakat kimi zaman da Rousseau çöküşü iyi kökenin başına gelen bir kötülük olarak belirlemeye çalışır.[37] Kuşkusuz bir kökenin kıymetini bilmiyor değiliz, bir köken rüyası üreten yaşam ekonomisinin bizzat 'farkın/ertelemenin' (*différance*) açtığı mesafeyle bağıntısını da görmezden gelmiyoruz. Ama

[35] Derrida, *Gramatoloji,* 302.

[36] Rousseau, *Deneme...,* 58. "[...] ilk başta ne melodiden başka müzik ne de sözün değişen sesinden başka melodi vardı [..] *Söylemek ve şarkı söylemek eskiden aynı şeydi*, der Strabon, bu da gösteriyor ki, diye ekler, belagatın kaynağı şiirdir."

[37] "Buyrun tarihe, zira kökeni izleyen ve kökene eklenen tarih, şarkıyla sözün ayrılışının tarihinden başka bir şey değil. Kökeni parçalara ayıran farkı göz önüne alırsak, baştanbaşa çöküş ve soysuzlaşmadan ibaret olan bu tarihin bir 'arifesi' olmadığını da söylemek zorundayız." Derrida, *Gramatoloji,* 303-304. [Çeviride birkaç sözcüğü değiştirdik]

yapısöküm metnin kendisiyle bu örtüşmezliği içinde iş görmektedir ve zaten çoktan başlamıştır.[38]

Rousseau'nun söylemek istediğine bakılırsa, genel olarak tarih kendine mevcut olan doğal ve canlı bir kökenin yozlaşmaya uğrayışıdır; canlılığın kaybıdır ya da yazı olarak, ilave olarak kurallılığın ve yapaylığın istilasıdır. Müzik tarihi de başa gelen kötülük olarak yazının tarihidir, hesap ve gramere uygunluk yoluyla bir bozuluşun tarihidir. Müziğin tarihi dilin tarihine paralleldir, dildeki yetkinleşme aynı zamanda şarkı ve sözün arasındaki mesafenin açılışıdır, melodinin canlı doğallığının yerini ölü ve dışsal kuralların alışıdır. [39] Bu noktada melodinin ikameler yoluyla yozlaşması hakkında Rousseau'ya kulak verebiliriz: "Dil yetkinleştikçe, melodi de kendine yeni kurallar empoze ederek, farkına varılmaksızın eski *enerjisini yitiriyordu* ; böylece, *[sesin] iniş-çıkışlarının inceliğinin yerine aralıklar hesabı ikame edildi.*"[40] (Vurgulamalar Derrida'ya ait)

Vurgulamanın canlılığına yaslanan melodinin hakimiyetinden uzaklaşan müzik saf biçimde armonik hale gelir ve şarkı sözden ayrılır. Başlangıç unutulur, melodinin yerini armoni alır, vurgulamanın (accent) sıcaklığının yerini aralıklar bilimi alır, soğuk hesap canlı enerjiyi boğar. İlavelerin istilasını, gaspını ve müziğin yozlaşmasını ifade eden şu satırlar herşeyi özetler: "Melodi *unutulup* müzisyenin bütün dikkati armoniye yoğunlaşınca, her şey yavaş yavaş bu *yeni nesneye* yöneldi; türler, tarzlar (makamlar), gam, her şey yeni bir yüz edindi ; parti[syon]lerin gidişini armonik diziler düzenler oldu. Bu gidiş melodi *adını gaspettiğinden*, bu yeni melodide *anasının nitelikleri* görülemedi; müzik sistemimiz böylece *adım adım* tamamen armonik hale geldiğine göre, *sözel vurgulamanın* bundan *zarar görmesi* ve müziğin bizim açımızdan hemen bütün *enerjisini* kaybetmesi de şaşılacak bir şey değildir. Şarkı işte böyle *adım adım*, kökeni olan sözden tamamen *ayrılmış*, seslerin armonikleri insan sesinin iniş-çıkışlarını *unutturmuş* ve nihayet, titreşimlerin işbirliğinin tamamen fiziksel etkisiyle sınırlı kalan müzik de, *iki anlamda doğanın sesi* olduğu zamanlarda yaratmış olduğu moral etkilerden *yoksun kalmış* oldu."[41] (Vurgulamalar Derrida'ya ait)

---

[38] Jacques Derrida, "Penser à ne pas voir", *Penser à ne pas voir*, *Écrits sur les arts du visible 1979-2004* içinde (Paris: Éditions de la difference, 2013), 54.

[39] Derrida, *Gramatoloji,* 304. "Müziğin oluş süreci, şarkıyla sözün o üzücü ayrılışı, 'tehlikeli ilave' olarak yazının formuna sahiptir: hesap ve gramere uygunluk, *enerji kaybı ve yerine koyma*". [Çeviride birkaç sözcüğü değiştirdik]

[40] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 304. [Çeviride bir değişiklik yaptık]

[41] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji*, 304-305 [Çeviride bir sözcüğü değiştirdik]

Müziğin yozlaşması konusunda bu ilavelerin rolü teması Rousseau'nun farklı metinlerinde takip edilebilir.[42] Bozuluşun tarihinde, bozuluş olarak müzik tarihinde armoni melodinin yerini almaktadır ve vurgulamanın sıcaklığının yerini de aralık bilimi almaktadır. Gerçek melodinin yeri de melodi adını gaspeden bir yapaylıklar sistemi tarafından işgal edilmektedir. Sonuçta salonları dolduran müzikler 'ilave'nin zehirli meyveleri olacaktır. Doğanın sesi hesap yoluyla dejenere olmaktadır, aralık bilimi yoluyla, dolayısıyla yazı prensibi altında düşünebilecek olduğumuz şey yoluyla. Tutkuya dışsal bir ölçü, arzunun canlı hareketine nazaran ölü bir teknik doğanın sesine kendisini dayatmaktadır. Tutkuların uzantısı olan melodinin yerine, müzikte armoninin ve hesabın egemenliğinin kurulması dışsallığın egemenliğine sıkıca bağlı bir meseledir. Müziğin dejenerasyonu melodiye dışsal kuralların müziğin içinde giderek artan hükümranlığının hikayesidir.

Dillerin kökene yakınlığının ölçütü ise Rousseau'da her dil sisteminde sözün sesinin şarkının sesine yakınlığında yatar. *Fransız Müziği Üzerine Mektup*'ta Rousseau bir ulusal müziğin özel karakterinin melodide aranması gerektiğine ve bu karakterin temel olarak dil tarafından verildiğine dikkat çekmiştir.[43] *Dictionnaire de musique*'de de yine bir dilde sözün sesleriyle şarkının sesleri arasındaki yakınlık ve dilin vurgularının müzikalliği arasındaki ilgiye işaret eder. İtalyancada sözün Fransızcaya nazaran şarkıdan daha az ayrılmış olmasıyla İtalyancanın daha müzikal olması arasındaki bağıntıyı vurgular. Üstelik "[b]aşlangıçta Yunan dilinin olduğu gibi tamamen müzikal bir dilde, söz sesi ile şarkı sesi arasındaki fark farkedilmez olur, konuşmak için de şarkı söylemek için de aynı ses kullanılırdı; belki bugün hala Çinliler de böyle yapıyorlar."[44]

Öte yandan sözün sesiyle şarkının sesi arasında açılan mesafede dil tutkudan ve melodiden uzaklaşıp gramatikal yapı kuvvetlenirken müziğe değilse de

[42] Örneğin *Fransız Müziği Üzerine Mektup*'ta müziğe uygun olmayan bir dilde yaratılan müziğin durumu şöyle betimlenmektedir : "Böyle bir müzik her türlü hoş melodiden mahrum olduğu için, onun yeri yapay ve pek doğal olmayan güzelliklerle doldurulmaya çalışılır; [böyle bir müzik] sık ve düzenli olan fakat soğuk, zarafetten mahrum ve ifadesiz modülasyonlarla doldurulur." Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 144. Aynı metinde şu satırları da okuruz: "Hoş şarkılar icat etme imkansızlığı bestecileri tüm özenlerini armoniden yana çevirmeye mecbur eder, ve gerçek güzelliklerin yokluğunda, altedilen güçlükten başka bir meziyetleri neredeyse olmayan uzlaşımsal güzellikleri oraya sokarlar: güzel bir müziğin yerine bilgince bir müzik hayal ederler ; şarkının yerini doldurmak için eşlikleri çoğaltırlar […]" *A.g.e.,*145.

[43] *A.g.e.,* 143.

[44] Rousseau, *Dictionnaire de musique*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 302. [Çeviride bir sözcükte değişiklik yaptık]

felsefeye bir uygunluktan bahsedilebilir. Örneğin Rousseau Fransızca konuşanlara kibarca lütfen müzikle uğraşmayın derken buna dikkat çeker: "Gerçekten de vaktiyle harika şairlere ve hatta dehadan yoksun olmayan bir kaç müzisyene sahip olmuş olmamıza rağmen dilimizin şiire pek az uygun ve müziğe de hiç uygun olmadığını düşünüyorum. […] Buna karşın, Fransız dili bana filozofların ve bilgelerin dili olarak görünüyor: o hakikatin ve aklın organı olmak için yapılmış gibi görünüyor."[45]

Konuşmanın sesi ve şarkının sesi arasındaki mesafenin artışı oranında kökenden de o ölçüde uzaklaştığımızı anlıyoruz. Ama böylece kökende bir birlik düşünüldüğünü de görüyoruz: "Konuşmak için de şarkı söylemek için de aynı ses kullanılırdı". Bu konudaki gerilimli çifte tutuma zaten işaret ettik. Rousseau ilaveyi zaptetme ve avlama peşinde olabilir, ancak Rousseau'nun metnini ören ilavesel grafik (graphique) onun mantığını (logique) oradan oraya sürüklemeye son vermez. Derrida bu hareketin içinde beliren bir probleme işaret eder: Müziğe yani şarkı sesine olabilirliğini vermek için önce sözün sesinin kökenini ortaya koyması gerekir Rousseau'nun. Ama başlangıçta tümüyle müzikal bir dilde söz ve şarkı sesi arasındaki farkı yakalayamayız ve bu durumda sözün sesinin önceliğinden bahsetmek de güçleşir.

Her halükarda doğrudan 'ilave' (*supplément*) sözcüğü kullanılmadığında bile 'ilave' bir şeyin yerine geçen ve o şeyi unutturan ama yapıyı da tanınmayacak hale getirerek yozlaşmaya sürükleyen bir unsur olarak betimlenir. Doğaya en yakın olan ses böylece örtülmekte, unutulmakta onun yerini yapaylıklar almaktadır. Derrida'nın öne sürümü kökensel şarkı-sözde meydana geldiği ileri sürülen çatlağın zaten kökende olduğudur. *Dictionnaire de musique*'de aralığın (*intervalle*) şarkının tanımı içinde yer aldığını hatırlatır.

Şu soru akla geliyor: Şayet tam, mükemmel bir köken olsaydı, bu ilave olma ve ikame oyunu tamlığın içinde nasıl imkan bulabilirdi?[46] Şayet kökende çatlak olmasaydı, şayet köken tümüyle kendine mevcut olsaydı, ilavesel yerini alma da mümkün olmazdı. Bu kökensel çatlak, bu kendine özdeş olmama hali tüm dolayımı ve ilavesel hareketi mümkün kılar. Doğrusu şarkıdaki çatlak da şarkının başına gelen bir kaza değildir: "Bu çatlak

[45] Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 138. Öte yandan *Deneme*'de de Rousseau dilin güçlü bir biçimde akıl yürütülebilen ve felsefe yapılabilen bir dile dönüştüğü anda müziğin imkanının ortadan kalktığına şöyle dikkat çeker: "Yunanistan sofistler ve felsefecilerle dolar dolmaz, orada artık ünlü şair ve müzisyenler görünmez oldu." Rousseau, *Deneme*, 81.

[46] Öyleyse "bu ilavesel yerini alma neden kaçınılmazdır? […] Tam da kökenin içinde, onu belirmeye yazgılı kılan çatlak nedir?" Derrida, *Gramatoloji,* 306. [Çeviride değişiklik yaptık]

herhangi bir çatlak değildir. Bu, *işte o* çatlaktır: aralığın [intervalle] zorunluluğu, aralamanın [espacement] sert yasası. Şarkıyı tehlikeye düşürmüşse bu ancak onun daha doğumundan itibaren özüne yazılmış olduğu içindir."[47]

Aslında Rousseau aralığın hem sözün ve şarkının imkanını temin ettiği değerlendirmesindedir hem de uzamı şarkıyı hasta eden saf dışsallık olarak düşünmek istemektedir : "'Sanki [sesin] iniş-çıkışlarının ve sözel vurgulamanın inceliği' daha en baştan ve daima uzamsallaşmaya, geometrikleşmeye, dilbilgiselleşmeye, düzenlenmeye, kurallanmaya –aklın işlemine- elverişli değilmiş gibi yapmak ister" [48] . Buna karşın Derrida aralıklanmanın melodinin imkanı bakımından zorunlu karakteri üzerinde ısrar eder: aralıklanma (*espacement*) olarak aralık (*intervalle*) iniş-çıkışların ve sözel vurgunun inceliği üzerine yaslanan melodili şarkının başına sonradan ve dışarıdan gelmekten ziyade melodili şarkıyı tam da aralıklanma mümkün kılmaktadır. Şimdide kaybedilmiş olsa bile geçmişte bir mevcudiyet imkanını muhafaza etmek için Rousseau aralıklanmayı tarihte belli bir anda vuku bulmuş felaketsel bir olay olarak belirlemeyi denese bile uzamlı hale gelme (*spatialisation*), kurallı hale gelme, armoniye atfedilen kurallılık zaten çoktan iniş-çıkışların inceliğinde ve sözel vurgulamanın içindedir.[49]

Rousseau aralıklanmayı kökensel birliğin başına gelen bir felaket gibi düşünmeye çalışır: « Dil yetkinleştikçe melodi de kendine yeni kurallar koyarak yavaş yavaş eski enerjisini kaybetti ve ses tonundaki değişimlerin inceliğinin yerini aralıkların hesabı aldı. »[50] Tarihin akışına bu bozuluş eşlik eder: Tiyatrolardaki şarkıların kurallı hale gelmesiyle taklit edici dil zayıflar, felsefe ve akıl yürütmenin gelişimiyle birlikte gramer yetkinleşir ve dilin onu şarkılı kılmış olan tutkulu ve canlı karakterine son verir. Yavaş yavaş melodi sözden uzaklaşır ve müzik de sözden bağımsız hale gelir. Müzik artık şiirin sadece vurgusu olma özelliğini de yitirir.[51]

---

[47] *A.g.e.*, 306. [Bir sözcüğü değiştirdik]

[48] *A.g.e.,* 306. [Bir sözcüğü değiştirdik]

[49] Bu noktada şarkının doğumundan önceki döneme ait şu betimleme de dikkat çekicidir: "Orada dili çözmeye yetecek, ateşli güçlü duygulanımlardan [tutkulardan] vurguları yeterince sık bir biçimde çekip alacak ve bunları kurumlara [institutions] dönüştürecek hiçbir canlılık yoktu [...]" Rousseau, *Deneme*..., 49. Dolayısıyla konuşmanın ve şarkının belirişi tutkulardan vurguların sıklıkla ortaya çıkarak kurumsallaşmasına, yerleşmesine bağlanmaktadır ki bu da zaten baştan sona 'yazı prensibi'yle ilişkiyi gösterir.

[50] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 304.

[51] "Felsefenin eğitimi ve uslamlamanın gelişimi, grameri yetkinleştirerek, dili başlangıçta o denli şarkılı kılmış olan o canlı ve tutkulu havayı dilden aldı. […] melodi, söyleme sıkı sıkıya bağlılıktan uzaklaşmaya başlayarak, yavaş yavaş kendine özgü ayrı bir varoluş kazandı ve

İlaveler birbirini seyreder ve telaffuzun (*articulation*) vurgulamaya (*accentuation*), ünsüzün ünlüye, kuzeylinin güneyliye[52], başkentin taşraya üstün tutulması gelir. "Zincire vurulan Yunanistan, sadece özgür ruhları ısıtan o ateşi yitirdi […]. Romalılarla karışma, armoni ve nağme [vurgulama] dilinden ne kalmışsa onu da zayıflattı." [53] Ve devam eden satırlarda nihayet asıl felaketin gelip çattığını öğreniriz: Avrupa Kuzeyli Barbarların istilası neticesinde bilimlerin ve sanatların dili olan yetkinleştirilmiş armonili dilini de kaybeder. Vurgulamasız dilleriyle Kuzeyliler ise şarkılarına ancak ünlülerin tınısını güçlendirerek biraz etki kazandırabilmektedirler.

Artık önceki öğelerin yerine geçen ilaveler de kaybedilmekte, onların yerlerini de başka öğeler almaktadır. Bu bakımdan Derrida Rousseau'nun betimlemelerinde belli bir soysuzlaşma anlamı taşıyan fakat kimi telafi edici etkiler de içeren tarihsel çemberler tespit eder. Yeni gelen her çember önceki çemberin telafi edici etkilerini bozarken yeni telafi düzenekleri getirir. Böylece örneğin Kuzeyli Barbarların istilası önceki çemberin ürettiği "insan tininin ilerlemelerini" yok ederek yeni bir soysuzlaşma çevrimi başlatır, ancak yeni bir iç düzenleme de devreye girer ve yeni bir ikame üretilir örneğin "ünsüzlerin bolluk ve sertliğini kapatmak için ünlülerin tınısını güçlendirmek" gibi.[54]

Böylelikle Derrida'nın sunduğu sahnede karşımızda 'ilaveler'le boğuşan bir Rousseau buluruz. Ama bir yandan da Rousseau tarihin akışını ilave zincirlerinin bozucu ve düzeltici çifte etkileri üzerinden betimlemektedir.[55]

---

müzik de sözden daha bağımsız hale geldi." Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 307. [Bir sözcüğü değiştirdik]

[52] Rousseau'da yozlaşma ve bozuluş olarak tarih dilin o şaibeli ikinci doğum yeri olan Kuzey'e doğru akar. Burada ele alamayacak olsak da belirtmeliyiz: Derrida'nın okuması dilin ideal kökeni olarak konumlandırılan Güney ve betimlenen çifte köken (hem Güney hem Kuzey) arasındaki tuhaf gerilimi de ortaya sermektedir.

[53] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 308. "*Barbarların* istilasına uğrayıp cahillerin *kölesi* olan Avrupa, hem bilimlerini hem sanatlarını ve her ikisinin de evrensel aleti olan şeyi, yani *yetkinleştirilmiş armonili dili* kaybetti. *Kuzeyin* doğurduğu bu kaba insanlar yavaş yavaş bütün kulakları kendi organlarının kabalığına alıştırdılar: sert ve *vurgulamadan mahrum* olan sesleri, ötümlü olmaktan çok gürültücüydü. [...] şarkılarına ancak bir şekilde, *ünsüzlerin bolluk ve sertliğine* karşı ünlülerin tınısını güçlendirmek suretiyle, biraz etki kazandırabiliyorlardı." [Çeviride birkaç sözcüğü değiştirdik]

[54] "Her yeni çevrim bir ilerleme-gerileme süreci başlatır, bu da, öncekinin etkilerini gidererek, bizi daha derine gömülü, daha eski, daha arkaik bir doğaya geri götürür. İlerleme daima, hayvanlıktan çıkmamızı sağlamış olan ilerlemeyi iptal ederek, bizi yeniden hayvanlığa yaklaştırma şeklinde tecelli eder." Derrida, *Gramatoloji,* 309.

[55] Hatta ilave zincirlerinin tarihsel hareketini 'doğal' olarak bile adlandıracaktır: "[...] vurgu yok olur, eklemleme yayılır, dil daha kesin, daha açık, ama daha cansız, daha donuk ve daha soğuk hale gelir. Bu ilerleyiş bana bütünüyle doğal görünüyor." Rousseau*, Deneme,* 17.

Dolayısıyla da Derrida bu şekilde adlandırmıyor olsa bile Rousseau tarihi ve yaşamı *hem ilaç hem zehir karakterindeki ilavesel/ikamesel* bir hareket[56] olarak betimlemenin imkanını da sunmaktadır. Ancak betimlediği hareketin kökeni iptal eden karakteri üzerine düşünmek yerine bir köken varsayımına ve idealizasyonuna bağlı kalmakta ısrar eder. Böylece Rousseau için doğal bir figürün unutulması ve yeni bir yapay objenin gelişi, doğal figürün adının yeni yapay obje tarafından gaspedilmesi, kökensel özelliklerin kaybı, derece derece yozlaşma, tüm bunlar kökenin başına gelir. Ama gerçekten kökende bir tamlık ve kusursuzluk var mıydı? Nihayetinde *şarkı*nın saflığının yaşandığı an Rousseau'nun tarihsel tasnifinde de bir saflığın ve en mutlu çağın momentidir. Bu makalede bu konuyu geliştirmeyecek olsak da Derrida'nın *Gramatoloji Üzerine* yapıtında bu 'en mutlu çağ'a ilişkin betimlemenin açmazlarını da titizlikle ortaya koyduğunu hatırlatalım.

5. Müzikal Taklit ve İmleyen Metin Olarak Sanat

Rousseau sanatın özünü 'taklit' (mimesis) olarak koyduğunda bir aralık meselesinin yalnızca şarkı ve ses arasında olmadığını, ancak temsil edilen (*représenté*) ve temsil eden (*représentant*) arasında da aralığın varolduğunu düşünmek gerekir. Aralıklanma (*espacement*) mevcudiyetin içine aralığı (*intervalle*) sokar: "Burada da sarsılmayan bir geleneğe göre, Rousseau sanatın özünün *mimesis* olduğundan emindir. Taklit (imitation) mevcudiyeti 'ikiler' (*redouble*), onun yerini alarak ona katılır. Demek ki mevcudiyetin kendi dışına geçmesini sağlar. […] Canlı sanatlarda ve tipik olarak şarkıda ise, dış içi taklit eder; dışa vurucudur (*expressif*); tutkuları 'resmeder'."[57]

Daha başlangıçta gördüğümüz gibi Derrida Rousseau'nun taklit kavramına başvurmak zorunda kaldığını, onu şarkının imkanı ve hayvanlıktan çıkış olanağı olarak yücelttiğini vurgular. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir tuhaflık vardır: Rousseau taklidi ancak "temsil edilene katılan –ama *hiçbir şey katmayan*, sadece onun yerini alan yeniden-üretim olarak yüceltir." [58] Derrida şöyle soracaktır: "İlavesel mimetik olay hiçbir şey katmadığına göre, lüzumsuz değil midir? Ve şayet temsil-edilene katılan bu taklit edici ilave şayet bir hiç değilse, temsil-edilenin bütünlüğü için, doğanın kökensel saflığı için, tehlikeli değil midir?"[59]

---

[56] Hem ilaç hem zehir derken mutlak anlamda hakim olunamaz etkileriyle *pharmakon*u düşünüyoruz. Derrida'nın farklı metinlerinde farklı şekillerde karşımıza çıkan *pharmakon* üzerine bakınız: Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, *La Dissémination* içinde (Paris: Éditions du Seuil, 1972). [Bkz: Jacques Derrida, *Platon'un Eczanesi*, çev: Zeynep Direk (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012)]

[57] Derrida, *Gramatoloji...,* 310. [Çeviride değişiklik yapıldı]

[58] *A.g.e.,* 310. [Çeviride değişiklik yapıldı]

[59] *A.g.e.,* 310. [Çeviride değişiklik yapıldı]

Taklit olarak müziğin yozlaşmasının hikayesini takip ederken onun taklit karakterinin nereden geçtiği sorusu da karşımıza çıkar. Derrida *Deneme*'de resim ve müzik arasında kurulan paralelliği izleyerek iki sanat alanında da ifade edici gücün hangi unsurlara atfedildiğini inceler. Rousseau'da insan sesinin vurgulamaları ayrıcalıklıdır ve armoninin karşısında konumlandırılmaktadır, zira onlar tutkuları ifade eder ve doğayı mükemmel biçimde taklit eder. Resimde doğanın formlarını konturların taklit etmesi gibi, sesin vurgulamaları da doğayı taklit eder. Armoniye gelince, o resimdeki renk gibidir, yani ifade edici değildir. Dolayısıyla armoni melodinin yerini aldığında müzik taklit edici özünü kaybetmek suretiyle enerjisini yitirir. Şarkı sözden ayrı bir sanata dönüştüğü ölçüde sesin armoniklerinin egemenliğiyle birlikte sesin iniş-çıkışları unutulmaktadır. Rousseau bir yandan mimesis ve sanatı ilaveler olarak eleştirecek hem de orada insanın şansını, tutkunun dışavurumunu bulacaktır. Bir iyi taklit tasarlanmakta ve şarkının da bu iyi taklide ait olduğu varsayılmaktadır. Kötülük bu iyi taklidin başına ancak sonradan ve dışarıdan gelen şey olarak düşünülmek istenir.

Derrida'ya göre Rousseau'da imin (*signe*) satüsü de aynı muğlaklığı içerir. İmleyen (*signifiant*), imleneni (*signifié*) taklit eder ve sanat da imlerden örülmüştür. Bir imin taklit edici olmaktan çıkması ise yoldan çıkma tehdidine işaret eder. Ancak Derrida tehdidin bizzat taklidin içinde barındığını hatırlatır.[60] Rousseau'nun talebi iyi taklidin kendisini doğal taklide göre ayarlaması yönündedir. Kötülük ve ikiyüzlülük, bir yapmacık davranış gibi, taklidin bozulmasıdır ama taklidin doğal sonucu olarak bir bozulma değil, başına gelen bir hastalık olarak bozulmadır. Taklidin kötüye dönüşü bilindiği gibi Rousseau'da toplum kaynaklıdır.[61]

Taklit ve imin statüsü arasındaki bağıntı estetik yaşantıda bizim şeylerin değil imlerin etkisi altında olduğumuz ve müziğin etkisinin de seslerde yatmadığı teziyle daha açık hale gelir. Rousseau resimde renklerin etkisini bir duyusal hoşa gitmeden ibaret görürken renklere ruhunu verenin desen, yani taklit olduğunu belirtir. Müziğin etkisi de seslerden kaynaklanmaz: "Resmin içimizde uyandırdığı duygular nasıl renklerden ileri gelmiyorsa, müziğin ruhumuz üzerindeki derin etkisi de seslerin eseri değildir. Nüansları iyi vurgulanmış güzel renkler göze hoş gelir gerçi ama bu hoşluk sadece duyusal

[60] *A.g.e.,* 312. "Fakat daha taklidin içinde de, şeyle "gölgesi" [kopyası]; hatta anlamla imgesi arasındaki örtüşmezlik (*décalage*), yalana, sahtekarlığa ve kötülüğe emin bir yer ayarlar."

[61] Böylelikle Derrida Rousseau'nun *Emile*'deki şu sözlerine dikkat çeker : "İnsan taklitçidir [imitateur], hatta hayvan bile öyledir; taklit zevki [goût] iyi düzenlenmiş bir doğanın özelliğidir; fakat toplumda soysuzlaşıp kötülüğe dönüşür." Aktaran Derrida, *Gramatoloji*, 313.

bir hoşluktur. Bu renklere can ve ruh veren desendir, yani taklittir; tutkularımızı canlandıran, onların ifade ettiği tutkulardır; bizi etkileyen, onların temsil ettiği nesnelerdir. İlgi ve duygu kesinlikle renklerden kaynaklanmaz; dokunaklı bir tablonun çizgileri bize bir estampta da 'dokunur'. Bu çizgileri tablodan kaldırdınız mı, renklerin hiçbir etkisi kalmaz."[62]

Dolayısıyla Derrida Rousseau'da sanatın işleminin imden, etkisinin ise taklitten geçtiğini ve sanatın ancak bir kültür sisteminde iş görebileceğine dikkat çeker. Burada imleyen metin (*texte signifiant*) olarak sanat savı sözkonusudur. Böylece Roussau'nun sanat kuramı bir değerler (moeurs) kuramı olmaktadır: "Estetik bir imbilimden [sémiologie], hatta bir etnolojiden geçer. Estetik imlerin etkileri ancak bir kültürel sistemin içinde belirlenir"[63]. Rousseau'ya göre estetik duygular için belirleyici olan şeyler ahlaksal sebepler olmasaydı bizim için çok dokunaklı olan müziklerin bir Karayip yerlisinin kulağına niçin bir gürültü gibi geldiğini açıklayamazdık.[64]

Eserin özünün aranacağı yer estamptır (baskı resim), çizgileri gösteren baskıdır. Rousseau taklit ve formel çizginin sanatın tipik unsuru olduğundan şüphe etmez. Ne resim renkleri göze hoş gelecek şekilde bir araya getirmektir, ne de müzik sesleri kulağa hoş gelecek şekilde düzenlemektir: "Olay bundan ibaret olsaydı, her ikisi de güzel sanatlar olmaz, doğa bilimleri arasında yer alırlardı. Onları sanat konumuna yükselten sadece taklittir (imitation). İmdi, resmi bir taklit sanatı yapan nedir? Desen. Müziği bir başka [taklit sanatı] yapan nedir? Melodi."[65]

Nasıl ki resmi sanat seviyesine yükselten desen ise, müziği sanat seviyesine yükselten de melodidir. Kulak için hoşa giden bir sesler kombinasyonunun ötesinde, müzik melodi sayesinde müziktir. Sanat 'taklit tekniğidir'. Röprodüksiyona izin veren şey çizgidir ve çizgi Rousseau'nun kaçınmaya çalıştığı o aralıklanmanın kendisidir. Bu durumda, hesap, gramatikallik zaten sanatın kalbindedir. İşte bu noktada Derrida'nın tezine ulaşırız: "İmdi, çizgi (desen ya da melodik dizi [hat]) sadece taklide ve temsilcide temsil edilenin görülüp tanınmasına imkan sağlayan şey değildir. Çizgi, içeriklere (renkli

[62] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 314.
[63] Derrida, *Gramatoloji,* 315. Ayrıca Derrida şöyle diyecektir: "Etkiyi yapan, imin gövdesi değil –zira o sadece duyudan ibarettir- ifade ettiği, taklit ettiği ya da taşıdığı imlenendir." *A.g.e.,* 317.
[64] "En dokunaklı müziklerimiz bir Karayip yerlisinin kulağına niçin boş bir gürültü gibi geliyor ? Onun sinirleri bizimkilerden başka bir maddeden mi yapılmış ?" *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 315.
[65] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 318.

veya sesli töz) ortada görünme imkanı veren formel fark elemanıdır. Aynı nedenle, *mimesis* olarak *sanata (tekhne) imkan verirken*, aynı anda onu taklit tekniği olarak kurmamazlık edemez. Sanat kökensel bir yeniden-üretimle yaşıyorsa, bu yeniden üretime imkan sağlayan çizgi aynı anda hesabın, gramatikalliğin ve, aralıkların ve –enerji için ölümcül- o 'taklit kurallarının' ussal biliminin uzamını da açar. Hatırlayalım: 'Taklidin kuralları arttırıldıkça, taklit edici dil zayıflıyordu.' Demek ki, buna göre taklit sanatın hem hayatı hem de ölümüdür. Sanat ve ölüm, sanat ve ölümü, kökensel *tekrarın (iteration)* (*iterum* da zaten Sanskritçe *itara*, yani 'başka, diğer, öteki' sözcüğünden gelmiyor muydu?), tekrarlamanın, yeniden üretimin, temsilin *bozulma (altération)* uzamına dahildir ya da aynı şekilde, tekrarın imkanı ve kendi dışına çıkarılmış hayattan çıkış olarak uzama..."[66]

6. Melodinin İçindeki Çatlak

Rousseau bir formel farklılık kavramı geliştirerek duyusal içerikten ziyade formel kompozisyona öncelik vermektedir. Böylece sanatın –ve burada müziğin- sorumluluğunu çizgiye (desen ya da melodik hat) yüklemektedir. Oysa Derrida'ya göre çizgi tam da Rousseau'nun sanatın yozlaşmasını kendilerine yüklediği soğuk hesaba ve taklidin kurallarına imkan veren şeydir.

Rousseau'da iyi formu kötü formdan, melodik formu armonik formdan ayırmaya yönelik hamleyi gördük. *Dictionnaire de musique*'de fiziksel rezonans ilkesinin bize yalıtılmış ve tek tek akorlar sunduğunu hatırlatır, ancak bu ilke bunlar arasındaki ardışıklığı oluşturmaz. Bir dildeki gibi müzikte de bir birlik üreten bir bağlantının olması gerekir: "Söz konusu bağlantı ancak seslerin ilişkisi ve aralıkların (intervalles) benzerliğiyle kurulabilir ve tüm armoni ve modülasyon yasalarının türediği gerçek ve biricik ilke de işte budur. […] *Müzik de bir söylem olduğundan tıpkı söylem gibi, peryodları, cümleleri, kesintileri, durakları, her türlü noktalama işaretleri olmalıdır* ve armonik ilerleyişlerin tek biçimliliği bunların hiçbirini sağlayamazdı."[67]

Çizgi yeniden üretime imkan veren şeydir, dolayısıyla 'taklide'. Fakat çizgi soğuk hesaba ve 'taklit kurallarına da' imkan verebilen şeydir aynı zamanda. Melodik form ve armonik form arasındaki karşıtlık bu düzlemde ortaya çıkar. Melodide doğal taklidi oluşturan çizgi armonide yapay çizgiye dönüşür. Melodi müziğin yaşamıysa armoni ölümüdür. Rousseau armoniyi kökene yakıştıramaz. Öyle ki müzikten enerjisini alan ve onun taklit edici

[66] *A.g.e.,* 318-319.
[67] Rousseau, *Dictionnaire de musique*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 321. (Vurgu Derrida'ya ait)

gücünü, yani melodiyi köstekleyen armoninin müziğin başlangıç devirlerinde ve Avrupa dışındaki müziklerde varolmadığını ileri sürer. Ayrıca Rousseau'ya göre "hiçbir hayvanın, kuşun, doğadaki hiçbir yaratığın tek sesten [unisson] başka akor ve melodiden başka müzik üretmediği"ni unutmamak ve Armoni'nin Kuzey'in ve Kuzey'in temsil ettiği ölümün ilkesi olarak canlı melodiyi bozduğuna, yani "nihayet bu büyük keşfi yaparak bütün sanat kuralları için ilke haline getirmenin, sert ve kaba organları nağmelerin tatlılığından ve melodinin iniş-çıkışlarından çok seslerin yüksekliğine ve gürültüsüne duyarlı olan Kuzeyli halklara düştüğü" nü bilmek gerekir.[68] Tabii bu alıntıda Rousseau'nun daha önce reddettiği şeyi ileri sürdüğünü, yani bir hayvan müziği olduğunu ve bunun da melodi olduğunu belirttiğini görüyoruz. Ancak melodiyi sarsılmaz zemin olarak doğaya yaslama çabasının bu sınır aşımını üretmesine o kadar da şaşırmamak gerekir.

Armoninin egemenliğiyle birlikte müziğin bütün büyük etkileri kesilmiş, müzik enerjisini ve gücünü yitirmiştir; armoni yalnızca müzik uzmanlarında bir beğeni uyandırabilmektedir. Buna karşılık, Rousseau "müziğin gerçek güzellikleri doğadan geldiğinden, bilgili bilgisiz bütün insanlar için aynı derecede duyulabilirdir ve öyle olmalıdır"[69] diyecektir. Müzik imgeler kurar ve duyguları ifade eder, bu suretle de dramatik ya da taklit edici bir hatta yerleşir. Armoni ise bu taklit ilkesini kırmaktadır.

Derrida bu noktada Rousseau'nun başka yerlerde aksini söylediği iki husus tespit eder: 1. Müziğin etkileri doğadan kaynaklanmaktadır; 2. Bir hayvan müziği vardır, yalnızca melodik olan bir müzik, ve sonuç olarak mutlak biçimde saf bir müzik.[70]

Rousseau hesap ve dışsallık olarak armoniyi canlı tutkunun doğal taklidi olan melodinin karşısında konumlandırmıştır gerçi ama aslında melodinin kalbinde de bir pozitif ve bir negatif prensip olduğunu görürüz. Bunun anlamı melodi ve armoni arasındaki karşıtlığın berisinde, armoni prensibinin zaten melodinin içinde işbaşında olduğudur. O prensip karşıtlık sistemi içindeki mekanik unsurdur, ölümdür, dışsallık ilkesidir, hesap ilkesidir. Ve bu ilkeye karşı, melodide bir başka ilke vardır: taklit edici ilke olan *vurgulama*.

---

[68] Rousseau, *Dictionnaire de musique*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 323.

[69] *A.g.e.,* 324.

[70] *A.g.e.,* 324. Derrida bu çelişkiyi şöyle yorumlar: "Böylece, doğa ve hayvanlık kavramlarının kullanımındaki çelişkinin anlamı ve işlevi de doğrulanmış olur: örneğin, müzik olduğu şey –insan işi- olmayı ve hayvanlığı aşmayı ancak kendisini ölümle tehdit eden şeyle, yani armoniyle, başarır".

Vurgulama doğayı temsil eder ve tutkuları ifade eder. Dilin yozlaşması canlı prensibin, vurgulamanın kayboluşudur ancak melodide de daha baştan armoni ilkesinin bulunduğu anlaşılır: « *Melodi*, ele alınış tarzına göre, iki ayrı ilkeye gönderme yapar. Seslerin ilişkisi ve modun kuralları açısından, *ilkesi armonidedir*, çünkü şarkının biricik öğeleri olan gamın derecelerini, modun tellerini ve modülasyonun yasalarını veren armonik bir analizdir." İki ilkeden birisi budur. Ve devamında: Peki "ikinci ilke nedir? O da birincisi gibi *doğada* yer alır; […] Bu ilke, konuşurken, söylenen şeylere ve söylerken hissedilen heyecanlara göre, sesin tonunda değişiklik yapan ilkedir."[71]

Öyleyse melodinin içinde bile bozundurucu prensip olarak armoni iş başındadır ve armoni prensibinin de kaynağının doğada olduğuna[72] işaret edildiği noktada, mevcudiyetin kendi kökeninde kendi kırılma ilkesini içinde taşıdığı anlaşılır. Hem resim hem müzik garip biçimde doğada da mevcut olan bir bozundurucu ilke içerirler, bu ilke aralıklanmaya (*espacement*), aralıkların analojik ve hesaplanabilir düzenliliğine bağlıdır.

Yine de Rousseau'nun aradığı müzik henüz armoninin ve aralığın bilinmediği bir müziktir. Bu ise kökendeki müziktir: "Önce ne melodiden başka müzik ne de sözün değişken seslerinden başka melodi vardı; vurgulamalar *şarkıyı* oluşturuyordu…." [73] Ancak şarkıda melodi daha kökeninde armoni prensibi tarafından bozulmaya uğramaktadır, zira *Deneme* hemen devam eden satırlarda müziğin kökeni hakkında şu tanımı verebilecektir, ki burada Rousseau'nun armoni prensibi altına koymak istediği 'nicelikler'in müziğin içinde yer aldığını görürüz: "vurgulamalar *şarkıyı* oluşturuyor, nicelikler ölçüyü oluşturuyor, [hançereden çıkan] sesler ve eklemlemelerle [articulation] olduğu kadar sesler ve ritmle de konuşuluyordu. Söylemek ve şarkı söylemek eskiden aynı şeydi, der Strabon; bu da hitabetin kaynağının şiir olduğunu gösterir."[74]

---

[71] Rousseau, *Dictionnaire de musique*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 324-325.

[72] Rousseau armoni prensibinin de doğada olduğuna ancak doğada duyuya kendisini yalnızca '*unisson'* görünümü altında verdiğini vurgular. Jean-Jacques Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (Paris: Flammarion, 1993), 200. Daha önce yaptığımız bir alıntıda 'tek ses' olarak çevirildiğini gördüğümüz '*unisson*' terimi *Dictionnaire de musique*'in '*unisson*' maddesinde şöyle açıklanmaktadır: "Aynı derecede olan iki sesin birliği, ki biri diğerinden ne daha tiz ne de daha pestir ve hiç aralık [intervalle] yoktur, yalnızca bir eşitlik ilişkisi verir." Rousseau, *Dictionnaire,* 533. Bununla birlikte aynı maddenin hemen devam eden satırlarında birlik içindeki bu iki sesin mükemmelen birleştiklerini, birbirine karıştıklarını söylemenin neden güç olduğu açıklanır.

[73] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 327.

[74] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 329. [Birkaç sözcükte değişikliğe gidildi]

Rousseau söylemenin [*dire*] ve şarkı söylemenin [*chanter*] eskiden aynı şey olduğunu ileri sürer. Ancak söylemede fark çoktan içerildiğine göre müziğin de daha kökeninde bozulmaya başladığını kabul etmekten uzak durur. Kökeni ayrımsız bir mevcudiyet olarak koymak ister. Böylece tehlikeli ilave olarak armoni masum bir tamlığa kötülük ya da kusur olarak eklenmek üzere dışarıdan gelir. Burada herhangi bir şeye eklenen şeyin bu şeyin bir eksikliğinin yerini tutması, ileri sürülen kusurun aslında bir eksikliğin yerini almaya gelen bir artı olarak eklenmeye geldiği düşünülmez. Ancak Derrida mimesisin sanatın ilkesi olarak doğal tümlüğü daha baştan ve çoktan kırmış olup olmadığını sorar. Çünkü mimesis – ve burada özel olarak müzik – Rousseau'da bir söylem olarak da tanımlanacaktır: Doğada doğadaki bir eksikliği gideren bir şey, doğanın sesinin yerini alan, ona eklenen bir ses vardır. Bunu Rousseau kendisi söyleyecektir:

"Gökgürültüsü, su şırıltısı, rüzgarlar, fırtınalar basit akorlarla gerektiği gibi verilemez. Ne yapılırsa yapılsın saf gürültü insana bir şey söylemez; nesnelerin de dertlerini anlatmak için konuşmaları gerekir; her türlü taklitte, her zaman, bir tür söylemin doğanın sesinin yerini alması (supléer) gerekir."[75] Böylece gürültüyü ifade etmek için gürültü yapmanın uygun düşmeyeceği ancak onu bir söylem haline gelen ve doğayı konuşturan bir şarkıyla vermek gerektiği anlaşılır.

7. Kökensel Şarkının O Mutlu Çağı

En başta söylemiştik: Rousseau'ya göre dilden önce müzik yoktur ve 'şarkı' da dilde doğmaktadır. Derrida Rousseau'nun dışarıya atmak istediği 'aralıklanma'yı, 'mesafelenme'yi muhtelif vesilelerle gündeme getirip Rousseau'nun metninde belirişlerine dikkatimizi çektikten sonra, onu dilin kalbinde takip eder. Rousseau'nun söylemek istediklerini gördük: Tarih tıpkı müziğin bozuluşu gibi bir yozlaşma olarak ilerler. Tarihsel ilerleme yazıya, kuzeye ve ölüme doğrudur. Ses vurgusu silinerek eklemlenme derinleşir. Rousseau'nun gözünde 'eklemlenme' (*articulation*) dilin 'yazı-oluş' sürecidir. Rousseau eklemlenmenin, yazı-oluşun dilin başına geldiğini söylemek ister. Ancak eklemlenmenin ve aralıklanmanın kökenden itibaren iş başında olduğunu betimler.

Şayet eklemlenmeden önce dil yoksa, söz de müzik de yoktur. Ama bu durumda da eklemlenmeyi kökensel sözün başına gelen bir kaza gibi düşünmek de zorlaşır: "'Doğanın çığlığı' (ikinci *Söylev*), 'gırtlaktan doğal olarak çıkan basit sesler' (*Deneme* IV) bir dil oluşturmazlar, çünkü

[75] Rousseau, *Deneme*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji*, 331.

eklemlenme henüz rolünü oynamamıştır." Böylece Rousseau 'doğal insan sesleri eklemlenmemiştir' (*Deneme* IV) dediğinde bunu şununla birlikte düşünmek gerekir: "Uzlaşı ancak, dili çığlıktan koparan ve ünsüzler, zamanlar ve nitelikle gittikçe artan eklemlenme üzerinde başlayabilir. Dolayısıyla dil kendi yozlaşma sürecinden doğar."[76]

Roussau'nun tarihsel tasnifinde insana ait üç tip durum sözkonusudur: Vahşilik, Barbarlık, Uygarlık. Kökensel şarkı-söz saf doğa durumuyla toplum arasındaki bir geçiş dönemine karşılık gelir. Yani barbar çobanın çağına. Rousseau'nun betimlemelerine göre hem dil hem toplum saf doğallık halinin, mutlak dağınıklığın hemen yenilmiş olduğu anda doğmuş olmalıdır. Kökensel şarkıyı bulacağımız yer de bir doğuş anı, toplumun doğuş anıdır. Bu toplumun doğuş anı Rousseau'nun saf doğa durumu ile toplum arasında hayal ettiği bir kulübeler çağına karşılık gelir. Ancak dilden önce bir kurum olmadığına göre dilden önceki durum saf doğa durumudur ve dağınıklık durumudur. Dilin aşmak zorunda olduğu bu 'dağınıklık', 'mesafe' dilin doğal koşuludur. Dil aşmak zorunda olduğu mesafeden doğarken bu mesafenin izini taşımamazlık edemez. Böylece Derrida Rousseau'nun betimlemesine göre dilin doğal koşulu olarak dağınıklığın dilin özünü damgalamayı sürdürdüğünü vurgular. Doğmakta olan toplum ilk dilin ve tutkuların belirdiği toplumdur.

Rousseau *Deneme*'nin o meşhur satırlarında bu doğmakta olan toplumu şöyle betimler: "İlk aile bağları kuyu başlarında oluştu, iki cinsin ilk buluşmaları da oralarda gerçekleşti. Genç kızlar ev işleri için su almaya, genç erkekler de sürülerini sulamaya geliyorlardı. Orada çocukluktan beri aynı şeyleri görmeye alışmış gözler daha hoş şeyler de görmeye başladılar. Kalp bu yeni nesneler karşısında heyecanlandı, bilmediği bir cazibe onun vahşiliğini azalttı, yalnız olmamamın zevkine vardırdı. Farkında olunmadan su daha gerekli oldu, sürüler daha sık susadı: aceleyle geliniyor, istemeye istemeye gidiliyordu. Hiçbir şeyin saatleri göstermediği o mutlu çağda, hiçbir şey onları saymayı zorunlu kılmıyordu; zamanın, eğlence ve can sıkıntısından başka ölçüsü yoktu. Yılları devirmiş yaşlı meşelerin altında, ateşli bir gençlik adım adım vahşiliğini unutuyordu: insanlar yavaş yavaş birbirlerini evcilleştiriyorlardı. Birbirleriyle anlaşmaya çabalarken, karşılıklı açıklaşmayı öğrendiler. İlk şenlikler de orada yapıldı: ayaklar sevinçle sıçrıyor, telaşlı jestler yetersiz kalıyor, ses tutkulu vurgularla ona eşlik ediyordu; birbirine karışmış arzuyla zevk aynı anda ve birlikte hissediliyordu; halkların gerçek beşiği de sonunda orası oldu; pınarların saf kristalinden aşkın ilk kıvılcımları fışkırdı."[77]

[76] Derrida, *Gramatoloji,* 369.
[77] *A.g.e.,* 399.

Derrida bu betimlemenin ne toplumun öncesini ne de oluşmuş toplumu verdiğinin, ancak burada bir doğuşun sözkonusu olduğunun ve bu doğuşa mevcudiyetin mührünü vurduğunun altını çizer. Bir mevcut oluş süreci betimlenir burada. Toplum, tutku, dil ve zaman vardır ama henüz köleleşmenin, eklemlenmenin, ölçü ve aralığın sözkonusu olmaması beklenir. İlavesellik mümkün olmuş ama oyuna girmemiş gibidir: "Şenlik anı, arzu zamanıyla zevk zamanı arasındaki o saf kesintisizliğin, 'farklılaşmamışlığın/ertelenmemişliğin' (*in-différance*) anıdır. Şenlikten önce, saf doğallık halinde, kesintisizlik deneyimi yoktur; şenlikten sonraysa kesintililiğin deneyimi başlar; şenlik, kesintisiz modelin deneyimidir." [78] Öyleyse Rousseau doğmakta olan dilin zamanını, o saf *mevcudiyet* anını düşlemektedir.

Rousseau için kökensel şarkıyı değerli kılan şey onun tutkuların uzantısı olan vurgulamalara yaslanarak duygulanımları en büyük örtüşmeyle ifade etmesidir ama bu duygulanımlar da yukarıda betimlenen ve şarkının doğuşuna karşılık gelen o mutlu çağla birlikte düşünülmelidir. Doğa durumuyla toplum durumu arasındaki o doğuş anı bir saflık ve mevcudiyet arzusunu açığa vuran betimlemelerle karşımıza çıkar. Ancak Rousseau'nun şarkılar ve danslarla insanların esrimeyle şimdinin, mevcudiyetin ve ayrımsızlığın içinde kaybolduğu o çağı *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni ve Temelleri Üstüne Söylev* metninde bir yandan da yine danslar etrafında beliren beğenilme, rekabet, kıskançlık gibi kötülüklerin doğduğu yer olarak betimlediğini hatırlamamız gerekir. Böylece zaten o saf mevcudiyetin momenti Rousseau tarafından bozuluşun başlangıcı olarak da betimlenmektedir.

8. İmgelemin Uykusundaki Şimdi ve Mevcudiyet

Rousseau'nun şarkı-sözün hüküm sürdüğü kökensel dili, sözcüklerin pek az eklemli oldukları ve vurgu çeşitliliklerinin sesleri çoğalttığı, tınıların, vurgunun eklemler üzerinde baskın olduğu bir dildir, sözcüklerin çoğu tutkuların vurgusundan gelir ya da taklit seslerdir. Bu aşama hem dilin hayvanlıkla bağını koparmış olduğu hem de eklemlenmenin (*articulation*) devreye girmemiş olmasının arzulandığı [79] bir aşamadır. Hem saf doğa

[78] *A.g.e.,* 399-400. [Bir sözcükte değişikliğe gidildi]

[79] *Arzulandığı* diyoruz çünkü Rousseau o şarkılı, mecazi ve tutkulardan doğmuş ilk dilin ayırıcı niteliklerinden bahsederken onun "pek az" da olsa eklemli olduğunu zaten belirtir: "Doğal sesler eklemlenmemiş olduklarından sözcükler de pek az eklemlenirler [...]". Bununla birlikte "doğal olarak çıkan ses titreşimleri, sesler, vurgu, ölçü, uzlaşımdan doğan eklemlenmelere yapacak fazla iş bırakmayacağından insanlar konuşmak yerine şarkı söyleyeceklerdir". Rousseau, *Deneme,* 14.

durumuna ait doğanın çığlığı[80] olmayan, hem de toplum durumuna ait eklemli dil olmayan bu şarkı-sözün neye benzeyebileceğine ilişkin olarak Derrida Rousseau'da iki sınır örnek bulur.

Bu örneklerden ilki 'çocukluk'tur: Emile'de Rousseau "çocukların konuşmayı öğrenmeden önce konuştukları dil"in "eklemli değil vurgulu, sesli ve pekala anlaşılır bir dil" olduğundan bahseder.[81] Derrida çocukluk teması üzerine burada geliştiremeyeceğimiz zengin bir tartışma açar. Burada Rousseau'nun bir sınır aşımını bulmaktadır: "Konuşmayı bilmeden konuşmak: Rousseau'nun köken konusundaki tekrarını inatla götürdüğü sınır işte burasıdır."[82]

İkinci örnek ise 'Neume'dir. Saf bir solukla henüz bozulmaya başlamamış bir hayatın örneği Tanrısal olanla ilişkilidir. Neume sözsüz, eklemlenmemiş seslerle bir ilahinin bir tür kısaltılmış tekrarıdır. Neume saf bir soluğun (pneuma) olduğu gibi el değmemiş bir yaşamın da, eklemlenmemiş dilin ve şarkının da, aralıksız bir sözün de örneksel modelinin bir paradigmasını verir.[83]

Bu fark içermeyen mevcudiyet bir canlılığı, bir zevk-alışın hissedilmesini gerektirmekte, ancak farkın ve aralığın devreye girmeyeceği ve kendinden zevk-alışa ötekiliğin bulaşmayacağı kadar da saf kalmayı talep etmektedir. Derrida burada Rousseau'nun kendine-sürekli mevcudiyetin saf deneyimini Tanrı'ya ya da kalbini Tanrı'ya vermiş olanlara mahsus gördüğüne ve hiçbir dışsallık tarafından bozulmamış bir saf öz-etkilenim hayali kurduğuna dikkat çeker. Sözcüklerden önceye ait eklemlenmemiş, fark içermeyen ve kesintisiz söz, o saf ve homojen şarkı, Neume ile birlikte düşünüldüğünde kendine mevcudiyetin büyüsüne ve zaman haline gelmemiş zamanın deneyimine dönüşür.[84]

---

[80] Bkz. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité* (Paris : Garnier-Flammarion, 1971), 205.

[81] Aktaran Derrida, *Gramatoloji*, 376.

[82] *A.g.e.,* 376

[83] *Dictionnaire de musique*'de neume şöyle tanımlanır: 'Kilise müziği terimi, Neume, herhangi bir makamdan bir ilahinin bir tür kısaltılmış tekrarı olup, bir 'nakarat'ın sonunda birkaç basit sesle ve hiç söz katılmadan yapılır. Katolikler bu garip adeti aziz Augustinus'tan bir parçaya dayandırırlar; Augustinus, Tanrı'nın hoşuna gitmeye layık sözler bulunamadığında, ona coşkun bir sevinç ifade eden karışık (anlaşılmaz) şarkılarla seslenmenin yerinde olduğunu söyler: 'Zira, insan ne sessiz kalabildiği ne de coşkusunun esrikliği içinde eklemlenmemiş seslerden başka bir şey bulabildiği zaman, böyle sözsüz coşkulu bir sevinç o anlatılamaz varlıktan başka kime uygun düşebilir?'" Aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 378-379 [Çeviride bir sözcük değiştirildi]

[84] Derrida, *Gramatoloji*, 379-380

Öte yandan Rousseau *Yalnız Gezerin Düşleri*'nde "şimdinin, süregidişini belli etmeksizin ve hiç bir art arda geliş izi olmaksızın ebediyen sürdüğü"[85] mevcudiyete indirgenmiş bir zaman deneyiminden bahsetmektedir. Derrida burada düşlenen zamanın henüz hatırlama ve önceleme tarafından mevcudiyeti parçalanmamış bir zaman olduğunu belirtir. İşte Rousseau'nun *Yalnız Gezerin Düşleri*'nde "bu dünyanın felaket ve sefaletlerine en iyi ilaç, şimdiki anda soğurulmaktır"[86] dediğinde dile getirdiği şey zamandan kaçan bu 'şimdi'dir.

Böylece bu köken rüyasının peşindeki sahneleri takip ettikçe bu kendine mevcudiyetin 'şimdi'sinin ancak imgelemin uykusunda mümkün olduğu ortaya çıkar: "Tek ve tam [bir] şimdi (ama o zaman mevcudiyet var mıdır?) ancak imgelemin uykusunda vardır."[87] Rousseau'da böyle demektedir zaten: "Uyuyan imgelem varlığını iki ayrı zamana yaymayı başaramaz."[88]

Sonuç

Her ne kadar kendisi bir sıfır noktası olduğunu tahayyül etmeye yönelmiş olsa da, Rousseau ilaveselliğin hareketine ilişkin olarak muazzam bir betimleme sunar. Bu tip bir jestin Derrida düşüncesi bakımından önemi 'mevcudiyet'in ve 'kendine mevcudiyet'in sarsıntıya uğradığı bir yer değiştirme, yerine geçme, vekalet etme, ikame olma, ilave olma sahnesine açılmak bakımından sunduğu imkanla büyük bir ilgi içindedir. Bununla birlikte Rousseau onları doğal bir kökene referansla yargıladığı ölçüde 'ilaveler'i belli bir mevcudiyet modeline göre değerlendirmekten kaçınamaz.

Derrida'nın okuması Rousseau'nun zaptetmeye çalıştığı ama metnini örmeye de ara vermemiş olan 'ilave'nin hareketini takip eder. Rousseau'nun arzuladığı ve betimlediği şey arasındaki mesafeyi açığa seren ve bu mesafede metnin öğelerini ve tezlerini başka bir biçimde yeniden iletişime sokan Derrida Rousseau'ya rağmen Rousseau'nun metinleriyle ilerleyerek 'ilave'nin saf ve kusursuz bir kökenin başına bir felaket olarak gelmediğine dikkat çeker. Bilakis gelmeyi sürdüren ilaveler gelişlerinin imkanını bir 'şimdi' gibi ve bir 'mevcudiyet' gibi asla düşünemeyeceğimiz o daima 'ilavesel olan köken'in, yani kökensel çatlağın, kökensel örtüşmezliğin ve dolayısıyla da kökenin varolmayışının kendisinde bulurlar.

[85] Jean-Jacques Rousseau, *Yalnız Gezerin Düşleri*'nden aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 379.
[86] Rousseau, *Yalnız Gezerin Düşleri*'nden aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 369.
[87] Derrida, *Gramatoloji*, 471.
[88] Rousseau, *Emile*'den aktaran Derrida, *Gramatoloji,* 471.

Kaynakça

Damrosch, Leo. *Jean-Jacques Rousseau.* Çeviren Özge Özköprülü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

De Buzon, Frédéric. "Musique et notation". *Rousseau et les sciences* içinde. Editörler Bernadette Bensaude-Vincent ve Bruno Bernardi. Paris: L'Harmattan, 2003.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie.* Paris: Éditions de Minuit, 1967.

-. "La pharmacie de Platon". *La Dissémination* içinde. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 71-197.

-. *La voix et le phénomène, Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl.* Paris: Quadrige/PUF, 1993.

-. "Lettre à un ami japonais". *Psyché, Inventions de l'autre II* içinde. Paris: Éditions Galilée, 2003.

-. "Cette nuit dans la nuit de la nuit...". *Rue Descartes*. No. 42. Politique de la communauté. Presses universitaires de France (2003): 112-127.

-. *L'animal que donc je suis.* Editör M.-L. Mallet. Paris: Éditions Galilée, 2006.

-. *Gramatoloji.* Çeviren İsmet Birkan. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2010.

-. "Penser à ne pas voir". *Penser à ne pas voir, Écrits sur les arts du visible 1979-2004* içinde. Paris: Éditions de la difference, 2013.

O'Dea, Michael. *Jean-Jacques Rousseau, Music, Illusion and Desire*. Great Britain: Macmillan Press Ltd., 1995.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique.* Paris: Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, 1768.

-."Projet concernant de nouveaux signes pour la musique". Oeuvre de J.J. Rousseau. Tome neuvième. Écrits sur la musique. Paris: Chez deterville, libraire, 1817.

-. "Dissertation sur la musique moderne". Oeuvre de J.J. Rousseau. Tome neuvième. Écrits sur la musique. Paris: Chez deterville, libraire, 1817.

-. *Les confessions*, Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1865.

-. *Discours sur l'origine de l'inégalité,* Paris: Flammarion, 1971.

-. *Discours sur les sciences et les arts*. Paris: Flammarion, 1992.

-. *Lettre sur la musique française*. Editör Catherine Kintzler. Paris: Flammarion, 1993.

-. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Editör Catherine Kintzler. Paris: Flammarion, 1993.

-. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Editör Catherine Kintzler. Paris: Flammarion, 1993.

-. *Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*. Çeviren Ömer Albayrak. VIII. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Scott, John T. "The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 59. No. 2. University of Pennsylvania Press (1998): 287-308.

Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: la transparance et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

Taylor, Eric. "Rousseau's Conception of Music". *Music & Letters,* Vol. 30. No. 3. Oxford University Press (1949): 231-242.

Tiersot, Julien. "Concerning Jean-Jacques Rousseau, the Musician", *The Musical Quarterly*. Vol. 17. No. 3. Oxford University Press (1931): 341-359.

MÜZİK BİR TÜR FELSEFE OLABİLİR Mİ? SCHOPENHAUER'DA MÜZİĞİN ANLAMI

Adnan ESENYEL[*]

CAN MUSIC BE A TYPE OF PHILOSOPHY? THE MEANING OF MUSIC IN SCHOPENHAUER

Öz

Varoluş bilmecesinin çözümü söz konusu olduğunda müziği en az metafizik kadar önemli bir faaliyet olarak değerlendiren Arthur Schopenhauer, böylece müzik ile felsefe arasında zannedilenden ve çoğu kişinin kabul edebileceğinden çok daha yakın bir ilişki olduğu iddiasındadır. Bunun sebebi özellikle varoluşun özüne, değerine ve anlamına ilişkin sorunun bizzat bu iki etkinliğin ortak şekilde kullanılmasını talep etmesidir. Böylece aslında felsefi yöntemden tümüyle farklı bir şekilde icra edilse de ve hatta özünde kavramsal bilmeye tamamen yabancı olsa da müzik Schopenhauer'da bir tür metafizik yapma tarzı olarak kendisini ortaya koyar. Ancak felsefe ve müzik arasındaki birlikteliği sunabilmek için filozof, müziğin hem ontolojik hem de epistemolojik açıdan felsefenin düzeyinde bir icra gerçekleştirdiğini göstermek zorundadır. Bunun için Schopenhauer müziğin evrensel, ideal, özsel ve ezeli-ebedi olan bir bilme tarzına karşılık geldiğini kanıtlamaya çalışır. Bu araştırmanın sonucunda, müzik tarafından sağlanan bilginin felsefi bilgiden aşağı kalmadığı gibi, müziğin, varoluşun kendisine yönelik insanın alabileceği en değerli tavırlardan birisini temsil ettiği açığa çıkar.

Anahtar Kelimeler: Müzik, felsefe, isteme, bilgi, varoluşun değeri.

[*] Düzce Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi, adnanesenyel@duzce.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8089-3459.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 70-89.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 14.09.2020)

Abstract

Arthur Schopenhauer, who considers music at least as important as metaphysics when it comes to the solution of the existential riddle, claims that there is a much more closer relationship between music and philosophy than it is supposed to be accepted by most. This is especially so because the question of the essence, value, and meaning of existence demands the joint use of these two activities. Thus, even though it is practiced in a completely different way than the philosophical method and is actually completely foreign to conceptual knowledge, music reveals itself as a kind of metaphysics in Schopenhauer. However, in order to present the unity between philosophy and music, the philosopher must show that music performs on the level of philosophy, both ontologically and epistemologically. For this, Schopenhauer tries to demonstrate that music corresponds to a universal, ideal, essential and eternal type of knowledge. As a result of this research, it is revealed that the knowledge provided by music is not located below the philosophical one, and that music represents one of the most valuable attitudes which human being can adopt towards the existence itself.

Keywords: Music, philosophy, will, knowledge, the value of existence.

***

1. Giriş: Felsefe ve Müziğin Birlikteliği Üzerine

Sanat ve felsefe arasında var olan bazen çatışmalı bazen de dostane ilişki, insanlık tarihi boyunca felsefenin akıl ve bilimle sahip olduğu ilişkiyi temelden belirlemiştir. Felsefe sanata yaklaştığı ölçüde, yani hakikate ulaşma araçları olarak öznel tecrübeye, bireysel ilhama ve yaratıcılığa ya da sezgisel, irrasyonel bir kavrayışa yöneldiği sürece, rasyonalite veya modern tabirle konuşacak olursak bilim idesinden uzaklaşmış ve yine sanatsal tecrübenin özelliklerinden uzak durduğu ölçüde de teorik ve bilimsel olana yaklaşmıştır. Gerçi bunun tam tersini iddia etmek de benzer şekilde doğrudur. Çünkü felsefenin kavramsal ve soyut bilme ile olan ilişkisi de benzer şekilde sanatın felsefi alımlanışı üzerinde belirleyici bir konuma sahip olmuştur. Dolayısıyla felsefeyi, kendine has olan bir yöntem ve nesne arayışı içerisinde nesnel olan (akıl) ile öznel olan (sanat) arasında gidip gelen bir salınım olarak değerlendirmek ve felsefeyi bu iki dünya yorumu arasında bir yerde konumlandırmak olanaklıdır. Ancak unutulmamalıdır ki, bu salınım içerisinde felsefe hiçbir zaman ne bütünüyle sanatsal bir faaliyet haline gelmiş ne de tümüyle bir bilim statüsüne yükselmiştir. Dolayısıyla bu iki

eğilim arasında gidip gelen bir faaliyet olarak işlev görmek bir anlamda felsefenin kaderi olmuştur. O bazen kavramsal bilmeye fazlaca eğilim göstermiş ve bazen de metaforik anlatıma ve sembolik ifade gücüne yaslanmıştır. Fakat belki de felsefe için ayırt edici olan husus; sahip olduğu bu *estetik* olanakları ve *rasyonel* kabiliyetleri bir bütünlük içerisinde hayata geçirmektir. Felsefi perspektif buna izin verebilecek ve görünürde zıt olan bu iki eğilimi aynı anda taşıyıp her iki eğilimin de zenginliğinden faydalanabilecek belki de yegâne yönelimdir.

Fakat görünürde zıt olan bu iki eğilim nasıl bir araya getirilebilir? Dahası bunun, öylesine ve keyfi bir seçim sonucunda ortaya konulabilecek bir birliktelik olmadığı da aşikârdır. Bizzat söz konusu edilen problem, yani *felsefenin nesnesi* onların birlikteliğini düşünürden talep etmelidir. Peki, hangi problem bu iki etkinliğin ortaklığını gerektirir? Felsefenin hangi nesnesi bizden yöntem olarak hem sanatsal perspektifi hem de rasyonel yöntemi aynı anda talep edebilir? Söz konusu olan problem, yaşamın anlamıysa ve hakkında konuşulmak istenen varoluşun değeri ise, düşünür için bu birlikteliği tesis etmek adeta bir zorunluluk haline gelir. Bu gerçeğin farkına varan, varoluş bilmecesini çözmek uğruna onun anlamına ve değerine ilişkin felsefi bir tavır ortaya koymaya çalışan Arthur Schopenhauer bu birlikteliği eşine az rastlanacak bir tarzda hayata geçirir.

Bu birlikteliğin merkezinde müzik yer almaktadır. Schopenhauer için müzik, sadece varoluşun anlamını ve değerini açığa çıkaran bir etkinlik değil fakat aynı zamanda ona ilişkin ortaya konulabilecek örnek bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Sıradan bilinci, yani öznenin *yeter-sebep ilkesi*nin belirlenimi altında kullandığı ve bu yüzden tüm davranışlarını bir zorunluluğa bağlayan bilinci, *estetik bilince* dönüştüren, yani özneyi dünyanın nedensel bağlarından koparark onu en azından sanat eserinin tecrübesi esnasında özgürlüğe sevk eden bir bilinç hali yaratan müzik; yaşamın değerini açığa çıkaran ve böylece ona ilişkin doğru düzgün bir tavır alınmasını olanaklı kılan bir faaliyet olarak Schopenhauer'ın gözünde, aklın icra ettiği metafizik düzeyinde bir değer ortaya koyar. Hatta Schopenhauer için müziğin aslında kavramlar olmadan icra edilen bir tür felsefe olarak yorumlanabileceği bile ileri sürülebilir. Zira kendisi, bireyin estetik tecrübesini en az aklın kendisi kadar; metafiziksel hakikatin ifşası için vazgeçilmez bir öğe olarak değerlendirir. Bu iki eğilim özellikle Schopenhauer'ın *deha* (*genius*) adını verdiği kişi tiplemesinde kusursuz bir şekilde bir araya getirilir.[1] Çünkü deha, varoluş karşısında Schopenhauer'ın

[1] Julian Young, *Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhauer* (Dodrecht: Springer, 1987), 98.

son derece değer verdiği ve özünde hem kavramsal (aklın temelinde) hem de algısal (müzik temelinde) olan evrensel bir tavır sergiler. Kısaca müzik Schopenhauer'da yaşam fenomenini anlamak ve ona yönelik *derinlikli* bir tavır elde etmek için en az felsefe kadar vazgeçilmez bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. Ona göre özünde acı ve ızdıraptan mürekkep olan yaşam karşısında sergilenebilecek yegâne değerli ve anlamlı tavır olarak yaşama-isteğinin reddedilmesi, sadece felsefi bir bilgelik değil fakat aynı zamanda son derece estetik olan bir duruş talep eder. Schopenhauer'ın düşünsel anlamdaki başarısı büyük oranda bu talebe karşılık gelecek bir sistem ortaya koymaktan ibarettir. Bu makalenin amacı müziğin; felsefeye ve metafiziğe nasıl eş değer bir etkinlik haline gelebildiğini incelemek ve onu özellikle varoluşun değeri sorusuna verilebilecek bir yanıt olarak sunan Schopenhauer'ın iddiasını anlaşılır kılmaktır. Bunun dışında makale Schopenhauer'ın müzik kavrayışında ortaya çıkan bazı zorluklara ve sorunlara yönelik bir takım çözüm denemeleri gündeme getirecektir. Bu uğurda özellikle müziğin ontolojik ve epistemolojik bakımdan ayrımı netleştirilmeye çalışılacaktır. Zira Schopenhauer'da müziğin, çoğu zaman birbirine karıştırılan ve gerekli olduğu halde ayrımı yapılmayan iki temel işlevi vardır. Bu işlevler aynı zamanda müziğin "nesnesine" ve bu nesneyi dile getirme "yöntemine" ilişkindir. Bu yüzden müzik Schopenhauer'da bazen metafiziksel bir gerçekliğin dile gelmesi ile ilgiliyken bazen de insan psikolojisinin değişimleri ve dönüşümleri ile ilgilidir. Yani müzik bir yanıyla, görünüş dünyasının ardındaki gerçekliği tüm derinliği ve çıplaklığı ile *dolaysız* bir şekilde ifade etmek için vardır. Fakat diğer taraftan müzik, bu metafiziksel hakikati sunabilmek için insanın istemelerine, duygulanımlarına kısaca psikolojik hallerine karşılık gelecek bir icra gerçekleştirir. İşte Schopenhauer'da müziğin sahip olduğu bu iki işlevin ayrım gözetilmeksizin kullanılması, onun müzik teorisinde birbiri ile çelişen bazı ifadelerin var olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu sebeple müziğin Schopenhauer'da sahip olduğu bu ikili yapı merkeze alınacaktır. Fakat öncelikle felsefe ve müziğin hangi noktalarda birleştiği ve hangi noktalarda ayrıştığı gösterilmelidir.

2. Hakikatin Bilinçli ve Bilinçsiz İfadesi

Temel eseri *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*'da Schopenhauer, müziği diğer sanat dalları arasında ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Bu anlamda yetkin sanat dendiğinde Schopenhauer'in aklında hiç kuşkusuz yalnızca müzik vardır. Çünkü ona göre sanat dalları içerisinde yalnızca müzik, varoluşun

özünü bize verirken diğerleri yalnızca bu hakikatin gölgesini sunar.[2] Hatta Schopenhauer bir adım daha ileri giderek müziğin insana, metafiziğe eş değer olan bir kavrayış kazandırdığını söyler. Dolayısıyla onun gözünde bir senfoninin bestecisi, örneğin Schopenhauer'ın çok sevdiği Rossini, kavramlar ve önermeler vasıtasıyla en derin hakikati dile getiren filozofun düzeyinde bir icra gerçekleştirir. Ancak müzik, metafizikten farklı olarak varoluşun özünü, kavramlar ve soyutlamalar kullanmadan, yalnızca *evrensel* olan bir algı (*anschauung*) yoluyla dolaysız bir şekilde "ima eder/gösterir". Bu yüzden müzik Schopenhauer için temelde algısal, felsefe ise kavramsal bir çerçevede icra edilir. Hatta Schopenhauer'ın deyişi ile bestekâr, kendi *anlama yetisinin* kavrayamadığı bir hakikati müzik aracılığıyla ileten kişidir.[3] Zira kavramlar, sözcükler ve soyutlamalar müziğin dili için tümüyle faydasızdır. O halde müzikte algılanan şeyin, kavramlar yoluyla dile dökülmesi esasen imkânsızdır ve hatta bu çaba onun hakiki anlamını ve sunmak istediği şeyi tahrip eder. Dolayısıyla müziğin sahip olduğu dil; kavramlar ve sözcükler kullanmadan iletişime geçer ve aklın soyutlama yetisini kullanmadan varoluşun anlamını sunar. Bu yüzden müzik, tabir-i caizse adeta "bilinçsiz/kavramsız bir bilme" olarak ortaya çıkar.[4] Ancak tüm farklılıklara rağmen en nihayetinde her iki etkinlik, bir ve aynı hakikati dile getirdiği ve aynı ontolojik zemine bağlandığı için ortak bir temele de sahip olmak zorundadır. Her şeyden önce her ikisi de, Schopenhauer'ın varoluş bilmecesi adını verdiği sorunun çözümü için varoluşun özüne bakan birer "algılama biçimi" olarak karşımıza çıkar.[5] Dolayısıyla her iki etkinliği de harekete geçiren şey, bizzat görünüşün ardında "gizlenen" gerçekliği ifşa etme niyetidir. Dolayısıyla varoluşun özüne ilişkin hakikati dile getirmeye çalışan bu iki etkinlik yalnızca evrensel, zorunlu ve ezeli-ebedi olanla ilgilenir ve bu yüzden de uzam, zaman ve nedensellik içerisinde bulunan tekil objelerin ötesine yer alan *tümele* ulaşmaya çalışır. Üstelik aşağıda da göreceğimiz gibi hem müzik hem de felsefe esasen insanı, temelde *acı* ve *yoksunluk* duygusu ile tanımlanabilecek bir varoluş halinden kurtarmakla ilgilidir. Böylece felsefe ile müzik "insanın selametini" tesis edebilmek uğruna varoluş karşısında ortak bir tutum takınmak durumunda kalır. Dolayısıyla hedefleri aynı olan bu iki etkinliği hakikate ulaşma tarzları açısından ayrıştırsak bile, esasen her iki etkinlik de; sıradan insanın bağlı bulunduğu nedensel bağların ve görünüşlerin ötesine geçebilen dehanın olağanüstü algılama kapasitesinin bir ürünü olarak meydana gelir. Bu yüzden belki de müzik Schopenhauer'ın

[2] Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I* (Zürich: Diogenes Verlag, 1977), 324.
[3] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 327.
[4] *A.g.e.*, 332.
[5] Young, *Willing and Unwilling*, 99.

dizgesi ile beraber, daha önce hiç olmadığı kadar felsefeye yaklaşır. Hatta bir adım daha ileri gidersek Schopenhauer'da müziğin aslında bir tür felsefe yapma biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden Schopenhauer'a göre Leibniz'in yapmış olduğu şu tanım onun doğasını en iyi şekilde vermektedir: "Müzik bilinçsiz bir metafizik faaliyettir, öyle ki zihin burada felsefe yaptığını dahi fark etmez." [6] Bu aslında önemli bir belirlenimdir, zira Schopenhauer nihai gerçekliğin *bilinçten yoksun* bir atılım olduğunu ileri sürecektir. İşte bu sebeple müzik bu gerçekliği ifade etmede belki de en iyi *enstrüman* haline gelir. Müziği adeta metafiziğin düzeyine yükselten ve hatta onu bir bakıma *metafizik yapmanın* en uygun yolu olarak ileri süren Schopenhauer, felsefe tarihinde çok da görmeye alışık olmadığımız tarzda müziğin sağladığı bu *bilinçsiz bilgiyi* metafiziğin kalbine yerleştirir.

Peki, bunu mümkün kılan nedir? Dahası müzik Schopenhauer tarafından metafiziğe eş tutulan bu gücü ve etkiyi nereden alır? Yukarıda söz konusu edilen bilinçsiz bilme aslında bize yol gösterebilir. Çünkü "bilinçsiz bilme" olarak müzik bu gücü aslında doğrudan nesnesinden, yani söz konusu ettiği şeyden alır; bir başka deyişle *varoluşun kendisinden*. Schopenhauer bununla varoluşun özsel olarak baştan sonra müziğe paralel bir yapı sergilediğini ve tam da bu yüzden pek ala, örneğin bir senfoni aracılığıyla dile getirilebileceğini düşünür.[7] O halde Schopenhauer için yaşam özsel olarak bir müzik eseri olarak mı vardır? Dahası, sıradan bilincin; kavramlar ve soyutlamalar yoluyla keşfettiği rasyonel bağların (yani neden-sonuca dayalı deterministik ilişkilerin) "temelinde" ve "ardında" bizzat bu bilincin kavramakta güçlük çektiği son derece "estetik" bir gerçeklik mi bulunur? Varoluşun temelde bir müzik eseri olarak yorumlanabileceği fikri ilk başta bizde bir şaşkınlık hissi uyandırsa da, bu aşağıda göreceğimiz gibi aslında gerçekliğin temelde irrasyonel bir nitelik arz ettiğini kabul etmekten başka bir şey değildir. Fakat varoluşun özünde irrasyonel oluşunu söylemek nasıl anlamlandırılabilir? Dahası, bunun için nasıl bir gerekçe ileri sürülebilir? Çünkü Schopenhauer'ın sanat ve müzik teorisi açık bir biçimde böylesi bir irrasyonelliği varsaymaktadır.

3. Varoluşun Özü ve Müziğin Ontolojisi

Schopenhauer için dünya, öznenin anlama yetisine ait olan *uzam*, *zaman* ve *nedensellik* formları altında ortaya çıkmış bir tasarım ve görünüştür. Dolayısıyla Schopenhauer Kant'ın transendental idealizmini büyük oradan tasdik ederek dünyanın ancak öznenin kategorileri vasıtasıyla kurulabilecek

[6] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 331-332.
[7] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 330.

bir tasarım olduğunu onaylar. Fakat olağan yaşantıda, her gün tecrübesine sahip olduğumuz dünyanın kendisi ve aslında varoluşun tamamı, anlama yetisinin formlarından bağımsız olan ve Schopenhauer'ın "isteme" (*die Wille*) adını verdiği kör, bilinçsiz, bu yüzden de nihai bir amaçtan yoksun olan sonsuz bir çabanın tezahürü olarak belirir.[8] Görünen evrendeki her şey (galaksileri meydana getiren astronomik olaylardan, fotosentez gerçekleştiren bitkilere ve bilinçli eylemler sergileyen insana kadar) bu bakımdan bilinçsiz ve kör bir gücün (istemenin) farklı basamaklarda ortaya çıkan bir *görünüşü* (*Erscheinung*) olarak vardır. Schopenhauer'a göre ontolojik anlamda nihai gerçeklik *kendinde-şey* (*Ding an sich*) olarak isteme olsa da ve müzik tam da bu gerçekliği konu etse de; özellikle epistemolojik açıdan bu tek gerçekliğin nesneleşme basamaklarına karşılık gelen farklı bilme türleri ve dereceleri de vardır. Buna göre "isteme", kendisini, çokluk içerisinde yer alan bir görünüş olarak vücuda getirmeden önce, bu çokluğun birer örneği olacak şekilde, yani tek tek şeylerin evrensel ve ideal hali olacak şekilde, Platonik idealar olarak nesneleştirir.[9] Bu idealar Schopenhauer'a göre uzam, zaman ve nedensellikten bağışık birer nesneleşme basamağı olarak görünüşler dünyasındaki çokluğun asli ve orijinal formlarını meydana getirir. Kendinde-şey olarak isteme ile onun bir tasarımı olan görünüş dünyası arasında bir nevi köprü görevi gören bu idealar işte sanatın nesnesini meydana getirir. Sanat adı verilen faaliyet, sırasıyla en alt aşamadan yani inorganik, cansız doğadan başlayarak canlı doğaya geçen oradan da hayvanlar âlemine ve en üst aşamada insan olarak ortaya çıkan nesneleşme hiyerarşisinin Plâtoncu anlamdaki *ideal halinin* bilgisini verir. Her aşamanın karşılık geldiği bir form/idea ve bu formun bilgisini bize veren bir sanat dalı vardır. Herhangi bir ideanın bilgisini elde etmek için ise anlama yetisi, kendisini tümüyle öznenin iradi yönelimlerinden ve neden-sonuç bağlarından kurtarmalı ve böylece istemesiz/ilgisiz bir bilince dönüşmelidir. Bu şekilde örneğin mimari, hiyerarşinin en alt basamağının, yani inorganik doğanın en asli özünü bize sunarken, drama ve tragedya ise en üst basamakta yer alan insanlık ideasının bilgisini verir. Fakat bu sanat dalları kendinde-şey olarak istemeyi (yani tüm varoluşun en içsel özünü) idealar vasıtasıyla sadece dolaylı bir şekilde konu edinir. Oysa müzik bu ideaların ve hiyerarşinin tüm nesneleşme aşamalarının ötesine geçer ve istemenin dolaysız bir kopyası haline gelir. Dolayısıyla müziğin nesnesi kendinde-şey olarak istemedir ve müziğin bütün başarısı onun dolaysız bir temsilini hayata geçirmektir.[10] O halde müzik, diğer sanat dalları gibi nesneleşme

[8] *A.g.e.*, 154.
[9] *A.g.e.*, 228.
[10] Philip Alperson, "Schopenhauer and Musical Revelation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 2 (1981): 157.

hiyerarşisindeki bir basamağı değil fakat bizatihi hiyerarşinin kendisini yani bütününde istemeyi ve onun tüm nesneleşmesini konu edinir. Hatta Schopenhauer bir adım daha ileri giderek görünüşler dünyası olmasa bile müziğin hala var olmaya devam edeceğini söyler[11]. Dolayısıyla müzik aslında kendinde-şey dünyasının yani istemenin dolaysız bir kopyasıdır. Bu yüzden müzik diğer sanat dallarından çok daha derin bir ve güçlü bir etkiye sahiptir. Bunu gösterebilmek için Schopenhauer müzik eseri ile istemenin nesneleşme basamakları arasında sıkı bir paralellik ve benzerlik kurmaya çalışır. Zira müzik Schopenhauer'a göre her nesneleşme basamağını ifade edebilecek ve olup biten her şeyi, istemenin kendisine bağlayabilecek bir ifade etme tarzını hayata geçirir. Örneğin müzikte yer alan en pes sesler Schopenhauer'a göre cansız doğadaki kütlelerin devinimlerini ortaya koyar. Nasıl ki cansız doğa, madde ve onun kütlesi tüm evrenin dayandığı en alt basamaksa, pes sesler yani bas notalar da her müzik eserinin dayanmak durumunda olduğu temeldir.[12] Bas notaya eşlik eden tiz seslerin devreye girmesi ile oluşan armonide, aşama aşama doğadaki canlılığa geçişin izleri görülür. Daha yüksek tiz sesler ise Schopenhauer'a göre bitki ve hayvan âlemini temsil eder. Bas ve tiz seslerin armonisinden doğan melodinin işaret ettiği birlikli ve bütünlüklü yapıda ise insanın ait olduğu ve bilincin devreye girdiği en üst nesneleşme basamağı kavranır. Bu yüzden melodi aslında insan yaşamının özünde ne olduğunu ifade eder ve onu kaçınılmaz bir şekilde kendinde-şey olarak istemenin vücuda gelmesi olarak gösterir. Melodi Schopenhauer'a göre insan istemesinin her didinmesini ve her devinimini esasen sıradan bilincin kavramayacağı bir tarzda sunar. İşte bu yüzden sözcükler ve kavramlar aklın dilini meydana getirirken, müzik ise daima duyguların dili olarak ifade edilir.

Peki, evrende görülen bu düzenli yapının ardında kör, amaçsız ve aslen bilinçsiz bir istemenin olduğunu söylemek için Schopenhauer hangi gerekçelere sahiptir. Bu sorunun yanıtlanması önemlidir, çünkü müziğin bir metafizik olarak olanağını tesis eden tam da bu belirlenimdir. Aksi durumda müziğin, gerçekliği ifade etme gücü ciddi oranda zedelenir. Schopenhauer'a göre tüm varoluşun özünde bulunan bilinçsiz ve kör isteme, en iyi şekilde kendi bedenimize yönelik bir öz-farkındalıktan hareketle anlaşılabilir.[13] Böylece Schopenhauer kendi bedenimize ilişkin içsel bir sezgiden, yani bedenimizin "içeriden" ve "dolaysız" bir şekilde duyumsanmasından yola çıkarak, onun özünde kör bir *istemenin* nesneleşmesi olduğunu ileri sürer ve

[11] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 324.
[12] *A.g.e.*, 325.
[13] Arthur Schopenhauer, *Über Die vierfache Würzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (Zürich: Diogenes Verlag, 1977), 160.

böylece bedenimizin aslında tasarım haline gelmiş, yani vücuda gelmiş, bir istemeden ibaret olduğu sonucuna varır.[14] Yani bedenimiz "dışarıdan" ve "dolaylı" olarak bilinen ve dahası uzam, zaman ve nedensellik içerisinde bulunan bir tasarım ve görünüş olmasına rağmen, aslen bu formlardan bağımsız olarak, yani *kendinde-şey* olarak bir istemedir.[15] Schopenhauer, kendi bedenini *içeriden* ve *dolaysız* bir şekilde görmeye çalışan herkesin onu esasen kör ve bilinçsiz bir atılım, çaba, itki, ya da kısaca isteme olarak duyumsayabileceğini düşünür. Bedenin tüm edimleri ona göre, "içeriden" duyumsandığında sadece kör bir çabalama olarak sezilir ve anlama yetisinin formları aracılığıyla tasarlanmış bir nesne olarak "dışarıdan" deneyimlenir. İşte bilinç ancak sonradan, yani bedene ilişkin dışsal deneyimin olanağını meydana getirmesi bakımından bedene eklenen bir özellik olarak araçsal ve aslında arızi bir özellik sergiler. Kısaca bilinç yalnızca istemeye eşlik etmek ve ona kendisini tanıtmak (yani "ne istediğini" yine ona "duyurmak") için var olan bir düzenlemedir. Fakat bu düzenlemenin kendinde-şey olarak isteme üzerinde hiçbir etkisi veya belirleyiciliği yoktur. Kendi bedenimize yönelik ortaya çıkan bu "isteme ve tasarım" yapısı Schopenhauer tarafından dünyanın/varoluşun tamamına yansıtılır. Biz kendi bedenimiz haricinde, dünyada geri kalan her şeyi, anlama yetisinin formları vasıtasıyla sadece bir tasarım olarak biliriz. Eğer tasarım olarak bedenimiz aslen kör ve bilinçsiz bir istemenin görünüşü ise o halde tasarım olarak önümüzde duran dünyanın tamamı da bu *istemenin* nesneleşmesinden ibaret olabilir.[16] Burada kendinde-şey olarak isteme ile bireysel istemelerimizi birbirine karıştırmamak özellikle önemlidir. Çünkü sonuncular ancak ilkinin uzam, zaman ve nedensellik içerisindeki görünüşleri olarak var olur. Kendinde-şey olarak bu kör isteme, var olan yegâne gerçeklik olduğundan ve nedensellik ilkesinden tümüyle bağımsız olduğundan bu istemenin dışsal bir nedeni, ya da yönelebileceği başka bir hedefi ya da amacı yoktur. Bu yüzden o Schopenhauer tarafından, hiçbir şekilde kısıtlanmamış olan "mutlak özgürlükle" ifade edilir. Ancak bu özgürlüğün bedeli de ağır olmuştur. Zira doymak bilmeyen bir açlıkla karakterize edilen bu istemenin tatmin olmasını sağlayacak dışsal hiçbir hedef veya amaç bulunmaz. Kendisinden başka isteyecek bir şey bulunmadığından o ancak kendisiyle beslenebilir, kendi açlığını yine kendine yönelerek, adeta kendisini "yiyip bitirerek" gidermeye çalışabilir. Dolayısıyla o ancak kendi kendisini "*isteyebilir*". Bu bakımdan *isteme* kendi kendisini yiyip tüketmeye çalışan sonsuz bir çelişki ve paradoks olarak, görünüş dünyasında var olduğu söylenen sözüm ona her yüksek ve ulvi amacın buharlaşıp dağılmasına yol açar. İsteme sadece kendisini

[14] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 143.
[15] *A.g.e.*, 146.
[16] *A.g.e.*, 149.

istediğinden onun bir tasarımı olarak dünya da ancak bu istemenin sürüp gitmesine hizmet eden bir "yaşamı-istemeden" ibaret olabilir. İşte kendinde-şey olarak istemenin, bu doyurulması mümkün olmayan açlığı ve çabası, birebir yaşamda yansımasını bulur. Söz konusu gerilim, çabalama ve doymak bilmez açlık evrenin tamamına yayılmış haldedir.

Schopenhauer'a göre müzik işte yaşamın bu irrasyonel temeli ile bizi karşı karşıya getirebilir.[17] Zira istemenin ebedi ve amaçsız açlığı, iniş ve çıkışları, kendini sonsuzca tüketmeye çalışması ve bu uğurda bir dünya olarak nesneleşmesi, baştan sonra bir senfoni olarak ifade edilebilir. Böylece Schopenhauer'a göre dünyaya cisimleşmiş *isteme* diyebileceğimiz gibi pek ala cisimleşmiş *müzik* de diyebiliriz.[18] Schopenhauercu ontolojide istemenin diğer adı o halde müziktir. Müzik, gerçekliği olduğu haliyle resmetme gücünü tam da bu ontolojik düzenden hareketle kazanır. Fakat müzik eseri aracılığıyla, hakikatin gerçek yüzü ile karşı karşıya gelen bireyin yaşadığı tecrübe ve bunun sonucunda geçirdiği dönüşüme ilişkin bir soru gündeme gelir. Evet, müzik insanı hakikatle karşılaştırır ama daha ilginç olan durum bu karşılaşmanın, kişiyi dehşete düşürmek yerine Schopenhauer'a göre adeta zihinsel bir dinginliğe, özgürlüğe ve huzura götürmesidir. Bu nasıl olabilir? Kendinde-şey olarak isteme ile yüz yüze gelen ve böylece onun bitmek tükenmek bilmeyen sonsuz açlığını, paradoksal bir şekilde kendisiyle beslenen ebedi didinmesini ve tümüyle anlamdan yoksun çabalamasını algılayan kişi, nasıl olur da algıladığı bu korkunç gerçek karşısında bir yılgınlığa ve umutsuzluğa değil de özgürleştirici bir dinginliğin tecrübesine kapılabilir? Üstelik sırf bu dehşet verici hakikatten korunmaları ve hayatlarını olağan bir şekilde sürdürebilmeleri için insanların gözüne uzam, zaman ve nedensellik biçiminde bir perde çekilmemiş midir? Öyleyse neden müziğin gücüyle ara sıra da olsa bu perdeyi kaldırmakla uğraşalım? Üstelik perde kalktığında bu dehşet verici gerçek karşısında nasıl olumlu ve özgürleştirici bir bilinç durumuna geçebiliriz? Bu soruları müziğin perspektifinden anlamlandırabilmek için, insanın yaşam içerisindeki durumuna ve onun müzik tarafından nasıl ifade edildiğine daha yakından bakmak gerekir.

4. Yaşamın Değeri ve Müziğin Epistemolojisi

Şimdi, söylendiği üzere, bilmenin kategorileri vasıtasıyla *istemenin* vücuda gelmiş hali olarak dünyanın tamamı bu anlamda istemenin "ebedi" ve fakat özünde asli bir "amaçtan yoksun" olan çabasının bir tezahürüdür. Schopenhauer'a göre bu nihai amacın ve anlamın yokluğunu, istemenin

[17] Alex Neill, "Schopenhauer", *The Routledge Companion to Philosophy and Music* içinde, ed.ler Theodore Gracyk ve Andrew Kania (New York: Routledge), 343.
[18] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 330.

hiyerarşik olan nesneleşme basamaklarının en aşağısından başlayarak en üst noktasına kadar görebiliriz. Örneğin her ne kadar maddi nesnelere ait makroskobik veya mikroskobik boyuttaki hareketlerin uymak zorunda olduğu ve nedenselliğe (*die Kausalität*) sırtını yaslayan yasalar, ya da bitkisel yaşamı *uyarım* (*der Reiz*) yoluyla belirleyen biyolojik yasalar ve aynı şekilde hayvanlar âleminde her türden davranışı belirleyen *güdülünmeye* (*die Motivation*) ait yasalar mevcut olsa da ve bu yasalar anlama yetisi aracılığıyla keşfedilse ve bu yüzden sözüm ona rasyonel bir temel kazansa da, onlar Schopenhauer tarafından özünde hakiki bir anlamdan ve nihai bir amaçtan yoksun şekilde ortaya çıkan sonsuz bir tekerrür olarak karakterize edilir. İnsanla birlikte devreye bilincin girmesi de durumu değiştirmez, çünkü bu dünya resminde, bireylerin varoluş sebebi de nihayetinde yalnızca insanlık türünü devam ettirmek ve yaşamın sürmesini sağlamaktır.[19] Dolayısıyla Schopenhauer, varoluşun değeri söz konusu olduğunda her türden *teleolojik* ve *rasyonel* temellendirmeyi kapı dışarı eden bir tavırla Calderon'un *Hayat Bir Rüyadır* adlı eserinde geçen şu alıntıyı felsefesinin merkezine yerleştirir: "İnsanın en büyük suçu doğmuş olmasıdır".[20] Schopenhauer'ın varoluşa ilişkin kötümser perspektifini bundan daha iyi anlatan bir ifade bulmak zordur. O halde insan varoluşu; özünde boş, anlamsız ve değersizdir. Dahası o fundamental bir hatadır.[21] Hatta tüm şartlar göz önünde bulundurulduğunda "var olmamak" kesinlikle var olmaya tercih edilebilir haldedir. Tüm bu söylenenlerden sonra Schopenhauer'a göre insana teselli verecek olan yegâne eylem ve tavır, istemenin hakiki doğasını kavramak ve bu kavrayış sonucunda onun nesneleşmesi olan varoluşa sırt çevirerek yaşamın kendisine "hayır!" demektir.[22] Schopenhauercu ifade ile konuşacak olursak; bitmek tükenmek bilmeyen anlamsız bir çabalamanın sonucu olarak özü acı çekmekle tanımlanabilen bu yaşamda, istemeyi "susturmak" ya da onu "askıya almak", yapılabilecek en soylu davranış haline gelir. Zira birey ancak şahsi istemelerini susturabildiğinde ve böylece yaşamın olağan gidişinde bir kırılma yaratabildiğinde istemenin bir oyuncağı olmaktan kurtulabilir. İstemesini askıya alan ve kendi bedeni de dâhil olmak üzere onun tüm görünümlerini yadsıyan kişi, böylece onu her defasında nedensellik zincirindeki zorunlu bir halkaya dönüştüren istemelerinin edimlerinden özgürleşir. İnsana, bu yadsımanın ve "hayır!" demenin olanağını, yani istemeyi susturma olanağını tesis eden bakış açılarından birisi, doğrudan istemenin bir kopyası olarak ortaya çıkan müziktir. Fakat Schopenhauer'ın,

[19] *A.g.e.*, 217.
[20] Calderon de la Barca, *Hayat Bir Rüyadır*, çev. Başar Sabuncu (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 5.
[21] Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena II* (Zürich: Diogenes Verlag, 1977), 311.
[22] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 474.

istemeyi en azından bir süreliğine durdurmak ve böylece insanın isteme üzerinde kısa süreli bir zafer kazanması sağlamak için, doğrudan istemenin bir kopyası olan müziği seçmesi nereden bakılırsa bakılsın son derece ironiktir. Zira kendisini adeta bir müzik eseri olarak sunan "isteme", bireyin yine müziğin sağladığı imkânla estetik bir bilinç düzeyine yükselmesi sonucunda kendi anlamsızlığı, amaçsızlığı ve sonsuz çabalaması ile karşılaşır. Ve işte bu karşılaşma sonucunda bizzat istemenin kendisi, özünde ne olduğunu öğrenir. Başka bir deyişle varoluşun saçmalığı ve boşunalığı, bizzat varoluşu saçma hale getiren istemeye tanıtılır ve işte tam bu noktada isteme artık birey üzerindeki etkisini kaybeder. Bu durum, adeta kaleyi (istemeyi) en azından bir süre için içeriden fethetmeye benzetilebilir. Burada isteme adeta kendi silahı ile vurulmakta ve kullandığı araçlar tamamen kendisine yöneltilmektedir. Müzik bunu nasıl başarır?

Her şeyden önce, müzik sonucunda elde edilen bu var olma halinin; dünyanın düzeninde veya olağan gidişinde ortaya çıkan bir anomali olarak görülmesi gerektiği söylenmelidir. Buna göre, sıradan bilincin sağladığı imkânla yaşamı deneyimleyen insanlar için zaten kendinde-şeyin "varlığı ve bilgisi" tümüyle kapalı kalır. Hatta böylece, görünüşü, hatalı bir biçimde kendi başına duran bir gerçeklik olarak yorumlayan kişi, kendinde-şeyin bir nesneleşmesi olduğunu idrak edecek konumda değildir. O yeter-sebep ilkesinin getirdiği zorunluluğa tabi olmak suretiyle neden-sonuç zincirindeki bir halka olarak şahsi istemelerinin adeta bir oyuncağına dönüşmüş halde, bitmek tükenmek bilmeyen isteklerini ve sözde ihtiyaçlarını tatmin etmek için bir oraya bir buraya savrulur. Dahası, istemelerinin "bilincinde olması" sebebiyle onlar üzerinde bir etki uyandırabileceğini zanneden kişi Schopenhauer'a göre istemelerini özgürce seçebileceği yanılgısına kapılır.[23] Böylece bilinçli olmayı özgür olmakla eş tutan bu kişi esasen bir zorunluluğa tabi olduğunu fark etmeden kendisine bir takım hedefler koyarak yaşamaya devam eder. Oysa bu kişi sadece yaşamı-istemenin bir görünüşü olarak var olur ve kendisinden "haklı olarak gizlenen"[24] gerçekten bihaber şekilde ona biçilen rolü sahnelemeye devam eder. İşte tam da bu sebeple, bilincin ve anlama yetisinin esas görevi uzam, zaman ve nedensellik formları aracılığıyla bu irrasyonel ve dehşet verici hakikati gizlemek, insanı bir takım sahte amaçlarla oyalamak ve onu neslin devamı (böylece de yaşamın devamı) için ayartmaktır. O halde insanın bilinç sahibi bir varlık olması, dahası kendisi için bir takım amaçlar edinmesi, ontolojik durumunu değiştirmediği gibi,

[23] Arthur Schopenhauer, *Über die Freiheit des menschlichen Willens* (Zürich: Diogenes Verlag, 1977), 81.

[24] Zira varoluşun anlamsızlığını idrak eden çoğu kişi için yaşamın olağan şekilde sürmesi olanaksız olurdu.

tam tersine gerçeğin algılanmasını engeller ve insanın adeta rüyaya veya bir tür tiyatro oyununa benzeyen yaşamının *esas anlamını* erişilmez kılar. Dolayısıyla, "sıradan bilinç" Schopenhauer'ın gözünde yalnızca bir maskeleme aracı olarak işlev görür. Neticede insan da diğer her şey gibi kendinde-şey olarak istemenin bir görünüşüdür. Bireysel iradi davranışlarımız da bu istemenin tezahürleri olarak var olurlar. Tek fark, burada istemeye artık bilincin de eşlik ediyor olmasıdır. Bilinç çoğunlukla, istemenin bir hizmetkârı olarak insanın şahsi istemelerini tatmin etmek uğruna ortaya çıkmış bir araçtır, daha fazlası değil. [25] Dolayısıyla Schopenhauer'da insan, bildiklerini isteyen değil, fakat istediğini bilen bir varlıktır.[26] Bilinçli görünen tüm eylemler, esasen tatmin olmak dışında bir *motivasyonu* olmayan bilinç-dışı ve irrasyonel bir gücün etkisi ve belirlenimi altında ortaya çıkar. O halde görünüşte bilinçli olan her eylem aslında bilinç dışı, irrasyonel bir gücün açığa çıkmasından ve vücut bulmasından başka bir anlama sahip değildir. Bir bakıma Freud'un psikanalizini önceleyen bu saptama ile birlikte Schopenhauer, yaşamın insan için, sıradan bilincin yarattığı bir takım sahte anlamlar ve amaçlar sayesinde bir illüzyona dönüştüğünü ileri sürer. İnsanın sürekli tatminsizliği ve bir hedeften diğerine asla mutlak bir tatmin elde edemeden koşup durması bu durumun açık bir göstergesidir. Bu duruma yol açan gerçeği görebilmek için bireyin gözüne çekilen uzam, zaman ve nedensellikten ibaret olan ve Schopenhauer'ın *maya perdesi* olarak adlandırdığı örtüyü kaldırmak yeterlidir.[27] Schopenhauer'a göre müziğin, kişinin algılama tarzında bir değişiklik meydana getirmesi ve böylece sıradan bilinci adeta *estetik bir bilince* dönüştürmesi sonucunda kişi, bu perdeyi en azından bir süreliğine kaldırabilir ve varoluşun özündeki *amaçsız* ve *anlamsız* istemeyi tecrübe edebilir.

Böylece genel-geçer bir kural olarak var olan bilince ait bu olağan ve sıradan halin, istisnai bir imkânla değişmesi ve adeta estetize edilmesi, müziğin ya da onun yaratıcısı olan dehanın asıl başarısıdır. Schopenhauer dehanın tam da bu istisnai hali meydana getirerek sıradan insanlardan (yani tüm yaşamları boyunca aralıksız bir şekilde yeter-sebep ilkesinin belirlenimi altında düşünen, konuşan ve eyleyen kişilerden) ayrıldığını düşünür. [28] Müziğin, duygularımıza ve algımıza kavramlar yoluyla değil de semboller ve imalar vasıtasıyla seslenmesi sonucunda gerçekleşen bir dönüşüm ile birlikte bilinç en azından kısa bir süre için de olsa şahsi ve bireysel *istemelerden ve ilgilerden*

[25] Ioanna Kuçuradi, *Schopenhauer ve İnsan* (Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2006), 73.
[26] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 368.
[27] *A.g.e.*, 469.
[28] Işık Eren, "Arthur Schopenhauer'a göre Dünyayı Sanatla Anlamak", Kaygı Dergisi, sayı 30 (2018): 96.

arındırılır ve nesnesi ile hemhal olacak saf bir algıya dönüştürülür. Bu ise, sıradan bilinçte, yani yeter-sebep ilkesi ile çalışan ve bunun sonucunda insanı ve onun istemesini belirleyen var olma halinde, bir kırılmanın veya çatlağın meydana gelmesine yol açar. Müziğin "büyülü" diline kendisini teslim eden birey, saf bir bilme öznesi haline gelmiş ve tüm algısı, kendinde-şeyin tecrübesi ile dolmuştur. Müzik bunu gerçekleştirmek için bireye bir takım sözcüklerle, kavramlarla seslenmez ya da önermeler yoluyla bir şeyler ifade etmez; fakat bireye bizzat *olduğu* şeyi, yani istemenin bir nesneleşmesi olduğu gerçeğini "gösterir" ve hatta bütün bir dünyanın bu bilinçsiz gücün görünüşü olarak ortaya çıktığını ilk elden ona "tecrübe ettirir". Böylece müzik aracılığıyla insan, kendisinin ve yaşamın özünde ne olduğunu dolaysız bir şekilde deneyimler. Bu bağlamda Schopenhauer, kendisini tümüyle senfoninin etkisine kaptıran birisinin, yaşamın bütün olaylarını ve dünyanın tamamını olduğu haliyle onun önünden geçiyormuş gibi tecrübe edeceğini söyler.[29] Dolayısıyla müzik, hiçbir kavramın veremeyeceği bir tecrübeyi insana sunarken aslında doğrudan onun bireysel istemelerini konu edinir. Bireysel istememizin devinimlerini olduğu gibi yansıttığı için gerçek bir müzik eseri ile karşılaştığımızda onun sanki en içsel özümüze seslendiğini ve bizimle yakından konuştuğunu duyumsarız. Zaten, insan yaşamının özünde ne olduğunu dile getirmek müzik için ancak bu şekilde olanaklı olabilir. Schopenhauer'a göre, müziğin her defasında bize gösterdiği gibi, insan yaşamının özü şundan ibarettir: Onun istemesi didinir ve çabalar, tatmin olur ve sonra tekrar çabalar ve bu böyle sürüp gider. Onun tüm mutluluğu sadece arzudan tatmine gitmeye ve oradan yeniden yeni bir arzuya yönelmekten ibarettir. Bu yüzden kişi; tatmin ortaya çıkmadığında acı, arzulanacak yeni bir şey bulana kadar da can sıkıntısı çeker.[30] Dolayısıyla insan istemesi bütün yaşamı boyunca, uzun süreli acılar sonucunda elde edilen kısa süreli tatminler ve onu takip eden can sıkıntısı arasında dalgalanıp durur. İşte acı, tatmin, can sıkıntısı ve yine acı döngüsündeki *insan istemesi* müziğin melodisinde tümüyle eksiksiz bir şekilde karşılık bulur. Melodinin ana tonunda gerçekleşen sapmalar, inişler ve çıkışlar, birliğe ulaşma gayreti neticesinde yeniden elde edilen uyum ve sonrasında tüm sürecin yeniden başlaması… işte tüm bunlar aslında insan istemesinin didinmelerini ve çabalarını birebir yansıtır.[31] Böylece müzik, insan istemesinin tüm hallerini en yoğun şekilde ama acısını ve "gerçekliğini" yaşatmadan kişiye yeniden sunar. O halde Schopenhauer'a göre istemenin tüm edimleri, yani onun tüm dalgalanmaları, ihtiyaçtan tatmine ve oradan yeni ihtiyaca giden bütün

[29] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 330.
[30] *A.g.e.*, 326-327.
[31] *A.g.e.*, 327.

döngüsel süreçleri, ebedi çabalamaları, hatta istemenin nihai bir amaçsızlıkla ve hedefsizlikle özdeşleşen karakteri, müzikte birebir yansımasını bulur.
Schopenhauer için bireyin estetik bir bilince sahip olması nadir bulunan ve sıradanlıktan uzak olan bir algıya karşılık gelir. Hatta Schopenhauer'a göre öznede bu bilinç halini tesis etmek, adeta sanatın ölçütü haline gelir. Sıradan bilinci dolduran "ben merkezli" bir endişe, acı ve can sıkıntısı, müziğin devreye girmesi ile yerini bir dinginliğe bırakır.[32] Sıradan bilinç dünyayı hep bir *ben* merkezinden bilir. Ben merkezli bir bilme aslında geri kalan nesneleri, canlıları ve insanları konumlandırmak ve onlara göre bir pozisyon almak için zorunludur. Bu aynı zamanda her şeyi bir ayrım ve farklılık içerisinde tecrübe etmek anlamına gelir. Bencillik bu bakımdan sıradan bilincin kaçınılmaz bir özelliğidir. Dahası, sıradan bilinç, bir merkez olarak kendisinden farklı olan şeylerle ilişkisini hep isteme üzerinden kurar. Egoizmin temel niteliği her şeyi kendi istemesinin durumuna göre değerlendirmesidir. Geri kalan her şey onun şahsi istemesine bağlı olarak yalnızca araçsal bir konum işgal eder. Dolayısıyla günlük yaşantıda birey, şeylerle hep bir isteme ilişkisi içerindedir. Her şey değerini, bireysel istememizle sahip olduğu ilişkide kazanır. Bu anlamda sıradan bilinç için, yani yeter-sebep ilkesinin belirlenimi altında eyleyen özne için, karşılaştığı hiç bir şey "nötr" değildir. Başka bir deyişle, kişi şeylere hiçbir zaman "ilgisiz" değildir. Onlara hep bir duygu durumuyla yönelmiş haldedir. Kişi onları istemenin bir tarzı olarak ya sever ve arzular ya da nefret eder, korkar veya tiksinir vs. Zira Schopenhauer'a göre kişinin özü, nihayetinde tümüyle istemeden ibarettir. O halde sıradan bilinç; nesnelerle, bitkilerle, hayvanlarla ve insanlarla hep bir ilgi/isteme bağlantısı içerisinde bulunur ve tüm bu şeyleri kendi istemesine sevilecek, arzulanacak, korkulacak ya da nefret edilecek bir şey olarak tanıtır ve takdim eder. Sıradan bilincin diğer bir özelliği ise acı ve endişedir. Çünkü dünyamız çoğu zaman "istediğimiz" gibi değildir ve "istediğimiz" gibi olduğu anlarda ise sıkıcıdır. Zira bu sefer de istememiz, arzulayabileceği bir nesne bulamaz. O halde günlük hayat sıradan bilinç için acı, endişe ve can sıkıntısı arasında geçen bir salınım olarak kendisini gösterir.

Oysa bir sanat eserinin yaratımında ya da tecrübe edilişinde ortaya çıkan estetik bilinç Schopenhauer tarafından tam da bu sıradan bilinç durumlarının ortadan kalkması ile resmedilir. Schopenhauer'da estetik bilinç; kişiyi benmerkezcilikten koparır ve bilincin algısını uzam, zaman ve nedensellik ilişkisinin ötesine taşıyarak onun için tüm ayrımları ve farklılıkları ortadan kaldırır. Artık şeyler, istememizin yöneldiği bir nesne olmaktan

[32] Julian Young, *Nietzsche's Philosophy of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 11.

tümüyle çıkar. Sanat eseri böylece bilincin diğer şeylerle *isteme aracılığıyla* bir ilişki kurmasının önüne geçer. Şeyler artık bireyin bilincinde endişe, acı veya can sıkıntısı doğurmaz. Zira sıradan bir bilinç durumunda, bizzat bireyin istemesini yönetmekte olan neden-sonuç ilişkileri, estetik bulunuşun ortaya çıkardığı ilgisiz, istemesiz ve duygusuz var olma hali tarafından etkisiz hale getirilir ve böylece nedensel bağlardan kurtulan kişi kısa bir süre için de olsa özgürlüğün tecrübesine varır. Dahası bu noktada, bireyin artık istemesiz ve ilgisiz olan bilinci, nesnenin algısında kendisini yitirdiğinde ve artık "algılayan" ile "algılanan" ayırt edilemez hale geldiğinde, o tümüyle saf bilmenin öznesi olarak *nesnenin bir aynasına* dönüşür.[33] Bilincin tamamı aslında algılananın görüntüsü (imajı) ile dolup taştığından, onda artık bireysel istemelere ve şahsi duygulanmalara yer kalmaz. İlgisiz, istemesiz, acısız bir saf algıya dönüşen bilinç artık varoluşun özünü *algılayarak*, kendisiyle beraber her şeyi, *kendinde-şey olarak istemenin* bir nesneleşmesi olarak tecrübe eder. Böyle anlarda, sıradan bilincin bencilliği ve onunla birlikte gelen endişe, acı, can sıkıntısı vb. hisler tümüyle ortadan kaybolur. Bilinç tamamen nesnenin algısı tarafından soğrulduğunda kişi artık dünya ile isteme arasında bir ayrım ve bölünme göremez olur. Kısaca onlar artık estetik bilinç için ayrı şeyler değil fakat bu bilincin de dâhil olduğu bütünlükte bir araya gelir. Böylece sanat eserinin tecrübesi içerisinde birey, dünyayı tümüyle neden-sonuç ilişkilerinden bağımsız şekilde algılar ve bu anlarda istemesinin sesi artık duyulmaz olur ve hatta tümüyle ortadan kalkar. İşte o kısa anlarda özne, her şeyle birlikte bir bütünlüğe ait olmanın bilinciyle, huzura ve dinginliğe erer. Fakat günlük yaşam şu ya da bu şekilde bizi geri çağırdığından ve sanat eseri ancak bir süre için var olabildiğinden, nihayetinde zaten bir istisna olarak var olan estetik algılama kesilmek durumda kalır. Müzik eseri sonlandığında istemenin çarkları tekrar dönmeye başlar ve kişi yeter-sebep ilkesinin zorunlu belirlenimi altında şeylerle yeniden isteme üzerinden yönelmeye başlar.

5. Birkaç Soruna Cevap

Açık bir şekilde Kant'ın sanat teorisine ve özellikle "ilgisiz/istemesiz algı" fikrine çok şey borçlu olan Schopenhauer'ın müzik ve genel olarak sanat teorisi, kayda değer birkaç itirazla karşılaşır. İlkin, Schopenhauercu kavrayışta müziğin esas olarak duygularımıza hitap ediyor olmasına rağmen, kişide nasıl olup da duygusuz ve istemesiz bir bilinç meydana getirdiği sorulabilir. Schopenhauer'da sanatın ölçütü olarak estetik bilinç, hiçbir duygunun ve istemenin yer almadığı bir var olma hali olarak anlaşılır. Bu nasıl mümkün olabilir? Zira sanat Schopenhauer'ın da söylediği gibi kişide

[33] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 232.

güzele ve yüceye yönelik bir hayranlık duygusunu uyandır[34] ve keza müzik de açık bir şekilde hayatın en keyfili ve masum anlarından birisi olarak resmedilir.[35] Fakat bu noktada Schopenhauer'ın özellikle müziğin bilişsel yanıyla ilgili bir tespit yaptığı ve onun esasen ontolojisini kastetmediği akılda tutulmalıdır. Bir başka deyişle sanatın *istemesiz* oluşundan bahsederken, Schopenhauer'ın genel olarak istemeden değil fakat yalnızca bireysel isteme edimlerinden söz ettiği akılda tutulmalıdır. Zira Schopenhauer açıkça müziğin, şahsi istemelerimizin ve duygularımızın iniş çıkışlarını göstermek suretiyle bizde bir tür duygu uyandırdığını ileri sürer. Dolayısıyla ortadan kaldırılan duygular tümüyle sıradan bilincin konu ettiği duygulanımlardır. Bunlar da yine, ontolojik (evrensel) olanlara yer açmak için devre dışı bırakılmıştır. Bir başka deyişle müzik burada, şu tekil duruma ya da bu nesneye ait olan istemeyi, arzuyu, nefreti ya da özlemi göstermez. O bu tek tek duyguların en genel-geçer ve evrensel, tümel yapılarını açığa vurur. O halde müziğin gösterdiği bireysel duygulanımlar değil, fakat bizzat neşenin, kederin, üzüntünün ve arzunun evrensel halidir. Kısaca müzik doğrudan *istemenin* varoluş hallerini bizim için görünür kılar ve tekil duygulanmalarınızın ötesinde onların genel-geçer, evrensel ve zorunlu yapılarını sunar. Bu yüzden müzik aslında bizi şahsi istemelerimizden/duygularımızdan arındırarak bizzat istemenin/duygunun kendisiyle yüz yüze getirir. Bunu da duygunun evrensel hali olan yoğunluğu, yönelimi, artışı, azalışı, çabalamayı bizzat tecrübeye sunarak gerçekleştirir. Dolayısıyla müzikte duygulara pek ala yer vardır ancak bu duygular tümüyle "gayri şahsi" bir nitelik arz eder. O halde estetik bilinç için de bir duygulanma söz konusudur fakat bu tekil değil, evrensel bir duygudur. Zaten neticede kişi ancak müziğin sağladığı evrensel duygulanım sayesinde, *isteme* ile bir aynı şey olduğunu deneyimleyebilir.

Fakat bu noktada, daha önce de sormuş olduğumuz bir soru yeniden gündeme gelir. Kişi nasıl olur da bu dehşet verici karşılaşma sonucunda katartik bir tecrübeye ve dingin, huzurlu bir varoluş haline sahip olabilir? Her şeyin anlamsız oluşunu tecrübe eden, her yüksek amacın bir aldatma içerdiğini anlayan ve nihayetinde varoluşun boşunalığını gören kişi nasıl olur da huzura erebilir? Burada da müziğin ifade gücü ve tarzı devreye girer. Örneğin dünyanın tüm acısını, bu acı hissini *uyandırmadan* yaşatan müzik sayesinde kişi; kendisine ve dünyaya tutulan bu aynayı büyük bir hayranlıkla seyre dalar. Zira burada müzik, saf tasarımların alanında iş görerek bir

[34] *A.g.e.,* 259.
[35] *A.g.e.,* 334.

bakıma istemeyi devre dışı bırakır.[36] Bunun sonucunda müzik, acıyı gerçek anlamda duyumsatmadan- çünkü bu noktada artık acı duyacak bir *isteme* kalmamıştır- ona ilişkin saf bir tasarım ortaya koyar ve kısa süreliğine dünyanın acısını bir imge olarak özneye sunar. Ortaya çıkan yücelik hissi (*das Gefühl des Erhabenen*) onu tümüyle sarmıştır. Örneğin, olağanüstü bir doğa manzarasını seyre daldığımızda, kelimelerin yetersiz kaldığı yerde duygularımızı kaplayan yücelik hissi bizi ele geçirdiğinde ve bunun sonucunda istemenin tamamı, tüm nesneleşme basamakları ile tecrübemize sunulduğunda, artık yapabileceğimiz yegâne şey bu görkemli manzarayı adeta ağzımızı açık bırakan bir şaşkınlıkla seyre dalmaktır. Bu durumu en iyi açıklayan yaşantılardan birisi yücenin hissedilmesi sırasında meydana gelir.[37] Orada da insan istemesi, kendisini katbekat aşan dehşet verici bir kudret ile karşıya geldiğinde ve geri adım atmayıp bunun üzerine derin düşünceye daldığında ve böylece insanlığın doğadaki evrensel acizliğini, küçüklüğünü duyumsadığında, "düşmanının" muhteşemliğini tüm ayrıntısıyla idrak ederek yücelik hissiyatını tecrübe eder. Böylece örneğin doğanın işleyişi karşısındaki acizliğini hisseden ve doğanın insana yönelik tehlikeli ve de tehdit edici varlığını anlayan birisi, bütün ilişkilerden bağımsız şekilde bunu üzerine derin düşüncelere daldığında yine kendi istemesini, kimliğini ve öznelliğini geride bırakarak görünüşlerin ardındaki gerçeğe temas edebilir. Sanat eserinde öne sürülen felaketi, şahsi olarak yaşamamış olmasına rağmen en derin şekilde duyumsayan kişinin tecrübesine benzer şekilde, estetik bilincin bir hali olarak yüce duygusu, böylece kendinde-şey olarak isteme ile karşı karşıya gelen özneye, dehşeti değil fakat rahatlamayı yaşatır. Üstelik bu karşılaşma, aynı zamanda herkes ile beraber sonsuz ve ebedi bir *gücün* parçası olduğunu ona duyumsatır. Fakat çok daha önemlisi, müziğin sağladığı imkânla görünüşlerin ve yeter-sebep ilkesinin ötesine geçen ve böylece kendinde-şey olarak isteme ile karşı karşıya gelen kişi; varoluşa ve yaşama yönelik sahip olması gereken tavrı ve konumu keşfeder. Dahası hakiki müzik sayesinde kişi, en sonunda, varoluşun bilmecesini çözmenin verdiği bir mutlulukla ebediyen sahip olacağı konumu elde eder.

6. Sonuç Yerine Bir Soru

O halde sonuç olarak Schopenhauer, sanatın dile getirdiği hakikatin felsefi ve metafiziksel biçimde elde edilen hakikatle neredeyse bütünüyle örtüştüğünü düşünmektedir. Bu örtüşme görüldüğü üzere bizzat konunun kendisinden, yani varoluşun özü olarak istemenin kendisinden talep edilir. Bunun yanı sıra müzik ve felsefe, açığa çıkardıkları hakikat hakkında aynı

[36] Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (Zürich: Diogenes Verlag, 1977), 531.
[37]Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 260.

değerlendirmeyi ortaya koyar ve ona yönelik benzer bir tavra/duruşa ön ayak olur. Böylece hem müzik hem de felsefe bu bağlamda varoluş karşısında; bireysel istemenin susturularak, söndürülerek ve kısmen işlevsiz hale getirilerek konum alınması gerektiğini gösterir. O halde müzik ve felsefe, varoluş karşısında elde edilebilecek yegâne zafer anları ve kurtuluş tarzları olarak, özünde kıymetsiz olan bu yaşamı değerli ve anlamlı kılan az sayıdaki insan ediminden birisini temsil eder. Ne olursa olsun sonuç olarak her iki etkinlik türü de tikeli değil fakat *tümeli*, sıradan olanı değil fakat "*sıra dışı*" olanı, görünüşü değil fakat *gerçekliği*, öznel olanı değil fakat *nesnel* olanı ifade etme noktasında ortak bir tavrı paylaşır. İşte Schopenhauer tam da bu yüzden, müzik aracılığıyla ortaya konulan hakikatlerin, aslında felsefe ve metafizik tarafından kavramlar yoluyla keşfedilen hakikatlerde kendisini tekrar edeceğini düşünür. Sonuç olarak eğer müzik, farkında olunmadan gerçekleşen metafizik bir faaliyetse o halde müziği felsefenin bir türü (yani hakikati ifşa eden faaliyet türü) olarak görmekte bir sakınca yoktur. Yoksa durum tam tersi mi? Yoksa burada müziğin bir türü haline dönüşen felsefenin kendisi mi?

Kaynakça

Alperson, Philip. "Schopenhauer and Musical Revelation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 2 (1981): 155-166.

De la Barca, Calderon. *Hayat Bir Rüyadır*. Çeviren Başar Sabuncu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Eren, Işık. "Arthur Schopenhauer'a Göre Dünyayı Sanatla Anlamak". *Kaygı Dergisi*, sayı 30 (2018): 93-102.

Kuçuradi, Ioanna. *Schopenhauer ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2006.

Neill, Alex. "Schopenhauer". *The Routledge Companion to Philosophy and Music* içinde, 339-349. Editörler Theodore Gracyk ve Andrew Kania. New York: Routledge, 2011.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Werke in zehn Bänden, Band I. Zürich: Diogenes Verlag, 1977.

-. *Die Welt als Wille und Vorstellung II*. Werke in zehn Bänden, Band IV. Zürich: Diogenes Verlag, 1977.

-. *Parerga und Paralipomena II*. Werke in zehn Bänden, Band IX. Zürich: Diogenes Verlag, 1977.

-. *Über die Freiheit des menschlichen Willens*. Werke in zehn Bänden, Band IV. Zürich: Diogenes Verlag, 1977.

-. *Über Die vierfache Würzel des Satzes vom zureichenden Grunde*. Werke in zehn Bänden, Band V. Zürich: Diogenes Verlag, 1977.

Young, Julian. *Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhauer*. Dodrecht: Springer, 1987.

- . *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TARİHSEL GELİŞİMİNDE MÜZİK, SOYUT SANAT VE FELSEFE İLİŞKİSİ

Şule GECE*

THE RELATIONSHIP OF MUSIC, ABSTRACT ART AND PHILOSOPHY IN HISTORICAL DEVELOPMENT

Öz

Varoluşsal kökenlerimize dair en özel açıklamaları sağlayabilecek, varlığımızın içine bakmamızı ve zamanı mekanı aşmamızı sağlayabilecek sanatın en özel dallarından biri olan müzik, aynı sanat gibi, İlkçağlardan modern zamanlara kimi zaman taklit, kimi zaman beceri, kimi zaman yaratıcılık, kimi zaman akıl ve duyusallığın bir birleşimi, kimi zaman saf duygusallık ve doğallık olarak adlandırıldı. Kimi filozoflarca bir tür dalgalanma ve şizofreni hali olarak bile tanımlandı (Gilles Deleuze). Kökensel kaynağını ilham perilerinden alan, içinde uyumlu ile uyumsuzu bir harmoniye dahil eden müzik, soyut sanat ve soyutlama ile, resim ile olan yakın ilişkisiyle Wassily Kandinsky gibi soyut sanatçılara ilham kaynağı oldu. Bu çalışma, müziğin kökensel tanımından yola çıkarak, tarihsel süreçte müziğin konumu ve filozofların ona bakış açısının ve soyut sanatta resim ile olan özel ilişkisinin nasıl kurulduğuna dair bir deneme yazma girişimidir. Saygın bir alan olan müzik, İlkçağlardan itibaren Platon, Aristoteles gibi filozoflarca inceleme konusu olmuş, Ortaçağ'da dinsel sistemlere eşlik eden bir eğitim alanı olarak işlenmiş, Aydınlanmanın akıl kutsamasında akıl ve duygu karşıtlığı içinde kökensel olarak ya akla ya duyguya dayandırılmaya çalışılmıştır. Modern zamanlarda, özellikle, soyut sanat ile birlikte, evren ve insan için yaşamın, zihnin, ruhun canlandırıcı bir disiplini olmuştur. Müzik, felsefe ve soyut sanatlar ile ilişkisi içinde sonsuzluğu yakalamamıza olanak tanıyan bir dildir. Bu dili yakalayan evrenle ve kendisiyle bir oluşu ve Arthur Schopenhauer'in dediği gibi evrenin gözü olmayı başarabilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, felsefe, Soyut Sanat, F. Nietzsche, W. Kandinsky.

* Kırıkkale Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Dr.Öğr.Üyesi, gecesule@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5668-9335.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 90-101.
(Makale Gönderim: 31.05.2020 / Makale Kabul: 10.10.2020)

Abstract

Music, just like art, which is one of the most special branches of art that can provide the most specific explanations about our existential origins, enable us to look inside our existence and exceed the space, has been named from antiquity to modern times, sometimes imitation, sometimes skill, sometimes creativity, sometimes a combination of mind and sensuality, sometimes pure sensuality and naturalness. It was even described by some philosophers as a form of ripple and schizophrenia (Gilles Deleuze). It inspired abstract artists such as Wassily Kandinsky, who took his original source from the muse and incorporated harmonious and incompatible harmony in his harmony with music, abstract art and abstraction, and his close relationship with painting. Based on the original definition of music, this study is an attempt to write an essay on the origins of music, the position of music in the historical process and the perspective of philosophers, and how their special relationship with painting is established in abstract art. Music, which is a respected field, has been the subject of study by philosophers such as Plato and Aristotle since Antiquity, it was treated as an educational field accompanying religious systems in the Middle Ages, and in the sanctuary of the Enlightenment, it was tried to be based on reason or emotion in the mind and emotion. In modern times, especially, with abstract art, it has been a refreshing discipline of life, mind, soul for the universe and man. Music is a language that allows us to capture eternity in its relationship with philosophy and abstract arts. It can succeed in being one with the universe and itself that captures this language and, as Arthur Schopenhauer said, be the eye of the universe.

Keywords: Music, philosophy, Abstract Art, F. Nietzsche, W. Kandinsky.

****

> Müziğin gerçekliği yoktur, o gerçekliğin bütün acılarından arınmıştır. Ciddilik, onun özünde vardır.
>
> A.Schopenhauer[1]

-

Müzik, sanatın en özel dallarından birisidir. Bu nedenle pek çok sanatçı, sanat kuramcısı, eleştirmen, düşünür tarafından incelenmiş ve çeşitli sanat disiplinleri içindeki etkinliği, yeri ve anlamı derinlemesine araştırılmıştır.

[1] Arthur Schopenhauer*, İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev. Levent Özşar (Bursa: Biblos Yayınları, 2005), 204.

Müzik, varlığın derin anlamlarını sorgulamamıza sebep olan ezgileriyle duyularımızı onarır, bakışımızı netleştirir, zaman ve mekansallığın ötesine yükselip evrenle ve kendimizle bir olmamıza sebep olur. Bu nedenle onun icrası aynı zamanda bizi bizden alıp bize döndüren bir varoluşsal onamanın ve onanmanın gerçekleşmesidir. Müzik, kimi zaman sözlerle, kimi zaman ise söze gerek kalmadan konuşur bizimle. Bu nedenle belki de ilk dil, duyusal bir doğaya sahip olan müziğin dilidir.

> Bir yandan müzik, sözlü dilin sunduğu insan amaçları için dünyayı manipule etme ve değiştirme olasılıkları ile ilgili olarak eksik bir eklemleme aracı olarak görülebilir. Öte yandan, kendisi sözel dilin bile ayrıcalıklı olabileceği bir tür dil olarak kabul edilebilir çünkü dünyada olmanın sözlü dilin açığa vuramadığı yönlerini açığa çıkarır.[2]

Dolayısıyla müzik bizlere, bir dilin tüm olanaklarına sahip olarak söylemek istediklerini söylerken aynı zamanda düşündürmek istediklerini düşündürtüp, hissettirmek istediklerini hissettirir. Böylece dilden daha kusursuz bir üst dil olarak düşünceyi, sezgileri, yaşamı, açıklığı ve aynı zamanda perdelemeyi başarır. Varlık, onun içinde evinde ve evinin dışındadır. Açılır ve kapanır. Gösterir ve gizler. Oluşun oluşsal özelliğinin içinde akar, durağanlıktan uzaktır. Bunun nedenini müziğin kelime kökenine baktığımızda algılayabiliriz. Bu yaşamsal akış, sezgi ve duyusallığın Musalar denilen ilham perilerinden kaynaklandığını görebiliriz.

> Müzik sözcüğü, eski Yunan dilindeki 'mousike tekhne' "Musalar sanatı" sözcüğünden türemiştir. İlk kullanımına MÖ 700'lerde yaşadığı sanılan ozan Hesiodos' un eseri Theogonia'da rastlanır. Musalar yaradılışın nasıl olduğunu müzikli şiirlerle anlatan Zeus'un kızlarıdır. Eski Yunanlılar, baş tanrı Zeus'un, Tanrıça Mnemosyne'den olan dokuz kızı Musaların, bellekle (mneme) ilgili becerilerin sahibi olduklarına inanır ve aralarında bugünkü musiki kavramının da bulunduğu bu becerilere, "Musalar Sanatı" derlerdi.[3]

Belleğin koruyucuları olan Musalar, müziğin kökeninde akıl ve duygunun çatışma içinde değil bir sentez içinde uyumlu bir şekilde iş gördüklerine dikkat çekmektedirler. Dolayısıyla birçok alanda çatışmada olan akıl ve duygu müzikte bir ahenk (harmonia) oluşturmaktadırlar. Müziği oluşturan armoni (harmonia) böylece zıtlıkların bir senteze ulaşması şeklinde bir içsel ahenkliliğe dikkat çekmektedir. Yine müzikte geçen ton sözcüğünün kökenine baktığımızda onda da bir uyumun bulunduğu dikkatimizden kaçmaz.

---

[2] Andrew Bowıe, *Aesthetics and Subjectivity* (USA: Manchester University Press, 2003), 221.
[3] Nesrin Akan, *Platon'da Müzik* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2012), 56-57.

> Eski Grekçe ve Latince'de 'gök gürültüsü' anlamına gelen 'Ton' sözcüğü, müzik sanatında şimşek çakmasıyla gelen gürültünün aksine sadece düzenli titreşimlerin (frekansların) oluşturduğu sesleri niteleyen bir terim olarak kullanılmaktadır. Latin ve Grek dillerinde aynı zamanda 'gerilim', 'gerilme' ve 'germe' anlamlarını da karşılayan Ton'lar, müzik sanatı için olağanüstü önem taşıyan bir Temel Yasa ile de ilişkilidir ki, bu yasa da, düzenli titreşimlerle oluşan Ton'ların, düzenli hava dalgalarının yardımıyla algılanıp işitilebilmelerini mümkün kılan fiziksel yasadır.[4]

Böylece müzik, ton, harmoni, melodi gibi pek çok tanımın uyumlu bir birlikteliğe, duyuları uyarıp algıların açıklığına, zihnin hafıza ile olan ilişkisine, belleğe ve bellek ötesine doğru süre giden bir ilişkiye olan göndermeleri ilgi çekicidir. Kuşkusuz müzik, bu yönüyle akıl, duygu ve sezgisel yaşamın önemli bir bileşenidir. Dolayısıyla felsefenin, soyut sanatın ve tinsel uğrakların her biri tarafından istekli bir incelemenin konusunu oluşturur. Müziğin güzel sanatlar kategorisi içinde kendi amacını kendisinden alan bir sanat dalı haline gelmesi uzun zaman almıştır. Sanatın, zanaatten *(tekhne)* ayrımlaşması, sanatçının kendi amacını kendi içinde taşıyan özgür üretimi, uzun bir zaman müzik içinde geçerli olamamıştır. Uzun zaman ruhsal sağaltım (*katharsis)* olarak kullanılan müzik, İlkçağda taklit ya da öykünme (*mimesis)* türünden bir yaratım olarak değerlendirilmiş, Platon tarafından ideal devletine ancak askerlerini cesarete teşvik edici bir niteliği olursa ve ahlaksal yaşama katkısı olduğu müddetçe girmesine izin verilmiştir.

> Kısaca söylersem, sitenin kaderini ellerinde tutanların bir ilkeyi her şeyden önce korumaları; bu ilkenin onlar farkına varmadan bozulmasını engellemeleri gerekir. O da idman ve müzik alanında kurulu düzene aykırı hiçbir yenilik yapılmamasıdır. Çünkü yeni bir müzik türünü benimsemekten, her şeyi tehlikeye düşürür korkusuyla kaçınmak gerekir.[5]

Kuşkusuz Platon sanatın ve özelde de müziğin insanlar ve toplumlar için dönüştürücü gücünü fark etmiş bir düşünürdür. Duyguları ve aklı zayıflatacak, içsel çekişmelere yol açacak her tür sanat türünü site için bir zayıflık olarak görüp değerlendirmesi bu sebeptendir. Nitekim *Devlet* diyalogunun ilerleyen bölümlerinde müziğin insan ruhu için gücünü ve önemini ayırt edip; "Müzikle birleşen akıl dedim. Yalnız o, insanın ruhunda yer edip erdemini ömür boyu koruyabilir".[6] Müziğe hak ettiği itibarı iade etmiştir. Ancak müziğin Ortaçağ boyunca statüsünde ufak değişimler olsa da bunlar genelde bağımsız bir statüden oldukça uzaktır. Sanatta egemen olan sanat zanaat özdeşliği tüm Ortaçağ boyunca da işlerliğini sürdürmüştür.

[4] Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2005), 114-115.
[5] Platon*, Devlet*, çev. Hüseyin Demirhan (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2002), 141.
[6] Platon, *A.g.e.,* 300.

Yaratma eylemi sanatçıda değil tüm varlığın üstünde ve ötesinde Tanrı'ya aittir. Ancak müzik, daha basit sanatlar olarak değerlendirilen bayağı sanatlardan ayrı tutulup, liberal sanatlar içinde aritmetik, geometri, astronomi ile dörtlü liberal sanatlar olarak değerlendirilmiştir.

> Ortaçağın yüksek statülü müzisyeni saf bir müzik kuramcısı, aristokrat bir amatör ya da bir kilise yahut saray görevlisiydi ki bunların içinde önde gelen besteci icracılar vardı. Profesyonel müzisyenlerin büyük bir kısmı ise ücret karşılığı el becerilerine dayanarak iş yapan sanatçı-zanaatçı kitlesinin bir parçası olarak görülüyordu.[7]

Böylece ahlaki ve dinsel değerlere hizmet eden ve kendi başına bir anlam ve amaçlılıktan yoksun olan müzik ve icracısı müzisyen, Tanrı'nın ve doğanın güzelliğini yansıtan ve öven bir taklitçi sanattan ve zanaatçıdan farksız niteliktedir.

> Ancak Rönesans'la beraber müziğin statüsünde ufakta olsa canlanmalar ve uyanışlar belirmiştir. 1501'de müzik eserlerinin notalarının basımı müzikte ezgi kadar metninde önemine dikkatleri çekmiştir.[8]

Rönesans'la başlayan ve Aydınlanma ile devam eden müzikte metnin canlanışı, aslında 19.yüzyılda akıl ve duygu arasında bölünen idealist ve romantik felsefelerin de duygusallık ve akılsallık arasında müziğin metni olan ve bir şeylere işaret eden bir statüsü mü olmalı yoksa *saf bir müzik* olarak sadece duyguya doğrudan hitap eden bir gönderisi mi olmalı tartışmalarını da başlatmıştır. Bu tartışmanın kökeninde kuşkusuz İlkçağ'ın insanın varoluşuyla ilgili en derin anlamlarını tartışan tragedyaların bulunması dikkat çekicidir. "Yunanlıların trajedilerini müzik eşliğinde söylediklerini gösteren eskiçağ metinleri müziğin metnin anlamını ifade etmesi gerektiği anlayışına yol açtı."[9]

Tragedya da, özellikle diyaloglarda beliren oyuncu bilgeliğe dikkat çeken Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde, müziğin içerisinde anlamı ve bütünselliği nasıl buluşturduğunu, ondaki çoşku ve bilgelik halini, taşkınlık ve sakinliği, evrenle bir olan ve saf bilinç haline dönüşen insanı göstermektedir.

> Grek tragedyasının Apollonca olan bölümünde, ikili konuşmada, yüzeye çıkan ne varsa yalın, saydam ve güzel görünür. Bu anlamda ikili konuşma (diyalog)Helenlerin bir simgesidir, onların doğası oyunda aydınlığa çıkıyor

[7] Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 70.
[8] Shiner*, A.g.e.,* s.71
[9] Shiner, *A.g.e.,* 79.

> çünkü oyunda en büyük güç gizilgüçtür, ancak devinimin yumuşaklığı ve bolluğu içinde kendini açığa vurur.[10]

Kuşkusuz tüm bu değişimler, müziğin, güzel sanatlar kavramı içinde değerlendirilmesine olanak tanısa da ve müzikle anlatılmak ve yaşanması istenen deneyime dikkatleri çekse de, 18.y.y'a kadar müziğin taklit ve zanaat özelliğinden ayrı bir kategoride ele alınmadığına da şahit olmaktayız. Hatta bu durum sadece müzik için değil, resim ve şiir sanatları için de aynı şekildedir. "Şairler, ressamlar ve besteciler güzelliği yaratan kişiler olarak değil, bunun yerine zaten var olan bir şeyi keşfeden kişiler olarak görülüyorlardı."[11]

Bu sanatların bir taklit veya keşif değil bir yaratım olduğunu takdir etmek ancak zaman içindeki düşünsel değişim ve çağın içindeki yenilikçi ve baskın sistemlerle gerçekleşecektir. Taklitten ve dinsel, ahlaki ideallerden özgürleşen müzik, ilk kez 17.y.y.'da, akıl ve duygu karşıt kavramlarının içinde duyguyu ifade eden bir temsil etme niteliğine dönüşecektir. Bu dönemde beğeni kavramının ön plana çıkması ve sanatın beğeniye hitap eden zevkli bir seçim olarak görülmesi, müzik, şiir ve resim sanatlarının da farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır.

> 18.yy.'da müziğin önemli bileşenlerinden biri olan ritm ile ilgili çalışmalar yapılmış ve ritmin hareket, iş ve emek ile olan yakın ilişkisi incelenilmiştir. Ritm duygusu, sanatın her türüne bir temel belirleyen olarak, vazgeçilmez bir öğe olarak yerleşir. Onun en çok öne çıktığı sanatlar müzik ve şiirdir. Ritm, müzik tarihçisi Karl Nef'in belirttiği gibi, müziğin ilksel öğesidir. Karl Nef'e göre müziğin temelinde iş yatar: çalışmanın ritmi müziğin ritmini belirlemiştir. Her bedensel çalışma, sonunda ritmik bir özellik kazanır, ayrıca her iş devinimlerin çevrimsel dönüşlülüğüyle kolaylaştırılır.[12]

Müziğin ritm ve iş gibi kökenlerine yönelik tartışmalardan bir süre sonra, müziğin duyguları temsil edip etmediğine ilişkin bir diğer tartışma başlamıştır. Bu tartışma ilk defa müzik estetisyeni Viyanalı eleştirmen Eduard Hanslick tarafından ortaya konulmuştur.

> Hanslick, sonradan dışavurumcu sanat teorisinin bir versiyonu olarak bilinen, müzikteki güzelliğin yaratıcısının duygularının doğru temsiline bağlı olduğu görüşüne saldırmaya başladı. (Dışavurumcu teoriler tipik olarak, sanatta sanatçının kendine özgü psikolojik bir durumunun sanat eseri aracılığıyla

[10] Friedrich Nietzsche*, Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 59.
[11] Shiner, *A.g.e.,* 117.
[12] Afşar Timuçin, *Estetik* (İstanbul: Bulut Yayınları, 2003), 188.

> dinleyiciye iletildiğini savunur.) Onun açıklaması her zaman net olmasa da,en iyi haliyle yüksek derecede analitik zeka sergiler. 19.yüzyılın sonlarında, İngiliz yazar Edmund Gurney, görünüşte bağımsız olarak büyük ve başıboş bir kitap olan The Power of Sound'da (1966) paralel bir eleştiri çizgisi geliştirdi. Bu yazarların her ikisi için de müziğin kesin bir durumu ifade ettiğini söylemek, müziğin bestecinin herhangi bir iç durumunu doğrudan ifade etmekten ziyade, karşılık gelen zihinsel durumlarla ilişkili dinamik hareketleri yeniden ürettiğini söylemektir. Her ikisi de müziğin duyguların dili olduğu fikrini reddediyor ve müzik ile onu tanımlamak için kullandığımız yüklemler arasındaki uyumun gevşekliğini vurguluyorlar.[13]

Müziğin duygusallıktan uzaklaşmasına öncülük eden Hanslick, müzikte nesnelleşme çabalarına öncülük etse de, bir süre sonra özellikle Romantik düşünce, müziğin nesnellikten ziyade öznelliğe doğru giden bir süreç olduğunu vurgulamışlardır. Hanslick, duygudan uzaklaşan müziğin gerçek müzik, en az duygulandıran müzisyenin gerçek müzisyen olduğu noktasında ısrar etse de, romantik akım gerçek bir müzik bestesinde içsel derinliğin keşfini ve özneyi bulmuşlardır. " Müzik, asıl romantik sanattır. Biz müzikle duyguyu duymayı öğreniyoruz."[14] Romantiklerde görülen bu iç ve dış yoğunlaşma ve duygu hallerini öğrenme çabası, zaman içinde sanat, felsefe, bilim, din arasında da işbirliği ve yakınlaşmanın önünü açmıştır. Disiplinler arasındaki bu yakınlaşma bir adım sonra sanatsal disiplinler içine doğru genişlemiş resim, şiir ve müzik arasındaki duyarlı ilişki fark edilmiştir. Schönberg tarafından 12 ses skalasının kuramlaştırılması ve bu üç sanat dalında saflaşmaya, yalınlığa doğru kökensel bir yakınlığın keşfedilmesi aynı zamanda modern müzik, modern resim ve modern şiir anlayışlarının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Saflık arayan modern sanatlar, özellikle kendilerini soyut resimde ve çağdaş müzikte öncü hareketlerle hissettirmeye başlamışlardır. Bu dönem aynı zamanda sanat, felsefe ve müzik arasındaki ayrıcalıklı ilişkinin köklü ve kalıcı temellerinin atıldığı bir dönemdir. Çünkü modern yaşam ve hız, algısal alanda birtakım değişikliklerin ve verilmiş gerçeklikler ile gerçekliğin algılanışının birbiriyle örtüşmemesinin çelişkisinin araştırılmasına olanak sağlamıştır. Bu durumda sanat geleneksel algıyı terk ederken felsefi sorgulama ve bilimsel gelişmelerden istifade etmiştir.

> Estetiğin 18.yüzyıl ortalarında bağımsız bir alan olarak belirmesi ve 19. yüzyılı izleyen paralel yıllarda sanat ve felsefe yakınlaşmasına neden olan olay, müziğin algılanması ve üretilmesi ile meydana gelen önemli değişimlerdir. Müzik, modern sanatın bir şeyleri güzel anlamak, güzel eyleyebilmek ve geleneksel kuralları takip etmek yerine, yeni ifadeler yaratabilmek özlemine

[13] Ted Honderich, *The Oxford Companıon to Philosophy* (Oxford New York: Oxford University Press,1995), 599.

[14] Moritz Geiger, Estetik Anlayış, çev. Tomris Mengüşoğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları,1985), 40.

> doğrudan cevap verebilecek ve bunu yaparken kendi kendini ilginin merkezi haline getirmek dışında dışardan yada içerden bir uyaranla ilgilenmeyecek, nesne temsiline mesafeli duracak bir sanatsal formudur.[15]

Modern sanat, felsefe ve müzik arasındaki bu ilişki özellikle dönemin düşünsel ve duyusal yapısından kaynaklanmaktadır. Şimdiye kadar hep bir şeylerin temsili olarak değerlendirilen sanat ve özelde de müzik, artık temsil etme özelliklerinden sıyrılarak kendi içlerine dönebilmiş ve referanslarını sadece kendilerinden almaya başlamışlardır. Felsefi düşünce ise, çağın bilimsel değişimleri karşısında artık '*hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı'* tezinden hareket ederek, evrene daha derinlikli bir bakış açısı ve kavrayışla yaklaşmanın yerinde olduğunu tespit etmiştir. Bu gelişme, özellikle, maddenin en küçük ve bölünemez yapıtaşı olarak kabul edilen atomun bölünebildiği düşüncesinin deneyimlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Yerleşik olarak kabul edilen değerlerin de sorgulamaya açık olması olağan düşünme ve yerleşik görme algısını ortadan kaldırmıştır. Soyut resmin babası kabul edilen Rus ressam Wassily Kandinsky kendisinde değişime sebep olan bu olayı şöyle betimlemiştir.

> Bilimsel bir olay benim yolumdan çok önemli engellerin birini kaldırdı. Bu daha da ileri şekilde atomun bölünmesidir. Atomun çökmesiyle, tüm dünyanın çökmesi ruhumda eşitlenmiştir. Aniden bu kalın duvarlar parçalanmıştır. Her şey şüpheli oldu belirsiz ve hayali. Gözlerimin önünde bir kayanın parçalanarak havaya karışması ve görünmez hale gelmesine şaşırmazdım. Bilim zarar görmüş gibi göründü, onun en önemli temeli yalnızca bir yanılsamaydı, öğrenilmiş olanın bir hatası.[16]

Öğrenilmiş ve olağan olandan uzaklaşma, sorgulama, daha derinlemesine bir görme ve inceleme gayreti, soyut sanatın kendini temsilden uzaklaştıran, derin, saf ve etkileyici bir gerçek dili bulması için teşvik edici olmuştur. Bu derin, saf ve etkileyici dil, müziğin dilidir. Daha 19.y.y'ın başında F. Nietzsche ve A. Schopenhauer'in farklı bir estetik deneyim olarak gördükleri müzik, özellikle F.Nietzsche tarafından Wagner müziğiyle bir modern deneyime işaret etmektedir.

> Nietzsche'nin efsanevi kökenlere dönüşle ilgili fikirleri aslında Batı kültürünün teknik olarak en gelişmiş müziğini anlamanın özel bir yolunu oluşturur. Wagner' in müziğinin büyük başarısı, Wagner ne yaptığını düşünmüş olsa bile, kayıp, ilkel bir deneyim değil, özellikle modern bir deneyim ifade etmektedir. Tristan ve Isolde'nin duygusal boyutlarının karmaşıklığı ve belirsizliği, efsanevi geleneklerden gelen her şeyi aşar.

[15] Şule Gece Çelikkan, *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi* (İzmir: Cem Yayınevi, 2018), 79.
[16] Gece Çelikkan, *A.g.e.,* 48.

> Çalışmanın bu boyutları, öznenin varlığının zeminine dair bir tür nihai kavrayışla değil, nihai doğasını kavramadığı modern farkındalıkla ilgilidir.[17]

Richard Wagner, edebi yöntemleri kendi müziğiyle birleştirip söze ve metne dayalı, eskiyle yeniyi harmanlayan senfonileri ile ilkel deneyimin yenilenip modern insana farklı bir bakış açısıyla ruhuna bakabilme olanağını vermiştir. Bu nedenle hem efsanevi kökenlere dönme, hem de onu yeni bir sunuş biçimi ile farklılaştırma ve zihni şaşırtma Wagner'in nezdinde sanatın soyuta ve soyutlamaya yönelen yapısıyla da ilgilidir.

> 12 ses skalası ile ilk defa modern müzik deneyimine olanak tanıyan Arnold Schoenberg, modern sanatın müzik deneyiminden bahsederken, F.Nietzsche'nin bahsettiği bu aşma deneyimini bir tür saflaşma olarak değerlendirmektedir. Arnold Schoenberg, dışsal referansı olmayan saf müziklerin insanlığın mükemmel haline işaret eden, yüksek bir hayat tarzını açığa çıkardığına inanıyordu.[18]

İnsanlığın mükemmelliğine olan bu saf özlem ve arayış isteği, dışsallıktan uzaklaşma ve kendi özüne, ruhuna dönme ihtiyacında kendini göstermektedir. Soyut sanat ve sanatçılar, bu anlamda, bu saf öze dönme ve insanın tinsellik arayışının bir dışavurumu şeklinde eserlerini icra etmişlerdir. Her anlamda bir özgürleşme yaşanırken, her sanat alanında saflaşmanın ve saf ilişkiler arayışının ön plana çıktığı görülmektedir. Bu saflaşma arayışında özellikle resim ve müzik arasındaki derin bağlılık ön plana çıkarılmıştır. Resmi bir tür müzik gibi değerlendiren Rus ressam ve soyut resmin başlatıcısı Wassily Kandinsky, müzikle resim arasındaki ilişkiye duyduğu derin hayranlığı ifade eden '*Sanatta Ruhsallık Üzerine'* adlı temel eserinde temsil geleneğinin yok oluşundan ve özellikle müziğin hiçbir şeye bağımlı olmadan, saf duyguları ifade etme ve doğadan bağımsız olabilme gücünden bahsetmektedir. "Müzik,kendini yalnızca doğa olaylarının temsiline değil, sanatçının ruhunun müzikal sesle ifadesine adayan sanat olmuştur."[19]

Kandinsky, sanatın temsil etme özelliğinden uzaklaştıkça, ruhunu kaybettiğine ve kendini katı bir maddeselliğe hapsettiğine inanmaktadır. Bu anlamda müzik, temsilden ve maddesellikten en uzak sanat alanı olarak saf bir şekilde dışsal olana itibar etmeden içsel olanı kendi içinde arayan ve bulan bir alandır. Bu saflık arayışını tüm soyut sanatçılar gibi ilkellerde bulan Kandinsky, onların saflığına, doğallığına ve içtenliğine dayanan bir formun en başarılı sanat formu olacağını düşünmektedir.

---

[17] Bowie, *A.g.e.,* 286.
[18] Shiner, *A.g.e.,* 373.
[19] Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2005), 70.

> Bugün ilkellere duyduğumuz yakınlık ve onlarla kurduğumuz ruhsal ilişki. Bizim gibi bu sanatçılarda eserlerinde yalnızca içsel hakikatleri ifade etme yolları arıyor, dışsal forma önem vermiyorlardı.[20]

Eskiyi ve yeniyi harmanlayan ve içsel yaşantıyı saf ve doğal bir şekilde yakalayan müzik, resimle ilişki kurarak onu da temsil etme özelliğinden ve dışsal formlardan arındıracaktır. Bu iki sanatın birleşimi geleceğe yönelik kusursuz ve mükemmel sanatları oluşturacaktır. İşte bu ideal ile Kandinsky renk armonisi ile müzikal armoniler arasında ilişki kurar ve ona göre; "Müzikal sesler, doğrudan ruhun üzerinde çalınır ve orada yankı bulurlar, çünkü farklı derecelerde olmasına rağmen müzik, doğuştan insanın içindedir."[21]

Bu anlamda bakıldığında, insan, doğası gereği güzelliğe yönelme ve arama ihtiyacı içindedir. Müzik, insanın içinde varoluşuna dair bir öz farkındalık yaratır. Kandinsky, ruhu bir piyanoya benzetir ve renkler bu piyanonun tuşlarıdır. Sanatçı tuşlara dokunarak, öyle bir müzikal armoni yakalar ki, bu armoni insanın ruhunu titretir ve hatta *A.Schopenhauer*'in dediği gibi insanı her tür istekten özgürleştirecek ebediyeti sağlayan bir anı yaşatır. Zamandan ve mekandan özgürleşen insan burada özgürdür. Artık orada sadece özgürlük, sadece varoluşun saf bir duyumsaması bulunmaktadır. Bu tarz bir müzik deneyimini yaşayan şair *Betine Brentano*'nun arkadaşı *Goethe*'ye yazdığı mektupta bu saflık ve özgürlük hissini tümüyle hissedebiliriz.

> Ruha uyumla ilişkiyi sağlayan müziktir. Herhangi bir soyut düşüncenin bile, düşünsel yaşamın tümüyle olan akrabalığının bilinci içinde olması gerekeceği göz önüne alınırsa, müziğin yarattığı her düşünce de uyumun (armoninin =ahengin) tümüyle oluşan, en içten gelen ve bölünmesi imkansız bir akrabalığın parçasıdır.[22]

Ruhu bu derece uyaran ve harekete geçiren müzik, soyutlama ile ahenk içinde insanı düşünsel derinliğinde yakalamayı başarır. Sadece soyutlamada değil, insan türünün devamında bile ses ve müzik belirleyici olmuştur.

> Charles Darwin, müziğin insan soyunu devam ettirecek sevgi ve şefkat hislerini harekete geçirdiğinden bahseder. Müzik bizde çeşitli hisler uyandırır ama bunlar korku, dehşet, öfke vs. gibi fena hisler değildir. Şefkat ve sevgi gibi daha zarif duygular uyandırır ve bunlarda olduğu gibi duygusal bağlılığa geçerler. Çin vakayinamelerinde şöyle der: "Müzik cenneti yeryüzüne indirme gücüne haizdir." Aynı şekilde zafer hislerimizi ve ihtişamlı savaş hevesimizi

[20] Kandinsky, *A.g.e.,* 36.
[21] Kandinsky, *A.g.e.,* 81.
[22] Altar, *A.g.e.,* 167.

> coşturur. Bu güçlü ve karışık duygular gayet tabii bir yücelik hissi doğurabilir.[23]

Müzik, yeryüzünde cenneti oluştururken ve bizde güçlü duygular ve yücelik hissi uyandırırken, türün devamını da sağlayan uyarıcı etkileri bulunmaktadır. Darwin bunun en önemli belirteçlerinden birini de romantik müziklere olan tutkumuza bağlamaktadır. "Aşk, hala şarkılarımızın en yaygın konusudur."[24] Kuşkusuz ki burada müziğin, yeryüzünden ve cennetten, aşktan ve cinsellikten, somuttan soyuta, tinselliğe ve yüceliğe doğru farklı filozoflarca ve akımlarca değerlendirildiğini görmekteyiz. Gilles Deleuze de resim ve müziği tanımlarken beden, maddesellik ve nesnesizlik üzerinde durur.

> Resim, bedenin kendinden sıyrıldığı yerde bulunur. Fakat bu sıyrılış sırasında beden, onu meydana getiren maddeselliği keşfeder. Müzik dalgalanmalar ve sinirlilikle ilgili her şeyi bilir. Onları, ataletlerinin cisimlerinden ve varlıklarının maddeselliğinden eder: nesneleri nesnesizleştirir.[25]

Kuşkusuz müzik, bütün bu söylenenlerin ve değerlendirmelerin hepsini ve hatta daha da fazlasını içermektedir. Uzun bir zaman boyunca sanat mı zanaat mi nasıl tanımlanacağına karar verilemeyen, özünde temsil mi yoksa yaratıcılık mı olduğu tartışılan, bedene ve maddeselliğe mi yoksa ruha ve tinselliğe mi açık olduğuna hükmedilemeyen, ruhsal katharsislere ve dinsel, büyüsel etkilere açık olan, duygusallığın ve aklın bir sentezi, harmonianın ve armoninin birleşimi, Musaların sözsüz, duyusal ve evrensel dili müzik, kendini ispat etme gayreti içinde olmadan varlığını korumuş ve sürdürmüştür. Belki de müziğin kendini en çok kendi gibi duyurduğu anlar, soyutlamanın ve soyut sanatların içinde kendilerini her şeyden yalıtıp çektikleri, zaman ve mekanın ötesine yükseldikleri, iradeyi susturdukları, zihni şaşırttıkları, ruhta dalgalanmalar meydana getirdikleri, cinselliğe ve aşka davet ettikleri, yeryüzünde cenneti yaşattıkları, saf olanın ve ilkelliğin doğallığını yansıttıkları ve Wassily Kandinsky'nin dediği gibi ruhta doğrudan çalındıkları anlardır. Ve belki de Schopenhauer'in Goethe'ye atfettiği gibi, "An, ebediyettir."[26]

---

[23] Denis Dutton, *Sanat İçgüdüsü Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*, çev. Murat Turan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 244.
[24] Dutton, *A.g.e.,* 244.
[25] Christopher Kul Want-Piero, *Estetik Sanatı ve Yaratıcılığı Anlamak için Çizgibilim*, çev. Erhan Kibaroğlu (İstanbul: NTV Yayınları, 2013), 167-168.
[26] Senail Özkan*, Schopenhauer Paradokslar Üzerinden Raks* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006), 56.

Kaynakça

Akan, Nesrin. *Platon'da Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları,2012.

Altar, Cevad Memduh. *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayıncılık,2005.

Bowie, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity*. USA: Manchester University Press,2003.

Çelikkan, Gece Şule. *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*. İzmir: Cem Yayınevi, 2018.

Dutton, Denis. *Sanat İçgüdüsü Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*. Çeviren Murat Turan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2017.

Geiger, Moritz. *Estetik Anlayış*. Çeviren Tomris Mengüşoğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1985.

Honderich, Ted. *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford New York: Oxford University Press, 1995.

Kandinsky, Wassily. *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. Çeviren Gülin Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2005.

Kul, Want Christopher-Piero. Estetik *Sanatı ve Yaratıcılığı Anlamak için Çizgibilim*. Çeviren Erhan Kibaroğlu. İstanbul: NTV Yayınları, 2013.

Nietzsche, Friedrich. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. Çeviren İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yayınları,2014.

Özkan, Senail. *Schopenhauer Paradokslar Üzerinden Raks*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006.

Platon. *Devlet*. Çeviren Hüseyin Demirhan. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2002.

Schopenhauer, Arthur. *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. Çeviren Levent Özşar. Bursa: Biblos Yayınları, 2005.

Shiner, Larry. *Sanatın İcadı*. Çeviren İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Timuçin, Afşar. *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları, 2003.

.

KAFALAR, GÖZLER VE KULAKLAR: MODERN ÖNCESİ FELSEFE LİTERATÜRÜNDE BAŞLICA MÜZİK İNCELEMESİ YAKLAŞIMLARI

Fırat İLİM*

MINDS, EYES AND EARS: THE MAJOR MUSICAL INVESTIGATION APPROACHES IN THE PRE-MODERN PHILOSOPHY LITERATURE

Öz

Müziğin felsefe tarihinde bir inceleme konusu olarak kendine yer bulması, Çin'de ve Antik Yunan'da neredeyse aynı tarihlerde gerçekleşmiştir. Konfüçyüs'ün dağınık ve analitik olmaktan uzak işleyişine kıyasla, Pythagoras, müziği gözleme dayalı ve ölçülebilir bir görsel yöntemle ele alarak Grek müzik incelemesinin bir disiplin olarak temelini oluşturmuştur. Pythagorasçıları takiben Grek müzik kültüründe ve müzik incelemesi alanında köklü değişimler yaşanmışsa da, müzik felsefenin bir konusu olmaya devam etmiş ve müzik alanında Greklerin oluşturduğu inceleme geleneği modern dönem çoksesli Avrupa müziğinin kuramsal temelini oluşturmuştur. Ancak antik müzik incelemesinde gerek kullanılan yöntemler, gerekse temel araçlar ve ana tartışma konuları değişiklik göstermiştir. Bu çalışmada amaçlanan, Grek müzik analizinde yaşanan bu değişimlerin tarihsel izlek takip edilerek ana hatlarını ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda, öncelikle *İlyada* ve *Odysseia* gibi temel mitolojik metinlerde müziğin yeri tartışılacak, ardından Grek müzik incelemesi geleneğin ilk örneklerini sunan Pythagoras, Platon ve Aristoteles'in müziğe dair düşünceleri özetlenecektir. İkinci olarak, armoni bilimi (*harmonics*) ve müzikal analiz üzerine yapılmış başlıca çalışmalar ele alınarak kuramsal bir disiplin olarak müziğin ilk kez bağımsız bir alan olarak tesis edilmesini sağlayan Aristoxenus, Plutarkhos ve Batlamyus'un eserleri ele alınacaktır. Son bölümde ise Katolik Kilisesinin müzik eğitimini şekillendirmiş olan Boethius'un müzik kuramının ana hatları ve çoksesli müziğin ilk eleştirilerini içeren *Musica Enchiriadis* ve *Scholia Enchiriadis* başlıklı iki anonim eser incelenecektir.

* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi, firatilim@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1226-7098.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 102-122.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 14.10.2020)

Anahtar Kelimeler: Müzikal analiz, armoni, ses aralığı, oran, uyumlu, uyumsuz.

Abstract

Music as a subject of study in the history of philosophy found a place almost in the same time in China and Ancient Greece. Compared to Confucius's disorganized and non-analytical style, Pythagoras examined music in an observational and measurable visual way, thus forming the basis of music analysis as a discipline. Despite the fact that, radical changes occurred in the Ancient Greek music culture and in the music analysis after Pythagorasists, music remained still as a subject of philosophy and the Greek tradition in music has formed the theoretical basis of modern polyphonic European music. However, both the methods, the basic tools and the main discussions varied in the ancient music analysis. The aim of this study is to reveal the outlines of these changes in Greek music analysis occurred by following the historical track. In this context, firstly, the place of music in the main mythological texts such as *Iliad* and *Odyssey* will be discussed, afterwards the thoughts of the founding figures of the tradition in question such as Pythagoras, Plato and Aristotle will be summarized. Secondly, the main works on harmonics and musical analysis will be examined and the works of Aristoxenus, Plutarchus and Ptolemy, which enabled the establishment of music as an independent field for the first time, will be discussed. Finally, the outline of Boethius' music theory, which has shaped the music education of the Catholic Church; and two anonymous works, *Musica Enchiriadis* and *Scholia Enchiriadis*, which contain the first criticisms of polyphonic music, will be examined.

Keywords: Musical analysis, harmony, interval, ratio, concordant, discordant.

***

♣

Giriş

Sözlü müzik, Grek müzik kültüründe önemli bir yer tutmuştur. Grekler *hymnos*, *threnos*, *melos*, *nomos*, *epos*, *elegeion*, *strope* ve *paion* gibi birçok müzikal

♣ Başlıkta geçen "kafa" ve "kulak" ifadeleri Platon'un "Ama hepsi için kulak kafadan önce gelir" ifadesinden esinlenerek koyulmuştur. Paul Shorey tercümesinde aynı ifadeler şöyle tercüme edilmiştir: "both preferring their ears to their minds". [Platon. *Devlet.* çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962), 531b; Plato, *Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6,* çev. Paul Shorey (Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1969), 531b]

formu barındıran, görece zengin sayılabilecek bir sözlü müzik geleneği oluşturmuştur.[1] Bu formlar çoğunlukla dinsel ritüellere, eğitime, sahne sanatlarına ve tarih anlatısına eşlik eden teksesli (*monofonik*) müzik formlarıdır.

Geleneksel Grek anlatılarında müzik sıklıkla Musalar aracılığıyla "esin" ile ilişkilendirilerek kökensel açıdan tanrısallıkla ilişkilendirilir. Müzik, esrime ve "büyülü" karakteri söz konusu olduğunda Dionysos ve Orpheus ile, ölçülü ve iyileştirici etkileri söz konusu olduğunda ise Apollon ile ilişkilendirilen çok yönlü bir sanat dalıdır. Bununla birlikte, Pythagoras'tan itibaren Greklerin müzik alanındaki esas ayırt edici katkısı, ilk kez ses olayının, genel olarak müzik sanatının ve kendi müzik geleneklerinin sistematik analizini de sunmuş olmalarıdır. Bu bakımdan Grekler diğer birçok alanda olduğu gibi, müzik alanında da Batı geleneğinin temellerini oluşturmuşlardır.

Müzikte söz unsuru, Helen idealinin çöküşünden başlayarak Grek müzik geleneğinde giderek daha az yer bulmuş, sözlü müziğin yerini müzik üzerine teknik incelemeler almıştır. Plutarkhos'un deyimiyle eski müziğin "sahip olduğu o ilk mükemmellik" yitirilmiştir.[2] Fakat ne oldu da "eski müziğin" sonu geldi ve müzikten anlaşılanın içeriği değişti? Bu soruya yanıt aramak için, dönemin müzik üzerine yazılmış eserlerini işlenen konular, kullanılan yöntemler ve müziğin diğer alanlarla ilişkilendirilmeleri bakımından ele alarak inceleyeceğiz.

İlyada ve *Odysseia*'da Müzik

İlyada ve *Odysseia*'da müziğin genellikle dans ve şiirle birlikte şenliklere eşlik ettiğini görürüz. Şenlik sahnelerinde tipik olarak yemekler dağıtılır, ozanlar lir, gitara ve flavta çalar, gençler çalınan ezgilere danslarla eşlik eder.[3] *Odysseia*'da müzik temasının geçtiği üç ana sahnede de müzik şenliğin bir parçasıdır. Bunlardan ilki, Athene'nin Telemakhos'a konuk oluşu, ikincisi Alkinoos'un sarayında Odysseus şerefine verilen şenlik ve üçüncüsü Telemakhos'un kente dönüşünü takiben verilen şenliktir. Bu sahnelerin ilkinde Ozan Phemios'un, ikincisinde ise Ozan Demokos'un lir çalarak tarihi kahramanların destansı hikayelerini anlattığı aktarılır.[4]

---

[1] Plutarkhos. *Müzik Üzerine*. İngilizceden Çeviren Didem Demiralp (Ankara: Detay Yayıncılık, 2016), 1-10.

[2] Plutarkhos, *Müzik Üzerine*, 3.

[3]Homeros, *İlyada*, Eski Yunanca Aslından Çevirenler Azra Erhat, A. Kadir (İstanbul: Can Yayınları, 2008), 9, 180-200; 18, 490-500, 560-575.

[4] Homeros, *Odysseia*, Eski Yunanca Aslından Çevirenler Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2008), 1, 150-345; 8, 70-95, 250-270.

Greklerde müzik, ozanlara ve sıradan insanlara özgü bir uğraş değildir. *İlyada*'da, savaşa katılması için ziyaret edilen Akhilleus'un gümüşten köprüsü olan bir çalgı çalarak gönlünü eğlendirdiği aktarılır.[5] Müzik ve çalgı icrası tanrı vergisi beceriler olarak görülür; Musalar şarkı söylemede, yöneticileri Apollon ise lir çalmadaki ustalıklarıyla müziğin tanrısal ölçütleri ve esin kaynaklarıdır.

Müziğin tanrısal kökeni *Odysseia'da* üç ayrı yerde vurgulanır. İlkin, Athene'nin Telemakhos'a konuk olduğu akşam Telemakhos ozanı şu ifadelerle savunur:

> Sadık ozanımıza ne kızarsın, anacığım
> nasıl isterse bırak öyle eğlendirsin bizi
> bu işte Zeus suçlu olsa gerek, ozanlar değil
> alınteri dökenlere Zeus verir kader payını.[6]

İkinci olarak, Odysseus Alkinoos'un kendisini ağırladığı gecenin sonunda "sanatını ya Mousa öğretti sana ya da Apollon" diyerek över Demodokos'u. Telemakhos'un kente dönüşünü takiben verilen şenlikte de Eimaios ozanların dinleyenlerin ağızlarını açık bırakacak denli "büyüleyici ezgiler söyleme" becerilerinin tanrılardan öğrenildiğini savunur.[7]

Müziğin büyüleyici etkisi *Odysseia*'da en çok Seirenler diyarına yapılan yolculukta vurgulanır. Odysseus ve yoldaşları, Kirke'nin tavsiyesiyle tedbirlerini alıp Seirenler diyarından geçmeyi göze alırlar. Adanın çayırlıklarında yankılanan Seirenlerin ezgileri, dinleyenleri büyüleyerek kendine doğru çekecek ve sonlarını getirecek denli büyülü ezgilerdir. Odysseus bu tehlikeye karşı Kirke'nin yönlendirmelerine uyarak gemideki diğer herkesin kulaklarını balmumu ile tıkayacak ve kendini gemi direğine bağlatacaktır. Seirenlerin ezgilerini duymasına ancak bu yolla izin vardır.[8]

Adorno ve Horkheimer'ın dikkat çektiği gibi, Odysseus Seirenlerin müziğindeki içerik unsuruna mesafe koyması şartıyla bu lüksü tadar. Diğer bir deyişle, Odysseus kurnazlığı, müziğin sarsıcı olabilecek hakikat içeriği ile değil, onun formu ile araçsal bir ilişki kurmakla yetinecektir. Zira, müziğin büyüleyici hazzı aynı zamanda öznelliğin yitirilmesi tehlikesini barındırır.

[5]Homeros, *İlyada*, 9, 180-200.
[6] Homeros, *Odysseia*, 1, 345-355
[7] Homeros, *A.g.e.*, 8, 485; 17, 515-525.
[8] Homeros, *A.g.e.*,, 12.

Hakikat içeriğine karşı kulaklarda balmumu olmadığı müddetçe "sanatsal müziğin devindirici gücü" hazla beraber ölümü de getirecektir.[9]

Pythagoras, Platon ve Aristoteles'te Müziğin Yeri

Antik döneme ait teknik müzik çalışmalarının temelleri Platon ve Aristoteles'ten çok daha önceleri, Grek Altın Çağı zamanında Eratocles ve Pythagoras tarafından atılmıştır.[10] Pythagoras, sayı gizemciliği ve müziğin büyülü etkisinin gizlerini araştırması yönleriyle Orpheusçu geleneği takip etmiştir. Bu bakımdan o, bir yönüyle Orpheus'un dile getirdiği, *Musa*'ların birliğini tanıyor olmalıdır:

> Hükmeden kraliçeler, kutsal ışığa öncülük eden
> Damıtılmış zihin hatanın gecesinden
> Ve insan soyuna duyurduğu her kutsal ayinin
> Doğanızdan akan mistik bilgi için.[11]

İkinci olarak, oktav, beşli ve dörtlü ses aralıkların ve bu aralıkları imleyen (sırasıyla) *diapason*, *diapente* ve *diatessaron* gibi terimlerin Pythagoras'tan çok daha önceleri biliniyor olduğunu Boethius'tan öğreniyoruz.[12] Pythagoras'ın temel katkısı ise, ses aralıklarının birbirlerine oranlarını uzunluk birimleri olarak tespit etmiş olmasıdır. Bu konudaki rivayet, Pythagoras'ın demircilerin yakınından geçerken dövülen demirlerden çıkan seslerde kimi benzerliklere ve farklara dikkat kesilmiş olması yönündedir. Rivayete göre, Pythagoras, kullanılan çekiçlerin büyüklüğü, demirlere vurma şiddeti ya da uygulamayı yapan demirci değişse de demir parçalarının uzunluğunun baskın bir şekilde belirleyici olduğunu gözlemlemiş ve demir çubukların uzunluk oranlarını temel alarak sesler arasındaki oran ilişkilerini tespit etmiştir.[13]

---

[9] Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, çev.ler Nihat Ülner & Elif Öztarhan Karadoğan (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, Şubat 2014), 88-89.

[10] Aristoxenus Tarentum, *The Elements of Harmony*, çev. Henry S. Macran (Oxford: Clarendon Press, 1902), 1.5-1.7.

[11] Orpheus, *The Mystical Hymns*, çev. Thomas Taylor (London: Reeves and Turner, 1896), LXXVI.

[12] A.M.S. Boethius, *Five Books on Music*, çev.ler James Garceau, Kevin Long, Susan Burnham, Michael Waldstein, Thomas McGovern, 1.10. https://www.thewayofbeauty.org/blog/2017/08/boethian-rhapsody-an-english-translation-of-boethiuss-de-institutione-musica-made-available, çevrimiçi 2 Şubat 2020.

[13] Iamblichus, *Life of Pythagoras or Pythagoric Life*, Yunancadan çeviren Thomas Taylor (London: J.M. Watkins, 1818), 62.

Pythagorasçılar, müziğin duyular vasıtasıyla değil, akıl yoluyla değerlendirilmesi gerektiğini, müziğin sahip olduğu erdemin ancak akıl aracılığıyla anlaşılabileceğini iddia etmişlerdir. Pythagorasçılara göre, müzikte keşfedilmiş olan matematik oranlar, kozmik düzenliliğin diğer alanlarında da etkin ve geçerlidir. Onlar bu varsayımla, ay, güneş ve yıldızlar gibi göksel cisimlerin de kendi aralarında belirli oranlara uygun olarak hareket ettiklerini ve uyumlu sesler çıkardıklarını öne sürerek ellerindeki astronomiye dair verileri müzikten edindikleri verilerle örtüştürmeyi denemişlerdir.[14]

Pythagoras'ın Orpheus'tan farklı olarak yapmaya çalıştığı, müziğin gizem perdesini adeta düşürerek onun ardındaki matematiksel işleyişi ortaya çıkarmaktır. Bu girişim bir taraftan müziği gizemsizleştirecek iken, diğer taraftan onu matematik ve akıl yoluyla bilimsel inceleme konusu yapacaktır. Diğer bir deyişle, müzik, estetik etki geri plana itilerek, anlama yetisinin işlemine açık kılınacaktır.[15]

Platon'a göre de müzik incelemesinin temel ölçütü kulak değil, "kafa" olmalıdır. Ona göre, dönemin müzik adamları kulak merkezli bir müzikal ilgiyle çalışmaktadır, onların hepsi için "kulak kafadan önce gelir".[16] Platon için ise aksine, müzik, diğer sanat dallarına hak görülen aşağı statüden farklı olarak, insanı yüceltmesi ve özünü güçlendirmesi mümkün olan özel bir statüye sahiptir. Müzik, "kafanın eğitilmesi" noktasında temel bir işleve sahiptir. Müziğe bu ayrıcalığı sağlayan, onun ritim ve makam aracılığıyla ruhu dolaysızca etkileyebilmesidir. Diğer bir deyişle, Platon için müzik, içeriğinden önce formu itibariyle, yani kökensel anlamda "estetik" işlevi açısından, duyu aracılığıyla etkileme potansiyeli ve ardından, bu potansiyelin olası işlevleri bakımından ele alınır.

Devlet'in 3. kitabında müziğin üç ana bileşene sahip olduğu ifade edilir: Söz, makam ve ritim. Söz unsuru söz konusu olduğunda Platon nesir ve masal konusundaki kaidenin geçerli olduğunu belirtir: "O kadar hoş olmasın, zararı yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri."[17] Makamlar söz konusu olduğunda ise hüzünlü karaktere sahip *Karışık Lydia* ve *Uzun Lydia* makamları, gevşek karaktere sahip *Ionia* ve *Lydia*

[14] Plutarkhos, *Müzik Üzerine*, 39; Aristoteles, *Gökyüzü Üzerine* 2.9, (Aktaran: Taylor, [Orpheus, 1896], dipnot 65).
[15] Iamblichus, *Life of Pythagoras or Pythagoric Life*, 77.
[16] Platon, *Devlet*, çev.ler Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962), 530e-531b.
[17] Platon, *Devlet*, 398a-c.

makamları ve bu makamları çalmayı sağlayacak harp ve flavta çalgıları kabul görmeyecektir. Bunlar yerine *Dor* ve *Phyrgia* makamları ile bunları çalmaya yarayacak lir ve kithara/gitara çalgılarına ve istisnai olarak da çobanların kaval çalmasına izin verilecektir. Ritim unsuru açısından ise çeşitlilikten vazgeçilmeli, yiğitçe ve ölçülü yaşama uygun ritim kalıpları seçilmelidir.[18]

Platon'a göre, devletin bozuluşuna giden yol, müzikte düzenin bozuluşuyla başlar. Bu yüzden devletin bekçilerinin nöbet tutacakları yer müzik alanı olmalıdır.[19] Müzikte kuralların kolaylıkla çiğnenmesi, yasanın çiğnenmesine gidecek "sinsi" bir yolun başı sayılmalıdır; zira müzikte kurala saygısızlıkla başlayan süreç önce geleneklere karşı, sonra insanlar arasındaki davranışlarda ve en sonunda devletin anayasasına karşı bir saygısızlığa uzanma tehlikesi barındırır: "Damon'un dediği, benim de inandığım gibi, müzikte yol değişti mi devletin anayasası temelinden sarsılır".[20]

Platon'un hiç de azımsanmayacak bir müzik kuramı bilgisine sahip olduğunu *Timaios* diyalogundaki oranlar tartışmasından anlamak mümkün. Platon burada Pythagorasçıların ses oranlarına dair elde ettikleri verileri detaylı bir şekilde kullanır.[21] *Yasalar*'da ise oran incelemelerine rastlanmaz. Platon yalnızca 3. kitapta geleneksel Grek müziğini *hymnos* (ilahi), *threnos* (ağıt), *paian* (zafer türküsü), *dithyrambos* ve *nomos* türlerine ayrıldığından söz eder. Ona göre bu türler zaman içerisinde birbirine karıştırılmış, uygunsuz çalgılarla icra edilmiş ve sonuçta sanattaki yönetimde "seyirci egemenliği" (*theatrokratia*) egemen olmuştur.[22]

Yasalar'da müzik iki ayrı şekilde bölümlenir: İlk ayrımda müziğin unsurları ritim ve uyum olarak, ikinci ayrımda ise söz, ritim ve ezgi olarak tespit edilir.[23] Müzik tartışması bu diyalogda eğitim bağlamında tartışılır: Yasaların çocuklara öğretilebilmesi yolunda müziğin teşvik edici ve pekiştirici etkileri kullanılmalı, yurttaşların erdemli yaşama yönlendirilmelerini sağlayacak şarkılar yapmaları için sanatçılar gerekirse zorlanmalıdır. [24]

---

[18] Platon, *Devlet*, 398c-400d.
[19] Platon, *Devlet*, 424d.
[20] Platon, *Devlet*, 424c.
[21] Platon. *Timaios*. Eski Yunancadan Çeviren Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2015), 32.
[22] Platon, *Yasalar*, çev.ler Candan Şentuna & Saffet Babür (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998), 700a-701c.
[23] Platon, *Yasalar*, 655-657.
[24] Platon, *Yasalar*, 659-662c.; Fırat İlim, "Aristoteles'te Müzikal Terimlerin Anlam ve Kullanımı", *Kaygı*, 30, (2018): 56-57

Yasalar'da müziğin, sunduğu haz açısından değil, doğruluğu açısından, yani taklit edilene uygunluğu açısından değerlendirilmesi gerektiği savunulur. Bu bakımdan, bütün sanatlarda olduğu gibi müzikte de üç hususu özellikle dikkate almak gerekir: Eserin ne olduğu, ne kadar doğru olduğu ve "betimlemelerin söz, ezgi ve ritimle ne kadar iyi canlandırıldığı". [25]

Yasalar'da müziğin eğitsel kullanımı için Apollon, Musalar ve Dionysos kılavuzluğunda üç ayrı koro kurulması öngörülmektedir: Musalara adanmış çocuk korosu, gençleri ikna etmek için şarkı söyleyecek olan 30 yaşın altındakilerden kurulu bir koro ve yaşları 30-60 aralığında olanlardan kurulu bir koro. Bunun yanında yaşları 60 üzerinde olanlar şarkı söylemeyecek, "tanrısal bir sesle kendilerininkilere benzer yaşam biçimleri üzerine masallar" anlatacaktır.[26] Tüm bu müzikal düzenin temel amacı, çocukları henüz genç ve körpe iken iyi alışkanlıklar kazanmaları yönünde motive etmek olacaktır.[27] Bu bakımdan *Yasalar* bağlamında Platon'a göre müzikte söz, yani müzik sanatının en dışsal unsuru sayılması beklenen unsur, en öncelikli unsur sayılacak, özsel unsurlar olması beklenen ritim ve melodi ise söze uyarak estetik-eğitsel işlevi yerine getirecektir.

Aristoteles ritimlerin ruh halini ve davranışları etkilediği konusunda Platon'la uzlaşır, ancak makamların yazgıları konusunda normatif bir yargı sunmaz. Aristoteles'in müziğe dair incelemesi, söz ve ritim unsurunun ayrı ayrı ve "vezin" formu içinde, karşılıklı ilişkideki uyumları bakımından ele alınmasıyla kısıtlanmıştır. Aynı durum melodi unsuru için de geçerlidir; melodi unsuru, hece ölçüsüne ve prozodiye uygunluk açısından değerlendirilmektedir.[28] Bunun muhtemel nedeni, melodik çalgıların büyük oranda şiire eşlikte kullanılması ve salt çalgı müziği icrasının görece aşağı bir tür "hizmet" olarak görülmesidir.[29] Öyle ki, Aristoteles Zeus'un herhangi bir müzik çalgısı ile temsil edilmemiş olmasını aşağılamadan kaçınma çabası ile açıklar:

> […]Ozanlar, Zeus'u kendisi çalgı çalıyor ya da şarkı söylüyor diye anlatmazlar. Gerçekten, profesyonel müzikçileri aşağı sınıftan sayarız; ama bir adam da kendi zevki için ya da bir toplantıda çok içki içince çalgı çalabilir ve söyleyebilir.[30]

[25] Platon, *Yasalar*, 668a-669b.
[26] Platon, *Yasalar*, 664b-665e.
[27] Platon, *Yasalar*, 670d.
[28] İlim, *A.g.e.*, 61.
[29] Boethius, *Five Books on Music*, 1.34.
[30] Aristoteles, *Politika*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000), 1339-b.

Aristoteles gerek *Poetika*'da, gerekse de *Politika*'da müziği söz unsurunun değer belirleyiciliği gölgesinde değerlendirir. Özellikle belirtmek gerekirse de, *Poetika* söz unsuru merkezli bir inceleme sunar. Tartışmanın ekseni iki tür ikili ilişki belirler: "Ritim-söz" birleşimini sunan vezin ve "müzik-söz" birleşimini sunan şarkılar. "Ritim-müzik" birleşimini görebileceğimiz dans için ise Aristoteles "harmoni olmadan yalnızca ritmi kullanır" nitelemesini kullanarak söz unsurunun yokluğunun sonucuna işaret eder.[31]

Plutarkhos ve Quintillianus'tan da öğrendiğimiz üzere, Aristoteles'in bu değer sıralaması geleneğe uygundur, zira Grek kültüründe müzik ve dilbilgisi birbirleriyle yakın ilişkiye sahip iki alandır; her ikisi de sesle ilgili birer bilimdir. Sözlü birer performans olan başarılı bir hitabet ya da başarılı bir şiir okuması performansının da ritmi ve melodiyi içermesi beklenir.[32]

Müzikle ilgili teknik konuları çalışmanın temel olanakları mevcut olmasına rağmen, Platon ve Aristoteles'in ses olayının sistematik bir incelenmesini sunmamışlardır. Platon yetkin bir müzik kuramı bilgisine rağmen bunu gerçekleştirmeyip angajman sorunsalına odaklanmıştır. Söz unsurundan koparılmış olan müzik, muteber bir inceleme alanına sonraki girişimlerle erişecektir.

Armoni Biliminin ve Müzikal Analizin Gelişimi

Platon *Timaios*'ta Pythagorasçıların oranlar alanındaki verilerini isim vermeden kullanıyor olsa da, Pythagorasçıların müzik alanında başlatmış olduğu çalışmalara eklemlenme Aristoteles okulunun başarısı sayılmalıdır. Aristoteles kendisi bugün Müzikoloji olarak isimlendirdiğimiz alanı tesis etmemişse de, bu alan yine onun okulundan Aristoxenos tarafından tesis edilmiştir.

Aristoxenos müzikoloji alanında bilinen en eski sistematik kuramsallaştırmayı yapmıştır. Onun sayılması gereken ilk başarısı, Pythagorasçıların görme temelli incelemesinin yerine işitme temelli inceleme kullanarak sesler arasındaki görsel oranlamanın hatalarını tespit etmiş olması ve "tam ses" aralığının bugün de büyük oranda doğru kabul edilen bir ölçümünü gerçekleştirmiş olmasıdır.[33]

[31] Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2008), Bölüm 1.4; İlim, *A.g.e.*
[32] Plutarkhos, *Müzik Üzerine*, 2.
[33] İlim, *A.g.e.*

Aristoxenos Aristoteles'in yaptığından farklı bir şekilde, ritim ve armoni konularını *Elementa Rhythmica* ve *Elementa Harmonica* başlıklı iki ayrı eserde ele almıştır. *Elementa Rhythmica*'da ritim unsurunu zamanın bölümlenmesi ve tekrar eden ritim birimleri olarak organize edilmesi açısından inceler. Buna göre, bir ritim kalıbını oluşturan temel vuruş/darp birimleri *arsis* ve *thesis*tir ve birer döngü şeklinde devam eden ritmik kompozisyonlar üç gruba ayrılır: Eşit oranlı *daktilik*, çift oranlı *iambik* ve bir buçuk oranlı *paionik*. Aristoxenos bunlara ek olarak 2 zamanlıdan 8 zamanlıya kadar kimi ritim kompozisyonlarının açıklamalarını sunar.[34]

Elimize ulaşan bir diğer kitabı *Elementa Harmonica*'de ise Aristoxenos, öncelikle müziğe dair temel tanımları verir. Buna göre bir sesin tiz ya da pes olması tel gerilimine bağlıdır. Perde, sesin sabit bir pozisyonu, nota ise sesin bir perde üzerine denk gelmesidir. Ses aralığı, birbiriyle aynı olmayan iki ses perdesindeki iki nota arasındaki mesafedir. Dizi ise iki ya da daha fazla aralığın birleşimidir.[35]

Aristoxenos'a göre, aralıklar birkaç yönden sınıflandırılabilir: (i) Aralık genişlikleri açısından, (ii) uyumlu (*concordant*) ya da uyumsuz (*discordant*) olmaları açısından, (iii) basit ya da bileşik olmaları açısından, (iv) *diatonik*, *kromatik* ya da *enarmonik* olabilmeleri bakımından tip (*genos*) olarak ve (v) rasyonel ya da irrasyonel olmaları bakımından.[36] Aristoxenos'a göre armoni bilimi 7 kısma ayrılır: *Genos*lar (*genera*), aralıklar, notalar, diziler, açkılar, modülasyon ve melodi kurulumu. *Elementa Harmonica* bu ayrımların temellendirildiği bir metin olmakla birlikte, ilk kez salt müzikal sebeplerle kimi aralıkların kullanılmasının yasaklanmasına burada rastlanır.[37]

Aristoxenus'un müzik incelemesi alanına katkısı birkaç yönlü olmuştur: Öncelikle o, işitme temelli ölçümleri ile sayı gizemciliğinin hesaplamalarındaki yanlışlıkları ortaya çıkarmıştır. İkinci olarak, ritim ve armoni konularını iki ayrı kitapta, iki ayrı konu olarak ele almış ve armoni konularını söz unsurundan ayrı olarak inceleyen ilk sistematik kuramsallaştırma girişimini gerçekleştirmiştir. Üçüncü olarak, Aristoxenos müzik araştırmalarının temel metodolojisini, kavramlarını ve tanımlarını sunmuş olması bakımından müzikoloji tarihinde kanonik bir yer edinmiştir. Aristoxenos'un spekülasyondan ve gizemcilikten uzak, gözlem verilerine

[34] Aristoxenus Taremtum, *Elements of Rythym*, çev. C.C. Marchetti (Ann Arbor: ProQuest LLC, 2009), 20, 30-36.
[35] Aristoxenus Tarentum, *The Elements of Harmony,* 10,12,15,16.
[36] Aristoxenus Tarentum.*, A.g.e.*, 16, 19.
[37] Aristoxenus Tarentum, *A.g.e.,* 35-39, 48-50, 64-74.

dayanan, temellendirmesi açık ve anlaşılır olan tarzı, müzikoloji alanı için yön belirleyici bir etki sağlamıştır.

Aristoteles ve Platon ile birlikte Plutarkhos'un Grek geleneğinde müziği insan dünyasının diğer pratik alanlarıyla ilişkilendiren son figür olduğu söylenebilir. O Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Aristoxenos'un gerek teknik analizlerini, gerekse de pratik angajman ile ilgili düşüncelerini inceler. Dahası, Plutarkhos'un incelemesi Grek müzik kültürüne dair oldukça detaylı kimi ansiklopedik bilgilerin de bir derlemesini sunar.

Plutarkhos'a göre müzik, gök cisimlerinin dönüşüne eşlik eden kozmik ahenk ilkesinin bir yansıması ve sesle ilgili bir bilimdir.[38] Müziğin unsurları, türler (*genos*), aralıklar, usuller, sesler, makamlar ve usullerin değişimidir.[39] Plutarkhos'a göre, müzik eğitiminin en önemli katkısı, iyi bir ahlak ve medeni bir tavır edinmeyi sağlamasıdır. Müzikle uğraşmak isteyen bir kişi yeterli yeteneğe ve sezgiye sahip ise eski usulü takip etmeli, öğrendiği müziği diğer bilimlerle süslemeli ve yol göstericisi olarak da "müzikte neyin iyi ve faydalı olduğuna hükmetmeye yeten felsefeyi" seçmelidir. Zira müzik bilimi teknik bilgi sağlıyor olsa da, bu bilginin ne yönde kullanılacağına, hangi makamların kullanılıp nasıl beste yapılacağına dair yol gösteremez. Diğer bir deyişle, "kusursuz bir müzisyen olmak için yalnızca yetenekli ve usta olmak yetmez"; hatta bir müzisyen için "sadece müziği anlamak dar bir alana hapsolmak demektir"; bunun yerine işitme ya da duyular kadar kavramaya da aynı ölçüde önem vermek gerekir.[40]
Plutarkhos'a göre, Pythagoras'ın savunduğu gibi, bir müzisyen kuramsal müzik bilgisine ve pratik müzik becerisine sahip olsa bile, beğeni yetisinin gelişmesi için bu sayılanlara ek olarak hangi müzikal unsurun ne ölçüde kullanılması gerekeceğini belirleyecek erdeme ancak akıl yoluyla erişilebilir.[41] Böylece, müziğin ilk ve en yüce amaçları, tanrılara şükranlarımızı sunmak, ruhlarımızı arındırmak ve uyumlu kılmak olacaktır. Müziğin yine bir diğer pratik işlevi ise, onda doğal olarak bulunan oran ve düzen yardımı ile şenliklerde kullanılan şarabın uyarıcı etkisini hafifletmektir.[42]

Batlamyus'a göre armoni bilimi (*harmonics*) yüksek ve alçak sesler arasındaki farkların algısal bir işlevidir. Ses ise üflenen bir havanın bir koşuludur. Bu yönüyle ses, duyulanın ilk ve en temel öğesidir. Armoni biliminin ölçütleri

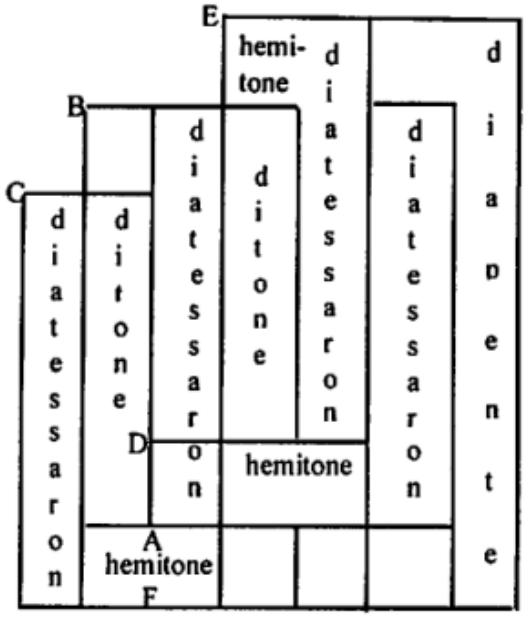
[38] Plutarkhos, *Müzik Üzerine,* 2,44.
[39] Plutarkhos, *A.g.e.,* 33.
[40] Plutarkhos, *A.g.e.,* 31-35.
[41] Plutarkhos, *A.g.e.,* 36-38.
[42] Plutarkhos, *A.g.e.,* 42-43.

işitme ve akıldır, fakat farklı bir şekilde: Madde ve koşulların ölçütü işitmedir; form ve sebebin ölçütü ise akıldır.[43]

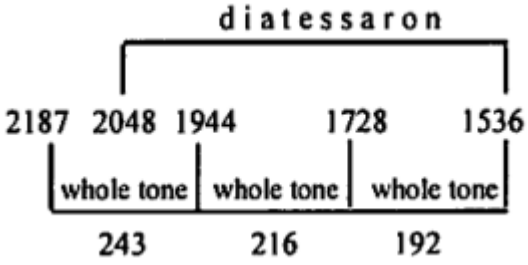
Batlamyus'a göre armoni uzmanının hedefi, algıyı hakikat açısından değerlendirmektir; yani armoni kanonunun temellendirilmiş hipotezlerini birçok kişinin yanlış algısına karşı korumaktır. Bu bakımdan daha önceden konu ile ilgilenmiş başlıca armoni ekolleri olan Pythagorasçılar da Aristoxenosçular da yanlış yollar izlemiştir. Pythagorasçılar ses olgusuna uymayan oranlar kullanmış, Aristoxenosçular ise algıdan edinilen verilerle uğraşıp durmuştur.[44]

Batlamyus ses oranlarına dair öncellerini takip ederek ses aralıklarını 2/1, 3/2 ve 4/3 gibi oranlar olarak ifade eder.[45] Oktavların birbirlerine oranlarının 2/1, 4/1, 8/1 olduğundan yola çıkarak bu tür sesleri *izotonik*, 2/1, 3/2 ve 4/3 gibi tam olmayan sesleri ise *anizotonik* olarak isimlendirir. Bu bakımdan Batlamyus, *anizotonik* sesler içerisinde müzik yapmaya elverişli olan (*emmelic*) notaları inceler. Böylece *diapason* (oktav), *diatessaron* (dörtlü), *diapente* (beşli), ve bunlardan birleşik diğer ses aralıklarını inceleyerek tam ses (*tone*) ve yarım ses (*hemitone*) aralıklarını iki ayrı matematiksel yolla temellendirmeyi dener.[46] Bunlardan ilki geometrik yoldur:

[43] Ptolemy, *Harmonics*, çev. Jon Solomon (Leiden: 2000, Brill), 1. Kitap, 3.1.
[44] Ptolemy, *A.g.e.*, 1. Kitap, 5.11-5.13, 6.1-6.11.
[45] Bkz. İlim, *A.g.e.,* 58-59.
[46] Ptolemy, *Harmonics*, 1. Kitap 11.1-25.1.



İkinci yol ise ses aralıklarının ortak çarpanlarının en küçüğünü alarak yarım ses ve tam ses aralıklarının birim ölçüsünü hesaplamaktır.



Batlamyus'un incelemesi dizilerin (*tonoi*) analizi ile devam eder ve eserin üçüncü kitabı akıl, bilgi, erdem, ruh ve astronomi gibi teknik analiz ile doğrudan ilgili olmayan bir dizi spekülatif felsefe konularına bağlanır.[47] Ancak buradaki tartışmalar açıklanmadan ve temellendirilmeden bırakılmış muğlak spekülasyonlardan ileri gidememektedir.[48]

Kanonun Şekillenmesi ve İlk Çoksesli Müzik İncelemeleri

[47] Ptolemy, *A.g.e.*, 3. Kitap.

[48] Örneğin "Kusursuz varlıklar olarak yıldızların ve gezegenlerin hareketinde de armoni mevcuttur, zira bu varlıklar da aritmetik ve geometriye uygun hareket ederler. (Ptolemy, *A.g.e*, 3.3)

Albinus'un müzik terimlerini Latinceye tercüme etmesini takiben, Boethius, elimize ulaşan antik metinler içerisinde Latince müzik terminolojisini ilk defa kullanan ve bu terimlerin tercümelerini Grekçe ile karşılaştırarak inceleyen yazardır.[49]

Aristoxenos'un müzikal analizde göz temelli ölçüm yerine kulak temelli ölçümü esas aldığını belirtmiştik. Plutarkhos ve Batlamyus'ta da akıl ve duyuların uyumunun gerekliliği vurgulanır. Boethius ise yöntemsel açıdan oldukça yeni bir başka ikilikten söz etmektedir: Duyu ve aklın olanaklı karşıtlığı. Boethius'a göre işitme becerisi her insanda aynı yetkinlikte değildir ve yetkin bir kulak için bile sesin tizliği ya da pesliği arttıkça kulağın duyumsaması zorlaşır ve hata ihtimali artar. Bu nedenle yargıların tümünde duyulara güvenmememiz gerekir. Duyuların yanılabildiği her yerde olduğu gibi, müzik söz konusu olduğunda da mutlak kusursuzluk ve bilme gücünün taşıyıcısı olan akla güvenmemiz gerekir.[50]

Boethius müzik sanatını kendi deyimiyle sadece "spekülasyonla" değil, aynı zamanda doğa ve ahlaklılık ile de ilişkilendirir. Ona göre üç tip müzik vardır: Doğal seslerin oluşturduğu "kozmik müzik", beden ve ses yoluyla yapılan "insan müziği" ve üflemeli, vurmalı ya da telli çalgılarla yapılan "çalgı müziği". Boethius'un incelemesi ise özel olarak çalgı müziği üzerine odaklanır.[51]

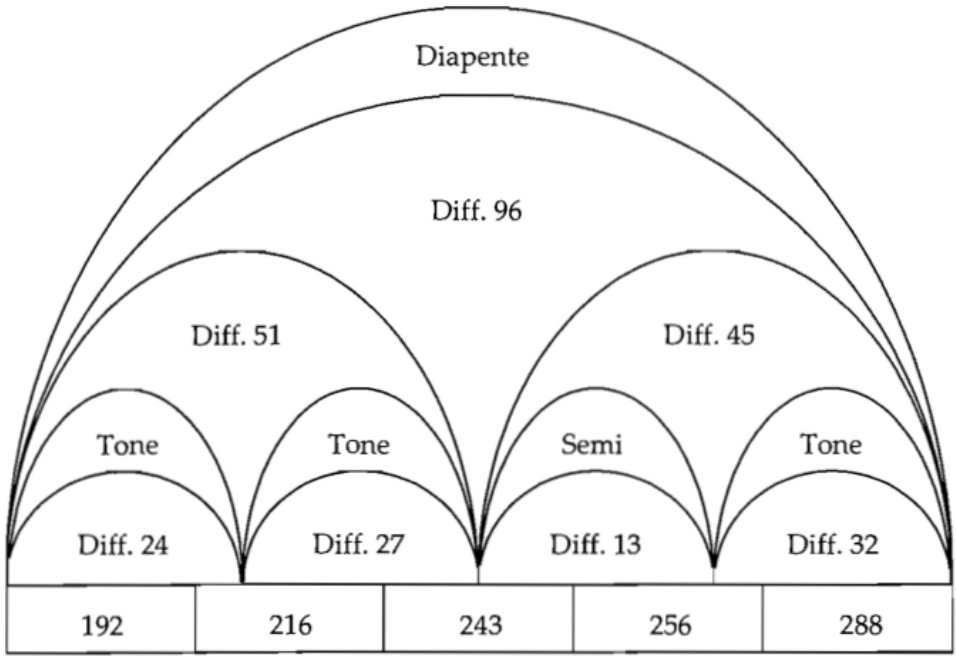
Boethius, günümüz ses fiziği verilerine oldukça uygun bir şekilde, sesin havadaki titreşimlerle gerçekleştiğini savunur. Bu titreşimler, tıpkı durgun bir suya atılan taşların ortaya çıkardığı dalgalar gibi havada dalgalar oluşturur; bu dalgalar sık ve hızlı olursa ses tiz olur, seyrek ve yavaş olursa ses pes olur.[52] Yine diğer bir tanıma göre, bir *phthongus* "bir perdenin sesinin şarkıya uygun bir ezgisel sözcesidir" ve bu tanıma uygun birden fazla sesin arasındaki mesafeye "aralık" denir.[53] Boethius'un eserinde *konsonans*a dair ise iki ayrı tanıma rastlıyoruz: İlk tanıma göre, *konsonans*, "tiz ve pes perdelerin kulağa tatlı ve birleşik gelecek şekilde karışmasıdır"; ikinci tanıma göre ise "kombinasyonları bir tür birlik oluşturan farklı tonların uyumudur".[54] Buna

[49] Boethius, *Five Books on Music*, 1.26.
[50] Boethius, *A.g.e.*, 1.9.
[51] Boethius, *A.g.e.*, 1.1-1.2.
[52] Boethius, *A.g.e.*, 1.3, 1.14.
[53] Boethius, *A.g.e.*, 1.8.
[54] Boethius, *A.g.e.*, 1.3, 1.8.

karşılık, iki ses birlikte tınlarken her biri kendi yoluna doğru gider ve tatlı bir ses oluşturacak şekilde birleşmezse, burada ortaya çıkan şey *dissonans*tır.[55]

Boethius'a göre sesler arasındaki uyumu belirleyen, matematiksel oranlardır. Buna göre, bire bir sesler tam uyum içindeyken, eşitsiz sesler de kendi içlerinde iki türe ayrılırlar: 2 misli ya da 3 misli gibi oranlar ve 3/2, 4/3, 5/3, 5/2 ,7/2, 7/3, 7/4, 3/8, 3/11 gibi daha karmaşık oranlar. Bu oranlardan 4/3 oranı (*sesquitertia*) dörtlü aralığa (*diatessaron*) tekabül eder. 3/2 beşli aralığa (*diapente*), 2/1 *duple* ya da oktava (*diapason*) tekabül eder.[56]

Boethius tam ses aralığını, beşli ve dörtlü arasındaki fark üzerinden tanımlayarak Aristoxenos'un tam aralık tanımını kabul eder. Dörtlü ve beşlinin birleşiminden oluşan *diapason* ise, ona göre toplamda beş tam ve iki yarım sesten oluşur. Batlamyus'un dörtlü aralığı ortak çarpanların en küçüğünü alarak incelemesine ek olarak, Boethius da beşli aralığı inceleyerek ses aralıkları ve oranlar arasındaki farkları şu şekilde tespit eder[57]:



[55] Boethius, *A.g.e.*, 1.28.
[56] Boethius, *A.g.e.*, 1.4, 1.7.
[57] Boethius, *A.g.e.*, 1.18-1.19.

Boethius *genos*ları yine geleneğe uygun şekilde, *diatonik*, *kromatik* ve *enarmonik* olarak üçe ayırır ve ölçülerini sunar. Buna göre *diatonik genos* "YTT" (*tone-tone-semitone*), *kromatik genos* "YY(3Y)" (*semitone-semitone-trihemitone*) ve *enarmonik genos* "ÇÇTT" (*diesis-diesis-diatonus*) olarak ölçülmektedir.[58]

Boethius'a göre duyu-akıl karşıtlığı, müziğe yönelik ilginin kökenleri bakımından da korunan bir ikiliktir ve bu ikilikle ilişkisinde üç tür müzisyene rastlarız: (i) Çalgı icra eden müzisyen, (ii) şarkı yazan müzisyen ve (iii) performans değerlendiren müzisyen. İlk tür, spekülasyondan yoksun bir pratik sürdürür, söylenegeldiği gibi "hizmet edenlerdendir" (*servus*), işlerinde akla uygun hiçbir şey yoktur ve bu yüzden de bu tür bir müzisyen, müzik biliminden ayrı tutulmalıdır. İkinci tür olan besteciler de eserlerini spekülasyon ve akıl yoluyla değil, doğal içgüdü yoluyla verirler; bu nedenle onlar da hakiki müzisyenler sayılamazlar. Üçüncü tür, başkalarının eserlerini ve performanslarını sanki kendileri yapmış kadar iyi ölçüde yargılamakta uzmanlaşmış olanlardır. Onların sahip olduğu yeti, aklın ve spekülasyonun müzik konularına uygulanmasıyla edinilmiştir. Bu nedenle, yalnızca bu üçüncülere uygun bir şekilde "müzisyen" denebilir.[59]

Boethius'un müzik kuramı Orta Çağ boyunca iyi bilinen ve çokça tartışılmış kanonik bir metin değeri kazanmıştır. Boethius'un etkisiyle Müzik, Orta Çağ üniversite eğitiminde 7 liberal sanattan biri, Aritmetik, Geometri ve Astronomi ile birlikte bir dörtlü (*quadrivium*) olarak kendine yer bulmuştur.[60] Diğer taraftan, müziğin kuramsal bir bilim olmak yanında, müzik eğitiminin bir parçası olarak, birlikte şarkı söyleme gibi pratikleri de kapsaması, kimi pratik sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu konuda elimize geçmiş temel tartışma metinleri, anonim olarak yayınlamış olan *Musica Enchiriadis* ve *Scholia Enchiriadis*'tir.

Musica Enchiriadis ve *Scholia Enchiriadis* dokuzuncu yüzyıldan kalma, Keşiş Hucbald tarafından yazılmış olduğu düşünülen, ana tezleri ve argüman mimarisi bakımından büyük oranda birbirleriyle örtüşen iki metindir. Bunlardan ilki, sistematik bir inceleme iken, ikincisi bir diyalog formuna sahiptir. *Musica Enchiriadis* daha önce incelediğimiz eserlerle benzer şekilde, temel terimlerin tanımlarını sunarak başlar. Dönem itibariyle unutulmaya yüz tutmuş Grek geleneğinin terminolojisinin *diesis*, *comma*, *arsis*, *thesis*,

[58] Boethius, *A.g.e.*, 1.21. T: Tam, Y: Yarım, Ç: Çeyrek.
[59] Boethius, *A.g.e.*, 1.34.
[60] C. Bower, *The Transmission Of Ancient Music Theory Into The Middle Ages*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 141-151.

semicolon, *diastema*, *systema* gibi kimi temel terimlerini kullanması *Musica Enchiriadis*'e özgün bir değer kazandırır.[61]

Musica Enchiriadis müzikte kullanılan anlamlı sesleri imleyerek ana birimi *diesis* olarak tespit eder.[62] Burada alışılmadık bir biçimde, eserin çeşitli bölümlerini birbirinden ayıran, günümüz terminolojisinde "ölçü" olarak karşılık bulabilecek ara birimler önerilmektedir: *comma* ve 2 veya daha fazla *comma*dan oluşan *semicolon*. Yine aralık (*diastema*) da herhangi iki farklı sesin değil, bir *comma*nın en yüksek ve en alçak sesleri arasındaki 1,2 veya 3 tam seslik mesafe olarak tanımlanır. *Colon*ların oluşturduğu bütün de *systema* olarak tanımlanır.[63]

Musica Enchiriadis'te armoni "çeşitli seslerin teklik içinde, doğru bir birlik oluşturması" olarak tanımlanır.[64] Armoni bilimi geleneğinin esaslı bir unsuru olarak, ses oranlarının Grek geleneğindeki karşılıkları da burada incelenmektedir. Öte yandan, yukarıda verilen tanıma uygun bir *diastema*dan ayrı olarak, müzik üretimine uygun kimi özel *diastema*lardan da söz edilmektedir; daha önce *diatessaron*, *diapente* ve *diapason* olarak incelenen bu üç aralık *Musica Enchiriadis*'te yeni bir terimle imlenmektedir: *Symphonia*, yani "farklı seslerin ortak birleşiminden oluşmuş, keyif verici bir concentus".[65] Bu üç *symphonia* çeşitli birleşimler oluşturarak 11'li, 12'li ve 15'li aralıklar ya da buradaki isimlendirmeyle *symphonia*lar oluşturur.[66]

Musica Enchiriadis'te *symphonia* olgusu, melodinin süre içerisinde yatay ilerleyişinden farklı olarak, dikey müzik organizasyonu ölçüt alan önemli bir yeniliktir. *Symphonia*lar dörtlü, beşli ve sekizli (oktav) aralıkların dikey kullanımı yoluyla akorlar oluşturacak şekilde eş zamanlı uygulanmasını öngörür. Böylece iki paralel ezgi (*kontrpuan*) oluşturularak *diafonik müzik* olarak adlandırılan yeni bir müzik türü icra edilir. Bu bakımdan *symphonia*, klasik batı müziğinde çokseslilik olgusunun ilk kez armoni kuralları açısından düzenlenmesini öngören bir yaklaşımın ürünleridir. *Musica Enchiriadis*'ten alınan aşağıdaki nota yazımında, beşli aralığın dikey uygulamasının bir örneğini görmekteyiz:

---

[61] Anonim, *Musica Enchiriadis and Scolia Enchiriadis*, çev. Richard Le Holladay (The Ohio State University, 1977).
[62] Ya da *limma*. (Anonim, *A.g.e.*, 69-70).
[63] Anonim, *A.g.e.*, 70-71.
[64] Anonim, *A.g.e.*, 69.
[65] Anonim, *A.g.e.*, 71.
[66] Anonim, *A.g.e.*, 76.



67

Musica Enchiriadis müzik ile ilgili pratik sorunlara odaklı bir metindir ve eserin ikinci yarısı büyük oranda bu sorunların analizine ve alternatif çözümlerine odaklanır. Nitekim, yazar, paralel iki partiden oluşan, dönem için yeni bir müzik türü ve çoksesli müziğin ilkel versiyonlarından olan *organum müziği* ile ilgili olarak kimi aktarım (*transpozisyon*) önerileri sunar ve *symphonia*ları da birlikte şarkı söylemeye uygun olma-olmama bakımından ikiye ayırır.[68]

Scholia Enchiriadis ise pedagojik bir kompozisyonla işlenmiş bir metindir. Eser, bir öğretmen ve öğrenci arasında kurgulanmış bir diyalog formuna sahiptir. Büyük oranda *Musica Enchiriadis* ile örtüşen bu metnin değinilmesi gereken başlıca farklılığı, verilen müzik tanımıdır. "Seslerin içinde keşfedilen sayılara göre seslerin uyuşması ve uyuşmamasını inceleyen rasyonel bir disiplin" olarak verilen tanım, öğretmenin kesin yargısıyla örtüşmektedir: "Müzik, aritmetik ilişkiler olmaksızın açıklanamaz."[69]

Musica Enchiriadis ve *Scholia Enchiriadis*'in ortaya çıkışı müzik tarihinde bir eşik ve bir ayrım noktası işlevi görmüştür. Bu metinlerdeki tartışmanın teksesli (monofonik) düzlemden çiftsesli (diafonik) düzleme aktarılmış olmasıyla, çoksesli müziğin (polifoni) gelişimi bakımından kimi öncü fikirler öne sürülmektedir. Devam eden yüzyıllarda her ne kadar burada öne sürülen başlıca uyumla aralıklar olan dörtlü, beşli ve oktav yerine üçlü-beşli-oktav

[67] Anonim, *A.g.e.*, 74.
[68] Anonim, *A.g.e.*, Bölüm 11-16.
[69] Anonim, *A.g.e.*, 158-162.

üçlemesini ölçüt alan üçlüsel armoni egemen olacaksa da, aralıkların dikey uygulanması fikri çağ açısından oldukça ilerici bir niteliğe sahiptir.

Müzik incelemesi türünün biçimsel açıdan klasik örnekleri sayılabilecek kimi eserler daha sonraki yüzyıllarda Newton ve Descartes gibi kimi diğer düşünürler ve bilim insanları tarafından verilmişse de, sonraki yüzyıllarda bu alandaki tartışmalar çoksesli müzik, *tonalite*, *tampere* sistemi ve müzikal temalar gibi konuları merkeze alacaktır.

Sonuç

Klasik batı müziğinin temelini oluşturan armoni tartışması, ses aralıkları ve bu aralıkların oranlarının incelenmesiyle başlayan Grek müzik incelemesi geleneğinin ürünlerine dayanır. Ses olayının matematiksel oranlara uygunluğunun keşfeden bu geleneğin öncüleri, bir yandan müziğin Eğitim, Politika, Etik ve Poetika alanları ile ilişkisine odaklanmış; diğer yandan temel terminolojiyi, metodolojiyi ve armoni ilkelerini analitik bir yöntemle belirlemiştir.

Greklerden başlayarak ele aldığımız müzik incelemesi geleneğinde gördüğümüz üzere, Pythagorasçılar ölçümlerinde görme duyusunu esas almış, müzikte uyum konusunu ise matematik ve akıl aracılığıyla temellendirmeyi denemişlerdir. Platon ve Aristoteles ses olgusunun analizine girişmemiş olmakla birlikte, müzik sanatının pratik angajmanı ve söz unsurunun belirleyiciliği gibi konularla ilgilenmişlerdir. Bu bağlamda, Platon'un müziğin estetik işlevlerinin siyasal ve eğitsel açıdan sunduğu olanakları ele aldığı, Aristoteles'in ise müziği söz unsuruyla ilişkisinde değerlendirdiği görülmektedir. Müzik incelemesi alanın tesisini gerçekleştiren Aristoxenos, işitmeyi ölçüt alan bir yöntem kullanarak ritim ve armoni unsurlarını ayırmış ve ses olgusunu kendi başına bir konu olarak incelemiştir. Plutarkhos Grek müzik kültürüne dair kimi ansiklopedik bilgiler sunarak müziğin ruh eğitimi ile ilgisine değinmiş, Batlamyus ise terminoloji ve oran hesaplamaları konusunda katkılar sunmuştur. Bu gelenek içerisinde, özellikle Boethius'un müzik kuramı Katolik kilisesinin eğitim anlayışında önemli değişikliklere neden olmuş, Müziğin 7 liberal sanattan biri olarak kabul görmesinde etkin olmuştur. Boethius'un kanonik metni, sonraki tartışmalarda duyu-akıl ikiliği, alanın gelişmesinde de temel belirleyici dinamik olmuştur. *Musica Enchiriadis* ve *Scholia Enchiriadis*'ten itibaren görmeye başlayacağımız çokseslilik konusu ise müziğin pratik uygulanışı sürecinde ortaya çıkan sorunları ölçüt alması yönünden yeniden işitme ölçütünü temel alır, ancak sonraki yüzyıllarda gelişecek olan üçlü armoni anlayışında bu yaklaşımın sürdürülmeyecek olduğu görülecektir.

Kaynakça

Anonim. *Musica Enchiriadis and Scolia Enchiriadis*. Çeviren Richard Le Holladay. The Ohio State University, 1977.

-. *Politika*. Çeviren Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

-. *Poetika*. Çeviren İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2008.

Aristoxenus Tarentum. *The Elements of Harmony*. Çeviren Henry S. Macran. Oxford: Clarendon Press, 1902.

Aristoxenus Taremtum. *Elements of Rythym*. Çeviren C.C. Marchetti. Ann Arbor: ProQuest LLC, 2009.

Boethius, A.M.S. *Five Books on Music*. Çevirenler James Garceau, Kevin Long, Susan Burnham, Michael Waldstein, Thomas McGovern. https://www.thewayofbeauty.org/blog/2017/08/boethian-rhapsody-an-english-translation-of-boethiuss-de-institutione-musica-made-available. Çevrimiçi 2 Şubat 2020.

Bower, C. "The Transmission Of Ancient Music Theory İnto The Middle Ages". *The Cambridge History of Western Music Theory* içinde, 136-168. Editör Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Homeros. *İlyada*. Eski Yunanca Aslından Çevirenler Azra Erhat & A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları, 2008.

-. *Odysseia*. Eski Yunanca Aslından Çevirenler Azra Erhat & A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları, 2008.

Horkheimer, Max ve Adorno Theodor W. *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Çevirenler Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, Şubat 2014.

Iamblichus. *Life of Pythagoras or Pythagoric Life*. Yunancadan çeviren Thomas Taylor. London: J.M. Watkins, 1818

İlim, F. "Aristoteles'te Müzikal Terimlerin Anlam ve Kullanımı". *Kaygı*, 30. (2018): 55-66.

Orpheus. *The Mystical Hymns*. Çeviren Thomas Taylor. London: Reeves and Turner, 1896.

Plato. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6*. Çeviren Paul Shorey. Cambridge, MA: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., 1969. https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0168%3Abook%3D7%3Asection%3D531b. Çevrimiçi 9 Ekim 2020.

Platon. *Devlet*. Çevirenler Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962.

-. *Yasalar*. Çevirenler Candan Şentuna & Saffet Babür. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

-. *Timaios*. Eski Yunancadan Çeviren Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2015.

Plutarkhos. *Müzik Üzerine*. İngilizceden Çeviren Didem Demiralp. Ankara: Detay Yayıncılık, 2016.

Ptolemy. *Harmonics*. Çeviren Jon Solomon. Leiden: Brill, 2000.

"İNSAN MÜZİKAL BİR HAYVANDIR": PLATON'DA EĞİTİM, AHLAK VE SİYASAL DÜZEN ARACI OLARAK MÜZİK

Aydoğan KUTLU*

"HUMAN IS A MUSICAL ANIMAL": MUSIC AS A MEANS OF EDUCATION, ETHICS AND POLITICAL ORDER IN PLATO

Öz

Platon, pedagojik, etik ve siyasal gayelerle müziğe felsefesinde çok önemli bir rol vermiş bir filozoftur. Bununla birlikte bu rol, genelde liberal bir okumayla baskıcı bir siyasal düzen tarafından müziğin araçsallaştırılması üzerinden değerlendirilmiştir. Platon'un felsefesinde müziğe atfedilen işlevlerin layıkıyla irdelenebilmesi için Antik Yunan müzik anlayışının ne olduğu, nasıl geliştiği ve hangi alanlarla birlikte düşünüldüğü ortaya konulmalıdır. *Mousike*yi var eden dinsel, kültürel ve siyasal bağlam belirginleştirildiğinde, bu bağlam içinde Platon'un argümanları daha net biçimde anlaşılabilecektir. Bu bakımdan öncelikle Platon'un insanı ritimden ve uyumdan keyif alıp hareketlerine düzen verebilmesiyle hayvanlardan ayırması önemlidir. İnsan, müzikal bir hayvandır. Müzik, doğrudan onun ruhuna erişebildiği için karakterin biçimlendirilmesinde de önemli olduğu düşünülmüştür. İnsanın iyi bir ahlakla ve yetkin bir yurttaş olarak yetiştirilebilmesi için müzik eğitiminin ayrıntılı biçimde düzenlenmesi gerektiğine inanılmıştır. Özellikle MÖ 5. yüzyılda demokrasiyle birlikte gelişen Yeni Müzik akımının ezgi, ritim ve makamlarda getirdiği yeniliklerin demokrasinin yozlaşmasıyla ilişkili düşünülmesi, Platon'un müzik konusunda sert tedbirlerin alınmasını savunmasında özellikle etkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte tüm yurttaşların müşterek biçimde ve aktif katılımla müzik icra etmesi de Platonik bir ideal olarak karşımıza

* Kastamonu Üniversitesi İİBF Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi, Arş.Gör.Dr., Akutlu@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8462-2610.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 123-145.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 25.09.2020)

çıkmaktadır. Yurttaşların birlikte eşgüdüm içinde hareketleri, müzik ile kurulabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Mousike*, Etik Müzik Kuramı, Yeni Müzik Akımı, *Harmonia*, demokrasi, teatrokrasi.

Abstract

Plato is a philosopher who has given music a very important role in his philosophy with pedagogical, ethical and political goals. However, this role was generally evaluated by liberal reading through instrumentalization of music by an oppressive political order. In order to examine the functions attributed to music in Plato's philosophy, it should be revealed what the understanding of Ancient Greek music was, how it developed and which fields it was considered. When the religious, cultural and political context that creates *Mousike* is clarified, Plato's arguments can be clearly understood within this context. In this regard, it is important that Plato separates human from animals by enjoying rhythm and harmony and by arranging their movements. Human is a musical animal. Music is also thought to be important in shaping the character as it can directly access its spirit. It is believed that music education should be organized in detail in order to raise a person with good morality and as a competent citizen. It can be said that the New Music movement, which developed with democracy especially in the 5th century BC, was thought to be related to the corruption of democracy in the melodies, rhythms and modes, and it was particularly effective in Plato's advocacy of taking harsh measures regarding music. However, it is a Platonic ideal for all citizens to play music jointly and actively. The movements of the citizens in coordination can be established with music.

Keywords: *Mousike*, Ethical Theory, New Music, *Harmonia*, democracy, theatrocracy.

****

> O halde bizim için eğitimsiz demek, korodan anlamayan demektir, eğitilmiş kişi de yeterince dans etmesini bilen kişi olarak düşünülmelidir, değil mi?[1]

[1] Platon, *Yasalar*, Cilt 1, çev. C. Şentuna & S. Babür (İstanbul: Kabalcı, 1998), 37 (654b). (Okuyucuya kolaylık olması bakımından Platon metinlerine yapılan atıflarda, sayfa numaralarının yanında parantez içinde Stephanus numaraları da belirtilmiştir).

> Biri tutar, şair ağzından çıkan yeni sözlere bayılır insanlar, derse, bu söz tehlikelidir. Çünkü, herkes şairin yeni havaları değil de, müzikte yeni makamları kastettiğini sanır. O türlü bir yeniliği de hoş görür. Oysa şairin düşüncesini bu türlü anlayıp yürütmek yanlıştır. Müzikte yeni bir çeşidin doğması kaçınılacak bir şeydir. Bununla her şey tehlikeye girer. Damon'un dediği, benim de inandığım gibi, müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır. (...) İşte bence bekçilerimizin nöbet tutacakları yer burasıdır: Müzik alanı[2].

Dikkatli bir okuyucunun gözünden kaçmayacak olan başlıktaki anlatım bozukluğu, bu çalışmanın konumlandığı uzamı tarif etmek için iyi bir hareket noktası olabilir. "İnsan müzikal bir hayvandır" cümlesi, Sophie Bourgault'dan esinlenilmiştir[3]. Bu önermenin Aristoteles'in ünlü tanımını anıştırdığı açıktır: "İnsan, siyasal bir hayvandır" (*Zoon politikon*). Bu tanım, çağdaş dillere aynı biçimde çevrilebilmektedir. "Siyasal" sıfatı, canlı varlıklar (insanlar) için kullanıldığından bir anlatım bozukluğu doğmamaktadır. Buna karşın "*Zoon mousikon*" ifadesinin çağdaş dillere çevrilmesinde güçlükle karşılaşılmaktadır. "Müzik" sözcüğünün sıfat halini ifade eden gerek Batı dillerindeki "müzikal" gerekse Doğu dillerindeki "musiki" sözcüğü, ya bir müzik eserine, ya bir müzik eserinin icra edilmesine ya da müziğe benzer ahenkli ses dizilimlerine karşılık olarak kullanılmakta[4] ancak bir insanın müzikal ya da musiki niteliği kulağa anlamsız gelmektedir[5]. Batı ve Doğu

---

[2] Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 121, (424c).

[3] Sophie Bourgault, "Music and Pedagogy in Platonic City", *The Journal of Aesthetic Education*, 46/1, (Bahar, 2012), 61. Bourgault, Platon için insanın, doğası gereği müzikal bir hayvan olduğunu belirtir.

[4] Müzikal için: http://www.dildernegi.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html, çevrimiçi, 04.06.2020; http://lugatim.com/s/müzikal, çevrimiçi 04.06.2020; https://sozluk.gov.tr/müzikal, çevrimiçi 04.06.2020. Musiki sıfat olarak kullanıldığı gibi doğrudan müzik anlamında da kullanılabilmektedir. Musikinin anlamları için: http://www.dildernegi.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html, çevrimiçi 04.06.2020; http://lugatim.com/s/musiki, çevrimiçi 04.06.2020; https://sozluk.gov.tr/musiki, çevrimiçi 04.06.2020.

[5] Platon, *Devlet*'in III. Kitap'ında (411d) Sokrates'in ağzından müzikle hiçbir ilişkisi olmamış bir kişiyi betimlerken bu kişinin öğrenmekten zevk alamayacağını, bilim ve felsefeden uzak kalacağını ve nihayetinde kaba ve budala bir insana dönüşeceğini söyler. Moreau, metnin Yunancasında "Böyle bir insan, söze ve düşünceye düşman, müziğe yabancıdır" ifadesinin, birbirine koşut biçimde "misologos" ve "amousos" ile karşılandığına dikkat çeker. Nina Valiquette Moreau, "Musical Mimesis and Political Ethos in Plato's Republic", Political Theory, 45/2 (2015). Yunanlılar için mantıksız olmak kadar "amuzikal/gayri musiki" olmak da insana dönük bir nitelemedir. Bu hususta daha açık bir ifade, *Birinci Alkibiades* diyaloğunda yer alır. Sokrates, Alkibiades'e beden eğitiminde daha iyi olmaya idmanlı olmak

dillerinde müzik sözcüğünün Yunancadan geldiği bilindiğine göre, antik ve modern müzik anlayışları arasında önemli bir dönüşümün olduğu açıktır. İşte Platon'un müzikle ilgili düşüncelerini incelerken ele alacağımız özgün bağlam, aslında bu farklılık sayesinde açılmaktadır.

Çağımızın genel müzik anlayışının liberal bir çağrışıma sahip olduğu söylenebilir. Özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren müziğin geçirdiği dönüşüm, müziği, patronaj ilişkileri içinde sunulan bir ürün olmaktan çıkartıp piyasa için üretilip tüketilen bir meta haline getirmiş, onun üreticisi olan sanatçının da "deha" statüsüne çıkarılarak efsaneleştirilmesine yol açmıştır[6]. Müziğin metalaşması, piyasa içinde oluşan talebe göre değerinin biçilmesine yol açmış ve nihayetinde müziği, kişilerin zevkine bağlı bir etkinlik haline getirmiştir. Çağımızın genel kabulü olan müziğin kişisel zevk meselesi olarak görülmesi ve (ister canlı olarak konser salonlarında ister kaset, cd vb. yeniden üretim araçları araçlarıyla olsun) edilgen biçimde tüketilmesi, büyük oranda bu piyasalaşma süreciyle ilişkilidir. Edilgen bir zevk aracı olarak müziğin bireysel bir görünüm kazanması, onun rahatlatıcı işlevinin tamamen bir boş zaman uğraşı olarak görülmesini getirmiştir. Şimdi bu bağlam içinden, gerekli yol işaretlerini yerleştirmeden Platon'un felsefesine girmenin bizi tuhaf ve acayip varsayımlarla karşı karşıya getireceği, (burada epigraftaki iki alıntı düşünülebilir) bu varsayımların korkutucu bir çıktısı olarak totalitarizm savına götüreceği açıktır. Platon'un başyapıtları olan *Devlet*'te ve *Yasalar*'da müzikle ilgili uzun anlatımlar, makamlar üzerine titiz açıklamalar, eğitim için müziğe atfedilen büyük önem; dahası, müziğin bu büyük önemi nedeniyle onun siyasal ve toplumsal etkilerini düzenlemek için önerilen sert tedbirler, modern okuyucuyu şaşırtıp afallatacaktır. Nihayetinde onun yaşamındaki bireysel ve edilgen bir boş zaman faaliyetinin; müşterek, etkin katılım talep eden ve cebri bir düzenlemeye tabi tutulması, ancak tepki çekecektir. Mamafih Platon'un müzikle ilgili düşüncelerini, tek boyutlu bir totalitarizm eleştirisi ile inceleyip geçmek çok yüzeysel ve (sözcüğün prejoratif anlamıyla) "ideolojik" bir yaklaşım olacaktır. Böylesi bir indirgemecilikten kurtulmak ve Platon'un müzikle ilgili düşüncelerini özgün bağlamına yeniden yerleştirerek tartışmak için öncelikle Antik Yunan müzik anlayışına, bu anlayışın kültürel, siyasal ve kuramsal boyutlarına bakmak gerekmektedir.

---

dendiğini peki müzikte daha iyi olmaya ne dendiğini sorar. Alkibiades "Müziksel olmak" yanıtını verir ve Sokrates de onaylar. Platon, "Birinci Alkibiades", *Toplu Diyaloglar-I* içinde, haz. S. Hilav (Ankara: Eos Yayınları, 2007), 327 (108d).

[6] Sidney Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1986), 84.

Mousike: Yunan Uygarlığında Kültürün Temeli Olarak Müzik

Antik Yunan Müziğin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları

Müziğin doğuşunu açıklamaya yönelik olarak dili, hayvan seslerini vb. temel alan pek çok görüş ortaya atılmışsa[7] da, müziğin kökenini dinsellikte aramak daha sağduyulu bir yaklaşım olacaktır. Zira pek çok uygarlıkta müziğin kökeni belirli tanrıların armağanına dayandırıldığı gibi, müziğin icra edilip geliştirilmesinde de tapınaklar önemli bir rol oynamıştır[8]. Ancak bunlardan daha önemlisi, ilkel topluluğun, doğanın gizemli güçlerine karşı sürdürdüğü mücadele içinde müziğin, topluluğun eşgüdümlü biçimde hareket etmesini sağlayarak müşterek eylemi canlandırmasıdır[9]. İlkel toplumlarda müziğin ritüel boyutunu oluşturan bu husus, (hem gerçek hem mecazi anlamda) müziğin "büyüsünü", ritmik hareketler üzerinden dansla bağlantısını ve arındırıcı işlevini anlamak açısından önemlidir. Dahası, efsanelerin ötesinde müziğin kutsallığının gerçek kökeni de burada saklı olmalıdır: Ritüelin aynı biçimde tekrarı, ezgilerin, enstrümanların ve makamların değişmezliğini gerekli kılar ki, göreceğimiz üzere Platon'daki önemli tartışmalardan biri tam da bu hususla ilgilidir.

Yunan müzik anlayışı da, diğer ilkçağ uygarlıklarında görüldüğü gibi, dinsel bir kökene dayanmaktadır. Yunanca "müzik" anlamına gelen "*Mousike*", "Musaların dili" demektir[10]. Tanrıların tanrısı olarak gökte ve yerde düzenin korunmasını sağlayan Zeus ile bellekle ilgili faaliyetlerle bağlantılı görülen Mynemosyne'nin evlatları olarak Musalar, bellekle ilgili olan ama aynı zamanda akıl ve düzen içeren yeteneklerle ilişkilendirilmişlerdir. Yunanca *Mousike tekhne* denilen Musaların sanatları, bugün müzik olarak tanımladığımız sanat dalının yanı sıra nazım edebiyatı (şiir, destan vb.), performans sanatlarını (dans, tiyatro vb.) ve hatta bilim ve felsefeyi de kapsamaktadır[11]. Musaların esin verdiği alanların genişliğini değerlendiren

[7] "Bu teorilere göre müzik "dil"den, (Herder), hayvan sesleri ve özellikle kuş seslerinden (Darwin), insanların birbirlerine seslenmesinden (Stumpf), insanların birbirleriyle kurduğu duygusal ilişkilerden (Spencer) kaynaklanmış ya da esinlenerek doğmuştur" Ahmet Say, *Müzik Tarihi* (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997), 24. Bu görüşlerin en zayıf yönü, belirli bir işlevsel açıklamayı, tek boyutlu ve spekülatif biçimde ileri sürmeleridir.

[8] Çin için bkz. İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1995), 13; Mezopotamya için Say, *Müzik Tarihi*, 37.

[9] Finkelstein, *Müzik*, 21 .

[10] Nesrin Akan, *Platon'da Müzik* (İstanbul: Bağlam, 2017), 57.

[11] Dokuz Musa ve ilgili oldukları sanat dalları şöyle sıralanabilir: "Kalliope, destan şiiri ya da lirik şiir; Klio, tarih; Polhymnia, pantomim; Euterpe, flüt; Terpsikhore, dans; Erato, korolu şiir, Melpomene, tragedya; Thalia, komedya; Urania, gökbilimi". Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Yayınları, 1996), 209.

bazı yorumcular, bu alanların toplamının çağdaş toplumumuzda "kültür" kavramına karşılık geldiğini iddia etmişlerdir[12].

Yunan toplumunda müziğin ilk ve asıl kullanım alanının dinsellik olduğu söylenebilir. Müziğin icrasını sağlayan tanrısal esin bağlamında Musalara atfettikleri önemin yanı sıra, bazı tanrıların da müzikle ilgili olduklarına inanmışlardır. Başta Apollon[13] olmak üzere, Dionysos ve Athena'yı da müzikle ilişkili görüp onurlarına festivaller düzenlemişlerdir. Panathenaia ve Büyük Dionysos festivalleri, şarkı ve danslarla tören geçidi yapılan başlıca festivallerdir. Dionysos festivalleri, *dithrambos* denilen müzikli şiirin gelişmesini sağlamış ve ayrıca tragedyanın doğuşuna öncülük etmiştir. Dionysosçu *dithrambos*'un yanında, Apolloncu *paean* müziğini de unutmamak gerekir. Dinsel müziğin *hymnos* ile beraber en bilinen türü *paean* olmuştur[14]. Bunlardan ilki daha çok "şükür" içerirken ikincisi tanrılara dönük "övgü" veya "tapınma" anlamı taşır. Festivallerin yanı sıra kutsal yarışmalar da, Yunan uygarlığının agonik ruhuna uygun olarak kendine güvenen müzisyenlerin yarışmalarına konu olmuştur[15].

Yunan toplumunun ilkel komünal yapıdan köleci bir toplum yapısına doğru geçişiyle birlikte özel mülkiyet anlayışının gelişimine koşut biçimde müziğin özel kullanım alanları gelişmiştir. Yemekli ve içkili eğlenceler, tiyatro, askeri törenler, hasat ve bağbozumu, düğün, ölüm vb. alanlarda müzik kullanılmıştır. Bu farklı alanlara uygun müzik türleri ortaya çıkmıştır. *Dithyrambos* bağbozumu, *Skolion* şölen, *Hymenaios* düğün, *Threnos* cenaze müziğidir[16]. Bu müzikler sadece belirtilen durumlarda icra edilirler ve kullanım amaçlarının saptırılması hoş görülmez.

Yunan günlük yaşamında kullanım yaygınlığının yanı sıra müzik, aynı zamanda çok önemli bir pedagojik araç olarak da kabul edilmiştir. Bir azınlığı, yurttaşlar topluluğunu oluşturan soyluları, polis içinde iyi hatipler, polis dışında ise güçlü savaşçılar olarak yetiştirmeyi hedefleyen Yunan eğitim

[12] Penelope Murray & Peter Wilson, "Introduction: Mousike, not Music", *Music and The Muses* içinde, haz. P. Murray & P. Wilson (New York: Oxford University Press, 2004), 1.
[13] "Apollon Musaların yöneticisi, çalgı ve ezgiyi, şiir ve dansı, kısacası her türden sanatı esinleyen büyük yaratıcı tanrıdır" Erhat, *Mitoloji*, 47. Işığın ve aydınlanmanın tanrısı olarak Apollon, varlığın karanlıkta kalan yönlerinin aydınlatılarak akılla kavramasını sağlar. Doğanın seyircisi ve taklitçisi olarak insana ölçülü bir tefekkür verir. Taklit ve coşkudan uzak olma özellikleri Yunan geleneksel müziğini de belirlediği için Apollon, ayrı bir öneme sahiptir.
[14] Akan, *Platon'da*, 72.
[15] Kınacı, *Eski Yunan*, 12-13.
[16] Akan, *Platon'da*, 76.

anlayışında (*paideia*) müziğe önemli bir rol verilmiştir. Ruh-beden ayrımı içinde, ruhla ilgili tüm beceriler, müzik eğitiminin altında düşünülmüştür. *Kitharistes* (Kitaracı) denilen öğretmenler, çocukların ilköğreniminin neredeyse tümünden sorumluydular.

> Sözünü ettiğim dönemde (MÖ V. yüzyıl) her ikisi de bir *kitharist* tarafından öğretilen müzik ve edebiyat arasında henüz ayrım yapılmıyordu. Haddizatında henüz edebiyat öğretmeni için bir isim uydurulmamıştı. Fakat *kitharist* sadece edebiyat öğretmiyordu: aynı zamanda sayı ve hesap bilgisi de öğretiyordu [17].

Yunan Müziğinin Kuramsal Gelişimi

Müziğin pedagojik öneminin artışı, müziğe kuramsal bakışta gerçekleşen gelişmelerle ilgiliydi. Yunan müzik anlayışının gelişimine bakıldığında, Pythagoras'ın önemli bir dönüm noktası oluşturduğu söylenebilir. Pythagoras, bir müzik teli ile deney yaparak, dördüncü ve beşinci perdelerin aralıklarının orantılı olduğunu bulup oktavı keşfetmiştir. Bu keşif, Miletli filozoflardan beri devam eden bir soruna, evrendeki çatışma ve karşıtlıklar arasında dünyanın düzenli bir varlığının nasıl olabildiği sorusuna bir yanıt oluşturması anlamında önemliydi[18]. Farklı tonlar arasında içkin bir uyumun tespiti, kolaylıkla müzik dışındaki alanlara da genişletilebilecek bir kavramı, *harmonia*'yı ortaya çıkardı. *Harmonia*, özsel olarak farklı şeylerin uyum içinde olmasını ifade eder. Bu uyum, matematiksel oranlara dayanır. Pythagoras'ın *harmonia* kavramıyla birlikte müzik bilimsel bir temele oturtulmuş ve bu temel üzerinde matematikle kaynaşmıştır. Pythagoras ve takipçileri, bir yandan evreni matematiksel ilkelere göre açıklamaya çalışmışlar öte yandan ise bu bulgulara mistik anlamlar atfetmişlerdir. *Harmonia*'yı evrensel bir ilke, kozmosu çekip çeviren bir umde olarak görmeleri, müziğe de ruhun kendisini evrensel uyuma uyarlamasını sağlayan bir araç işlevi vermelerini getirdi [19]. Aslında müziğe atfedilen arındırıcı ve tedavi edici (terapötik)

---

[17] Thomas Davidson, *Greklerde Eğitim Düşüncesi*, çev. A. Aydoğan (İstanbul: Say Yayınları, 2008), 93. Davidson'un değerlendirmesi, Platon'un şu yorumuyla karşılaştırılabilir: "Kitara öğretmeni de çocuğu kötülükten çevirmeye ve adam etmeye çalışır, çocuk kitarayı öğrenince, öğretmen ona başka birtakım şairlerin, saz şairlerinin eserlerini öğretir ve bunları kitara ile çaldırır. Böylece çocukların ruhlarını ritim ve şarkılarla doldurarak onları daha yumuşak kılarlar. Ruhlarına ritim ve ahenk yerleşince de güzel konuşmaya, iyi hareket etmeye hazırlanmış olurlar. Çünkü insan hayatı baştan aşağıya ritim ve ahenge ihtiyaç duyar. Platon, *Protagoras*, çev. N. Ş. Kösemihal (İstanbul: Sosyal, 2001a), 29-30 (30a-b). Ritim ve ahenge (*harmonia*'ya) yapılan vurguya aşağıda değineceğiz.

[18] Louis Harap, "Some Hellenic Ideas on Music and Character", *The Musical Quarterly*, 24/2, (Nisan 1938), 153.

[19] *Harmonia* kavramı bir açıdan çok basit ama başka bir açıdan çok karmaşık bir kavramdır. Basittir çünkü anlatmak istediği ahenk fikri kolayca anlaşılan bir fenomendir. Ama aynı zamanda karmaşıktır zira kullanılan felsefi ya da teknik-müziksel bağlamda kastedilen şey,

işlevler, bu Pythagorasçı bağlama dayanmaktadırlar[20]. Zira müziğe bir kez evren ve ruh arasındaki uyuma yönelik bir görev tahsis edildiğinde, bu görevi yerine getirecek araçlar da tanımlanmalıdır. İşte Pythagorasçılar etik bir inanç topluluğu haline geldikçe *harmonia* da onların iç düzenini karşılayan bir anlam kazanmış ve müzik de bu uyumun korunması ve sürdürülmesi için işe koşulmuştur.

Pythagorasçı okulla birlikte müziğin kutsal boyutunun yanında felsefi-bilimsel boyutunun da ortaya çıkışı, müziğin ele alınışına yönelik etik kuram olarak bilinen akımın da doğuşunu getirdi. Müziğin ruhta yarattığı farklı durumların sistematikleştirilmesine dönük çalışmalar, belirli müzik türlerini kullanarak belirli huylara dönük eğilimlerin güçlendirilmesi ya da zayıflatılması düşüncesini getirdi ki, daha sonraki düşünürlerin müziğe tanıdıkları ahlaki önem bu çizgide gelişecekti. Aynı zamanda müziğin bilimsel temelinin keşfi, bir başka çizgiyi, matematiksel temelin geliştirilmesini, yeni perdelerin ve tonların keşfini, çalgılarda yenileşmeyi savunan, müziği daha profesyonel bir zemine çekmeye çalışan alternatif bir çizgiyi de mümkün kıldı. Platon'un yazdığı döneme de damgasını vuran bu iki ekol olacaktır[21].

Bu ekoller arasındaki ayrışma açısından göz ardı edilmemesi gereken bir husus, farklı siyasal ve toplumsal güçlerin omuzlarında yükselmeleriydi. MÖ 5. yüzyıl Atina'sında iktisadi gelişim ve zenginleşmeye koşut olarak tiyatro yükselişe geçmişti. Büyük tiyatroların inşası ve yıllık tiyatro festivallerinin oluşturulmasının ardından teatral müzik performansının da sıklığı ve etkisi

---

aynı olmayabilir. Sözgelimi ahenkli bir müziğin bugün ilk çağrıştırdığı şeylerden biri orkestradır. Ancak antik dönem müziği büyük oranda tek çalgıya dayanır. Ayrıntıya çok sapmadan bu aşamada Mathiesen'in *harmonia*'nın geniş ve dar anlamı arasında yaptığı ayrım temel alınabilir. Harmonia'yı daha alt bir düzeyde birbiriyle benzemez, ilgisiz ve düzen yoksunu şeylerin birleştirilmesi olarak tanımlayan Mathiesen'e göre bu birleşimi sağlayan üstün bir felsefi hakikat mevcutsa geniş anlamdan; daha teknik, felsefenin bir aracı olmak yerine doğrudan ses uyumuna yönelik bir harmonia kullanılıyorsa dar anlamdan bahsediliyor demektir. Thomas J. Mathiesen, "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", *The Journal of Musicology*, 3/3 (1984), 265.

[20] "Müzikle tedavi fikrinin ilk kez Pythagoras tarafından ortaya atıldığı ve onun bestelediği bazı şarkılarla üzüntü ve ümitsizlik gibi sorunlara şifa bulduğu söylenmiştir". Kınacı, *Eski Yunan*, 17.

[21] Harap, *Some Hellenic*, 155. Buna karşın Aktaş, özellikle felsefi bağlamda ikiliği etik ile metafizik arasında kuruyor. *Harmonia* üzerine vurgu özellikle evrensel düzene yönelikse müziğin metafizik anlamı ön plana çıkmaktadır. Buna karşın vurgu müziğin ruhta uyardığı etkilere ve bu etkilerin karakterde oluşturduğu değişimlere odaklıysa, bu defa da etik anlam vurgulanmaktadır. Abdullah Onur Aktaş, "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", *Doğu Batı*, 62 (2012), 47.

arttı. Bu dönüşümün en önemli yönü, o zamana dek aristokrasi tarafından çekilip çevrilen Yunan kamusal eğlencesinin aristokratik patronaj ilişkilerince taşınamaz bir hacme ulaşmasıydı. Sonuçta teatral performans, kamu fonlarının, özel himayenin, giriş ücretlerinin (ki, daha önce kamusal ve dini eğlenceler için duyulmamıştı) ve kamu lisanslı girişimcilerin sermaye yatırımlarının karmaşık bir kombinasyonuna bağlı hale geldi[22]. Tiyatro oyunlarının organize edilip sürdürülmesini sağlayan unsur olan geleneğe bağlı, aristokratik patronaj sisteminin "sponsor" üzerinden işleyişinin yetersiz kalışı, alternatif çözümleri gerekli kıldı. Özel sermaye yatırımlarının popüler destekle buluşmasıyla bulunan çözüm, sponsor yetersizliğini yıldız sistemiyle gidermenin yolunu buldu. Oyunculuk ve müzisyenlik profesyonelleşmeye başladı. Özellikle alt sınıflardan gelen yeni sanatçılar, halkın önünde yeteneklerini ispat ederek şöhret kazanmaya başladılar. Halk desteğinin korunması çabası, sanatçılar arasında rekabeti, performans yetkinliğini, gösteriyi (şovu) ve müzikal yenilikleri kışkırttı. Yeni Müzik (*Nea Mousike*) adı verilen bu akıma[23] bağlı müzisyenler, geleneksel ölçeklere yeni notalar ve aralıklar eklediler, yeni makamlar sundular ve iki yeni oktav türü ya da cinsi yarattılar. Aynı zamanda geleneksel tutarlılık ve biçimsel simetri kurallarından kurtuldular. Vokal ve enstrümantal çizgilerin birliğini çözdüler, kendilerine harmonik efektler, kontrpuan ve süslemeler ile deney yapmalarına izin verdiler. Tek bir kompozisyon içinde bir makamdan diğerine ve bir ritimden diğerine serbestçe hareket ettiler[24].

Yeni Müzik'in yenilikçi, profesyonel ve yıldızlaşan eğilimleri özellikle üflemeli çalgılarda ön plana çıktı. Muhafazakar-klasik anlayış, telli çalgıların üflemeli çalgılara karşı kesin bir üstünlüğü olduğunu savunuyordu. Telli çalgıların ideal tipi lirin üflemeli çalgıların en yaygın türü olan aulos'a üstünlüğü mitolojiye girmişti. Hikayeye göre Athena, aulos'u icat edip çalmaya başlamış. Çalarken yüzünün aldığı biçimle Hera ve Aphrodite alay edince fırlatıp atmış. Bu çalgıyı satir Marsyas bulmuş ve çalmaya başlamış. Aulos'un sesi hem kendisinin hem de çevresindeki herkesin öyle hoşuna gitmiş ki, tanrı Apollon kimin daha iyi çaldığına dair Marsyas'la bir yarışmaya girmek istemiş. Frigya kralı Midas'ın hakem olduğu ilk yarışmada Apollon ile Marsyas yenişememiş. Bunun üzerine Apollon Marsyas'a tekrar meydan

[22] Eric Csapo, "The Politics of New Music", *Music and The Muses* içinde, haz. P. Murray & P. Wilson (New York: Oxford University Press, 2004), 208.
[23] Csapo'nun belirttiği üzere Yeni Müzik (Nea Mousike) adı, bu akımın içindekiler tarafından yeni ve özgür bir müzik janrının ya da döneminin adlandırılması için kullanılmamıştır. Yeni Müzik ifadesi, müzikteki bu dönüşümden rahatsız olan eleştirmenlerin bir suçlama aracı olarak yerleşmiştir. Csapo, *New Music*, 207.
[24] Csapo, *New Music*, 212.

okuyup çalgısını tersinden çalmasını istemiş. Kendisi liri tersten de çalabildiği halde Marsyas bunu başaramayınca Apollon galip sayılmış. Aulos'un üstünlüğünü iddia etmeyi sürdüren kral Midas'ı, nitelikli müzikten anlamadığı gerekçesiyle kulaklarını eşek kulağına çevirerek cezalandıran Apollon, Marsyas'ı da bir ağaca bağlayıp derisini yüzerek öldürmüş[25]. Bu hikaye, Antik Yunan müzik anlayışı hakkında pek çok husus içerdiği için biraz daha onun üzerinde durulabilir. Öncelikle enstrümanlar arasındaki rekabetin böylesine öfkeli ve şedit olması çarpıcıdır. Bu haşinlik, bir yandan lirin aulos karşısında mutlak bir zafer kazanamamasından; öte yandan ise iki çalgı arasındaki rekabetin farklı siyasal, toplumsal ve felsefi yaklaşımların simgeleri olmalarından kaynaklandığı söylenebilir. Lir, Apollon'un çalgısıdır. Dolayısıyla aklı ve ölçülülüğü temsil eder. Aulos ise bir satirin çalgısıdır. Dolayısıyla akıldan çok tutkulara hitap eden bir enstrümandır. Nitekim Dionysos festivallerinde sürekli kullanılmıştır. Anderson'un belirttiği gibi iki çalgı arasındaki rekabet, Yunan uygarlığı içinde kültürün yerli ve doğulu örüntüleri, akıl ile akıl-dışı, ciddiyet ile heyecan arasındaki çatışmayı simgeliyordu[26]. Bu bağlamı dikkate alarak tekrar Yeni Müzik tartışmalarına dönersek, teatral performansla birlikte aulos'un profesyonelleşme ve yıldızlaşma eğilimlerinin en belirgin olduğu çalgı olması, özellikle çarpıcıdır. Mitsel öyküde Athena'nın yüzünün aldığı biçimden utanmasının da ima ettiği gibi, geleneksel müzikte aulos çalgıcısı pek öne çıkmıyordu. Tiyatroda şaire eşlik etmek gibi yardımcı bir rolü vardı. Yeni Müzik'le birlikte aulos çalma şiirden bağımsız karmaşık bir müzik sanatı haline geldi ve müzisyen de kabiliyeti ve gösteri yeteneğiyle değer kazandı[27]. Müzikteki kökten dönüşümün, müziğin Yunan uygarlığındaki genelliği dikkate alındığında, siyasal bir tartışmayı peşinden getirmesi kaçınılmazdı. Müzikteki dönüşümü "yozlaşma" olarak kodlayan bu saldırı, kapsamlı bir kınama oluştururken Yunan müziğinin klasik biçiminin de bir gelenek olarak icat edilmesine vesile oldu. Csapo'nun veciz anlatımıyla,

> Müziği siyasallaştıran eleştirmenlerdi. Her ne kadar Yeni Müzik performansının tüm yönlerine saldırıları, Yeni Müzik'in kendisi kadar çok yönlü ve yaratıcı olsa da, mücadelelerinin yazılı kaydına hakim görünen üç karalama stratejisi vardır. Birincisi dil ile oynamaktır. Eleştirmenler Yeni Müzik terminolojisine itiraz ettiler, olumsuz etik ve politik anlamlarını geliştirdiler ve 'özgürlük' lafzını 'disiplinsizlik' ve 'anarşi'; 'değişim'i, 'kontrol eksikliği' ve 'devrim'; 'çoğulluk' lafzını ise 'aşırılık' ve 'ayaktakımının yönetimi' yönünde çarpıttılar. İkincisi, müziğin etik ve politik etkileri üzerine kuramsal spekülasyondur. Seçkin kuramcılar Yeni Müzik ve uygulayıcılarını kadınsı,

[25] Erhat, *Mitoloji*, 200.
[26] Warren D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music* (Massachusetts: Harvard University Press, 1966), 9.
[27] Moreau, *Musical Mimesis*, 8.

> barbar ve kaba olarak nitelendirdiler ve muhtemelen aynı nitelikleri izleyicilerine de atfedeceklerdi. Üçüncüsü tarihsel kurgudur. Eleştirmenler, Yeni Müziğe karşı her şekilde ebedi bir müzik geleneği icat ettiler: erkekçe, bütünüyle Yunanlı ve asil[28].

Yeni Müzik eleştirisinin gücü, etik müzik kuramının da canlanmasını sağladı. İronik biçimde bu kuramı yetkinleştiren kişi, profesyonel bir müzisyen ve sofist olan Oalı Damon oldu[29]. Damon, makamlar üzerine çalışmalar yapıp bunların kadınsı ya da erkeksi etkiler üretebildiği sonucuna varmıştır[30]. Bu etkiler, bir bütün olarak ruh üzerinde müziğin belirgin nüfuzunu kabul eder. Bu nüfuzun doğru kullanılarak yurttaşa erdemin öğretilebilmesi, karakterinin düzgün olarak biçimlendirilebilmesi için müzik önemli bir eğitim aracıdır. Bu aracın hassasiyeti nedeniyle, daha sonra Platon'un da onaylayacağı müzik yasaları, devletin temel yasalarıdır iddiasını dile getirir.

Antik Yunan uygarlığında müziğin dinsel kökenleri ve kullanım alanları, üstlendiği çeşitli işlevler, MÖ 5. yüzyılda demokrasinin ve iktisadın gelişimiyle birlikte tiyatro odaklı olarak müziksel yeniliklerin ortaya çıkışı ve nihayet bu yeniliklerin taşıyıcısı sofistler ve altsınıflardan profesyonel müzisyenlere tepkiyle tekrar canlanan etik müzik kuramıyla birlikte Platon'u yerleştireceğimiz bağlamı oluşturmuş bulunuyoruz. Şimdi Platon'un fikirlerini bu bağlamla ilişkileri çerçevesinde ele almak gerekiyor.

---

[28] Csapo, *New Music*, 230.

[29] Wallace'ın belirttiği üzere, Damon'la ilgili bilgiler onun iki farklı kariyerinden hangisinin diğerinden daha önemli olduğu tartışmasında düğümlenmiştir. Perikles'in yakın bir dostu olarak onun bir tür siyasal danışmanlığını yaptığını Aristoteles ve Plutarkhos iddia etmişlerdir. Buna karşın başta Platon olmak üzere, onun müzik kariyerindeki yetkesine odaklanan klasik kaynaklar da mevcuttur. Hangisinin daha ön planda olduğuna karar vermek güç olsa da, çağdaşları tarafından etkili bir siyasal kişilik olarak görüldüğü ve bu nedenle *ostrakismos* denilen siyasal sürgün cezasına çarptırıldığı bilinmektedir. R. W. Wallace, Damon of Oa: "A Music Theorist Ostracized?", *Music and The Muses* içinde, haz. P. Murray & P. Wilson (New York: Oxford University Press, 2004); Aristoteles, *Atinalıların Devleti*, çev. İ. Çokona (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 32; Plutark, *Perikles-Fabius*, çev. M. Mete (İstanbul: İdea, 2011), 21.

[30] Frédérique Woerther, "Music and Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of Character", *The Classical Quarterly*, 58/1 (Mayıs, 2008), 93. Mathiesen, daha geç tarihli bir eser olan Aristoksenus'un çalışmasına atıfla müziğin etik boyutunda yer alan kadınsılaştırıcı ve erkeksileştirici etkileri, makamlar, melodiler ve ritimler üzerinden somutlaştırmaktadır. Örneğin ritme bakıldığında, uzun ünlemler, sert susmalar, çift ünsüzler, ayakla eşlik edilen uzun heceler erkeksi etkiyle ilişkili görülürken; kısa ünlemler, yumuşak susmalar, ayakla eşlik edilen kısa heceler kadınsı etki yaratmakla bağlantılandırılmıştır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mathiesen, *Harmonia and Ethos*, 269.

Platon'un Felsefesinde Müzik
Platon'da Müziğin Pedagojik ve Etik Boyutları

Platon'un felsefesi içinde müziğin nerede durduğunu anlatmaya başlamak için, onun evren tasavvurunda insanın diğer hayvanlardan nasıl ayrıştığını ortaya koymak; iyi bir başlangıç noktası olabilir. Bilindiği gibi Platon'un felsefesi idealist bir felsefedir ve bu felsefe içinde ruha karşı güçlü bir vurgu vardır. Platon için ruh, insanın tanrısal, iyi ve sonsuz olan parçasıdır. Bu bakımdan müziğin "tanrıların dili" oluşu, onun için metaforun ötesinde bir anlama sahiptir. Yaratılıştan tanrısal özelliklere sahip olan ruh, idealar düzeyindeki benzerleriyle müzik aracılığıyla iletişim kurar. Platon, kozmolojiye en çok kafa yorduğu eseri olan *Timaios*'ta bu hususa şöyle değinir:

> "Musikide sesin dinlenmesine ayrılmış olan bütün o kısım da bize düzen için verilmiştir. Çünkü hareketleri ruhumuzun düzenli devirleri ile aynı özden olan Musalar ile düşünce bağlılığı olan insana, bugün sanıldığı gibi hiç de kendisine düşünüşsüz bir zevk vermeye yarayan bir şey olarak görünmez. Tam tersine olarak Musalar onu bize ruhumuzun, içimizde düzenini kaybetmiş olan devirli hareketlerini birbirine uydurmaya, düzene sokmaya girişen bir yardımcısı olarak vermişlerdir. Aynı tanrılar insanların çoğunun huyundaki ölçü, zariflik noksanlığını gidermek için de ritmi vermişlerdir"[31].

Yukarıdaki pasajda görülebileceği gibi, Platon için müzik, kesinlikle bir boş zaman faaliyeti değildir. Platon'un düşüncesinde müziğin etik işlevine vurgu, diğer Yunan filozoflarının hepsinden daha yoğundur. Örneğin Pythagoras'ın metafizik arayışı yani kozmik düzenin işleyişinin müziğini tefekkür etme, Platon'da pek görülmez[32]. Aynı biçimde Aristoteles de müziğin, ana gayesi haz ve eğlence olmaması kaydıyla, yorgunluk sırasında dinlenme amacıyla kullanılmasını uygun görmesine karşın Platon, müziğin bu işlevini pek dikkate almaz[33]. Platon için müziğin asıl işlevi ruhun içsel hareketlerinin, (Platoncu anlamda) idealden saparak bozulması durumunda tekrar düzeltilmesine yardımcı olmaktır. Peki, ruhun bu hareketlerinden kasıt nedir? Platon, her şeyin kendine benzer olana heves edeceğini varsayar. Bu

---

[31] Platon, *Timaios*, çev. E. Güney & L. Ay (İstanbul: Sosyal Yayınları, 2001), 47 (47d).

[32] "Pisagor düşüncesinde yer alan kozmik düzen ve müzik bağı, Platon'da çok da vurgulanmaz, müzik bir eğitim aracı olarak görülür" Aktaş, *Hayatı Müzikle Anlamak*, 49.

[33] Aristoteles, *Politika*, çev. Ö. Orhan (İstanbul: Pinhan, 2020), 544 (1339b31). Bununla birlikte Platon'da müziğin dinlendirici işlevinin hiç olmadığı da söylenemez. *Yasalar*'da müziğin varoluş sebebini tartışırken şöyle der: "[T]anrılar yapıları gereği çalışmak zorunda olan insan soyuna acıyıp, bu *çalışmaları sırasında soluk alsınlar diye* birbiri ardından tanrısal şenlikler koymuşlar, düzelmeleri için Musaları, onların önderi Apollon'u ve şenlik arkadaşı Dionysos'u, bir de tanrılarla birlikte kutlanan bu şenliklerde kazanılan eğitimi vermişlerdir" Platon, *Yasalar,* C.1, 1998 (abç), 36-37 (653c).

bakımdan tanrısal olan şeyler, tanrısallığa[34] uygun biçimde davranmaya eğilim göstereceklerdir. Ruh da kendisinin yaratıldığı öze eğilim gösterecektir. Bununla birlikte ruhlar yaratıldıktan sonra birer bedene yerleştirilmişlerdir. Bedenlerin haz ve acıya dönük hareketleri, bu hareketlerden doğan ihtiraslar, ruhun kendi düzenini bozacaktır[35]. İşte Musaların sanatı tam da burada devreye girer. Bu tanrısal sesler, bedenin algı filtrelerine takılmadan doğrudan ruha ulaşabilirler[36]. Platon için bir varlığın canlı olması, hareket etmesine dayanır. İnsan yavrusu da diğer canlılar gibi sürekli hareket halindedir. Ancak diğer canlılardan farklı olarak insan, hareketlerine düzen vermeyi ve bu düzen duygusundan hoşnut olmayı bilir. "Öteki canlılarda ritim ve uyum duygusu dediğimiz, hareketlerdeki düzen ve düzensizlik duygusu yoktur. Ama (...) tanrılar, bize haz veren ölçü ve uyum duygusunu kazandırmışlardır"[37]. Başlarken ele aldığımız ve Antikçağ'da anlamlıyken çağımızda anlamını yitirmiş olan "insanın müzikalliği" tam bu noktada tekrar karşımızda belirmektedir. İnsanın müzikalliği, ritmi tanıması ve uyumdan (*harmonia*'dan) haz duymasına dayanır. Müzik sayesinde insan iyiyi, güzeli tanıyacak ve düzenli olan şeyden hoşnut olacaktır. Aynı biçimde bir eğrilik, bir bozukluk varsa ondan da rahatsız olacak ve düzeltmek isteyecektir[38]. Görüldüğü gibi müziğin ilk ve temel yararı, insana, ritim ve uyum aracılığıyla hareketlerine düzen vermesini öğretmektir.

Pedagojik olarak müzik eğitiminin bir başka yararı ise, bir tür ön-eğitim ya da hazırlık eğitimi işlevi görmesidir. Çocuklar, iyi ile kötünün ayrımına küçük

---

[34] Elbette burada tanrısallıktan kastımız, Platonik anlamda idealliktir, yetkin formdur. Vahiyli dinlerin tanrısallığı konumuz dışıdır.

[35] Platon, *Timaios*, 39, 42 (42a-b, 44b).

[36] "Ses bize, kulağımıza dokunur. Burada "dokunma" düz anlamdadır, iğreti değil. Müzik en reel sanattır. Örneğin gene reel bir sanat ürünü olan resim, gözümüze dokunmaz. Resim ile göz arasında mesafe vardır. Hangi türden olursa olsun sanat yapıtları, görme ve işitme duyusuyla ilgilidir. Bunun dışında kalanlar, örneğin dokunmayla bazı özellikleri anlaşılan kumaş, ekmek ya da koklama ve tat duyularına hitap eden parfüm ve yeme içme nesneleri gibi ürünler sanat değil, ancak bir zanaat ürünü olarak adlandırılabilir" Ömer Naci Soykan, "Müzik Nedir? Felsefi Bir Soruşturma", *Doğu Batı*, 62 (2012), 30.

[37] Platon, *Yasalar*, C.1, 37 (653e-654a). Burada birbiriyle ilintili iki hususu kaçırmamak gerekir. İlk olarak ruhun canlılığı hareket etmesine dayanır. İngilizcede daha veciz ifade edildiği üzere, her "emotion" bir "motion"dan neşet eder (Harap, *Some Hellenic*, 156). İnsan ve hayvanın canlılığı bu noktada ortaktır. İnsanın farkı, bu hareketler açısından bir düzen mefhumuna fıtraten sahip olmasıdır. Bu düzen mefhumu ise, ritme ve uyuma dayanır ki, bu noktada insanın içsel hareketleri, kendi dışındaki evrenin dışsal hareketlerine eşanlı olmanın yolunu müzikle bulabilir. Burada müziğin işlevi açısından Platon'un esas vurgusu, Pythagorasçılarda olduğu gibi insanın kozmosla uyumu çabasını (metafizik derdi) ruhun ahlaki hasletlerine odaklanarak bunları iyi idealine uyarlamaya (etik derde) dönüştürmesidir.

[38] Platon, *Devlet*, 94 (401e-402a).

yaşlarda varamazlar. Kötü şeylere akılları ermeden alışabilir ve sonradan akıl baliğ olduktan sonra bu alışkanlıklardan kurtulamayabilirler. İşte müzik eğitimi bu olgunlaşmadan önce iyiyi, güzeli, doğruyu ruha tanıtıp ondan haz almayı sağlayabilir. İyi ve kötüyü ayırt edebilecek duruma geldiğinde de kalple sevdiğini akılla onaylayacaktır.

Müziğin asıl eğitici işlevine geri dönerek onun ruhla ilişkisi üzerinde biraz daha durulabilir. Müzik eğitimi, ruhu açar, zarifleştirir ve onu öğrenme sevgisine yatkın kılar. Müzikle hiç ilgilenmemiş bir kimsenin içinde öğrenme isteği olsa bile öğrenmenin tadına nasıl varacağını bilmediği, bunu müzik eğitimi aracılığıyla edinmediği için bu cılız istek eninde sonunda körleşip yok olacaktır[39]. Bu yüzden müzik eğitimi, eğitimin daha ileri safhaları için de zorunlu bir temel oluşturmaktadır. Platon için erken yaştaki müzik eğitimi asla bir lüks değildir[40]. Öte yandan salt müziğe dayalı bir eğitim de önerilmez. *Mousike*'nin içerdiği sanatlar bütününün -ki buna daha geç bir adlandırmayla liberal sanatlar denilebilir- öğrenme sevgisi kadar yumuşak bir tabiat da kazandırdığı düşünülür. Öyle ki, aşırı bir müzik eğitimi, kişide gereğinden fazla gevşekliğin oluşmasına neden olabilir[41]. Dolayısıyla ideal devletin koruyucularının hem yiğit hem akıllı, hem cesur hem mütevazı olmasını sağlamak için beden eğitimi ile müzik eğitimi ölçülü bir denge içinde birleştirilmelidir. Böylece ruh eğitiminin inceliği ile beden eğitiminin sertliği "insanın içindeki iki güç, iki tel gibi bir gerilip bir gevşetilerek düzenlenebilsin"[42].

Beden eğitimiyle müziğin dengelenmesi hususu, Platon'da müziğe yaklaşımın araçsallığını da değerlendirmeyi gerektirir. Yukarıda gördüğümüz gibi, müziğe etik açıdan işlevselliği üzerinden yaklaşmak, Antik Yunan'da yaygın bir görüştü. Platon'un çağdaşlarından farkı, bu görüşü sistematikleştirip pedagojik ve siyasal göndermelerle birleştirmesiydi[43]. Platon'un, etik kuramı daha vukuflu ve tutarlı bir düzeye çıkarmasının, müziğin etik tarafından araçsallaştırılmasını daha da ileriye taşıdığı söylenebilir. Daha basitçe ifade etmek gerekirse, *Mousike* sanatları güzel oldukları, insanın içinde estetik duygular uyandırdıkları için istenmemekte; etik açıdan iyi olanın gerçekleşmesine yardımcı oldukları için

[39] *A.g.e.*, 106 (411d).
[40] Bourgault, *Music and Pedagogy*, 63.
[41] Platon, *Devlet*, 105 (410d).
[42] *A.g.e.*, 107 (411e).
[43] Akan, *Platon'da*, 74.

desteklenmektedirler[44]. Platon'da güzel, iyinin hizmetine koşulmuştur. Her ne kadar Platon'un genel felsefesi içinde iyi, güzel ve doğru; etiğin, estetiğin ve epistemolojinin kompakt bütünlüğü altında kaynaşmışsa da, etik açıdan iyi olmaya bigane bir güzel anlayışıyla karşılaşıldığında bu bütünlüğün dikişleri zorlanmaya başlamaktadır. Özellikle şairlerin ideal devletten kovulması bahsi üzerinden çok tartışılan bu konu, konumuzun sınırları dışına çıkmamaya gayret göstererek ele alınabilir. Platon'un, tam da bu bahis sırasında, yetenekli ama yararsız şairi şehirden kovarken dile getirdiği sözleri anlamlıdır: "O kadar hoş olmasın, zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri"[45]. Müziğin etik açıdan işlevselliği, biraz önce ele aldığımız aşırı müzik eğitiminin gevşetici etkisiyle birlikte düşünüldüğünde, Platon'un niçin "yavan" bir müzik anlayışını savunduğu ortaya çıkmaktadır. Daha önemlisi, herkesin yalnızca tek bir şeyi en iyi biçimde yapabileceğini savunan, bilgiye dayalı uzmanlığı destekleyen[46] Platon'un, konu müzik olunca niçin profesyonalizm-karşıtı olduğu da bu hususla bağlantılıdır[47]. Müzik, etik amaca bağlı olduğu ve bu amaçtan sıyrıldığında duyguları etkileme ve yönlendirme bakımından aşırı coşku uyandırma tehlikesi[48] taşıdığı için Platon, genel ama "amatör" bir müzik eğitiminden yanadır[49]. Başta etik yararlar olmak üzere müziğin kazandıracağı bütün olumlu etkileri kazanmaları için tüm yurttaşlar müzik eğitimi almalıdır. Ancak teknik eğitim dar tutularak uzmanlaşma mümkün olduğunca engellenmelidir. Zira alanında uzman, virtüöz müzisyenler müzik uygulamalarında yeniliklere gidecekler ve bu yenilikler de müziğin yozlaştırıcı etkilerinin dizginlerinden kurtulmasına yol açacaktır. Müzikal yeniliklerin yaratacağı iddia edilen bozulma, salt bireysel yani etik değildir; aynı zamanda siyasal bir sorundur. O nedenle müziğin siyasal çağrışımlarına da bakmak gerekir.

---

[44] Aslı Çavuşoğlu, "Platon'un Bekçileri: Bir Eğitim Aracı Olarak Müzik", *Doğu Batı*, 62, (2012), 273.

[45] Platon, *Devlet*, 89 (398b).

[46] Platon'un bu savı, hem her konuyu bildiğini iddia edip insanlara ücret karşılığında öğreten sofistlere yönelik eleştirisinin temel dayanağıdır hem de demokratik ilkenin boşa düşürülmesinde yararlıdır. Genel bir sav olduğu için pek çok yerde anıştırılsa da, iki örnek vermek yeterlidir. Platon, *Protagoras*, 13-14 (312d-e). Platon, *Devlet*, 89 (397e).

[47] Anderson, *Ethos and*…, 76.

[48] Akan, *Platon'da*…, 103.

[49] Lelouda Stamou, "Plato and Aristotle on Music and Music Education: Lessons from Ancient Greece", *International Journal of Music Education*, 39 (2002), 11.

Platon'da Müziğin Siyasal Çağrışımları

"[K]ötü olanın dışında her konuda değişikliğin son derece zararlı olduğunu" [50] düşünen Platon, yasaların gücünün kadim olmalarından kaynaklandığını iddia ederek; açıkça kötü olanların dışında yasalarda her tür değişikliğin yanlış olduğunu ana ilke olarak alır. Yasalarla müzik arasında kurulan ilişki, sanıldığı kadar zorlama değildir. Zira Platon'un da hatırlattığı gibi, kithara ile çalınan eski şarkıların bizatihi tür adı "nomos" (yasa) idi[51]. Platon, bu eşseslilikten destek alarak "yasa" adıyla anılan eski şarkıların kutsallığını ve değiştirilmezliğini vurgulayıp yeni şarkıların kullanılmamasını ister. Platon, müzik "yasalarına" anayasal bir önem atfeder. "Damon'un dediği, benim de inandığım gibi, müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır. (...) İşte bence bekçilerimizin nöbet tutacakları yer burasıdır: Müzik alanı" [52]. Epigrafta da yer alan bu yorum ne anlama gelmektedir? Burada daha incelikli bir değerlendirme yapabilmek için öncelikle Platon için yasanın salt bir yasal işlem, idari mevzuat konusu olmadığını, toplumun siyasal varlığına düzen veren ilkelere karşılık geldiğini unutmamak gerekir. Bu husus anımsanırsa; hiç kimse, toplumun varlığını sürdürmesinde müzik usullerini hayati görmeyeceği için değişimin sinsice başlayacağı yerin burası olması anlam kazanır [53]. Nitekim Platon çocuk oyunlarına ve modadaki değişikliklere de aynı mantıkla yaklaşır[54].

---

[50] Platon, *Yasalar*, Cilt 2, çev. C. Şentuna & S. Babür (İstanbul: Kabalcı, 1998a), 14 (797d).

[51] "[Y]ani şarkılar bizim için "yasa" oldu, eski insanlar, anlaşılan o zamanlar kithara şarkısına bu adı vermişlerdir" *A.g.e.*, 17 (799e). Eski şarkıların yasa ismini taşıması, yalnızca bir tesadüfün mü ürünüdür? Burada, tarihsel bir tesadüfün ötesinde bir bağlantının olduğu da iddia edilmiştir. İlk yasalarla ilgili olarak iki duruma dikkat çekilmiştir. Ya ilk yasaların kolay anımsanabilmeleri için melodik düzenlemeler yapılmıştır ya da tersinden geleneksel melodilerle yapılan yasaların korunması, melodinin de korunmasını gerektirdiği için bu melodiler de yasa kabul edilmiştir. Her iki durumda da yasa ve müzik ilişkisi mesnetsiz değildir. Csapo, *New Music*, 239.

[52] Platon, *Devlet*, 121 (424c).

[53] "Gerçekten de bu alanda yasalar, sinsice ve daha kolay çiğnenir, (...) kimse bir eğlencenin zararlı olabileceğini düşünmez. (...) Kanuna saygısızlık buradan başlayıp yavaş yavaş gelenek, göreneklerimize sızıyor, sonra daha da güçlenerek insanlar arasındaki davranışlara geçiyor, oradan da küstahça devletin anayasasına" *A.g.e.*, 121 (424d-e).

[54] "Diyorum ki, bütün devletlerde çocuk oyunlarının çıkarılan yasaların kalıcı olup olmayacağı konusunda son derece belirleyici olduğunu hiç kimse anlamış değildir. Bu oyunlar bir kez saptandıktan sonar, bunları aynı çocuklar hiç değiştirmeden, aynı koşullar altında, aynı biçimde oynarlar ve aynı oyuncaklardan zevk alırlarsa, ciddi bir amaçla konmuş törelerin de olduğu gibi kalması sağlanır" Platon, *Yasalar*, Cilt 2, 13 (797b). "Giyim kuşamları hakkında (...) biçim ve renklerde ve buna benzer konularda alışılmışın dışında yenilikler getirip düzeltmeler yapana olağanüstü hayran olurlarsa haklı olarak bir devlet için bundan daha büyük yıkım yoktur diyebiliriz" *A.g.e.,* (797c).

Müzik usullerindeki değişimlerin devletin altını oymasının, yasaların sinsice değişmesi, tedricen içinin boşalması dışında bir başka nedeni daha vardır. Platon müzikal değişimle demokratik yozlaşma arasında bir bağlantıyı alttan alta örer. Bu bağlantı, "özgürlük" üzerinden kurulur. Platon için demokrasinin tanımlayıcı ilkesi özgürlüktür. Demokrasi, bir özgürlük havasıyla birlikte gelir. Herkes serbestçe konuşur, keyfince hareket eder, dilediğince davranır. Platon'a göre müzikteki yenileşme de özgürlük adına hareket etmektedir. Csapo'ya göre Platon'un müzik ve demokrasi üzerine düşünceleri öylesine birbirine koşuttur ki, her ikisini de aynı metaforla anlatmaktadır. Örneğin özellikle "kadınların ve çocukların hoşuna gidecek rengarenk, alaca bulaca şeyler", her ikisini de betimlerken kullanılır[55]. Nasıl demokrasi disiplinsiz bir serbestlik, keyfe keder bir umursamazlık yaratırsa; herkesin arzu ettiği gibi yaşamasına, hiyerarşilerin aşınmasına yol açarsa; müzikteki yenilikler de aynı biçimde bir ezgiden diğerine rahatça geçilmesine, türlerin karıştırılmasına makamların iç içe geçmesine neden olmaktadır. Her ikisinde de bozulmanın kaynağı özgürlüktür. Müzik ve demokrasi eleştirisinin Yeni Müzik'e ve onu var eden toplumsal dinamiklere yönelik olduğu açıktır. Platon, çeşitli müzikal değişiklikleri uzun uzun anlattıktan sonra şöyle der:

> "Böyle eserler verip böyle sözler söyleyerek, müzik alanındaki kural tanımazlığı ve yapabilirlermiş gibi karar verme cüretini halka aşıladılar. Böylece, seyirci sanatta güzel olanla olmayanı anlarmış gibi, tiyatrolar sessizlik içindeyken gürültüye boğuldu ve bu sanattaki yönetimde "aristokrasi" yerini "seyirci egemenliği"ne (theatrokratia) bıraktı. Eğer özgür insanların demokrasisi bununla kalsaydı sonuç bu kadar kötü olmazdı. Ama şimdi bizde müziğin ardından herkesin her şeyi bildiği sanısı ve kural tanımazlığı aldı yürüdü, sonra da başıbozukluk geldi"[56].

Demokrasi eşittir teatrokrasidir, halkın iktidarı seyircilerin iktidarıdır. Müzikteki serbestlik ve siyasetteki başıbozukluk arasındaki içsel bağlantının, özgürlüğün yarattığı bozulma dışında başka çağrışımları da vardır. Müzikte de siyasette de en temel sorun, çoğulluğun uyumlaştırılmasıdır. "Renkliliğin" sağlıyor göründüğü sahte uyuma karşı, herkesin olması gereken yerde durmasını sağlayacak gerçek bir uyumun, *harmonia*'nın sağlanması hem müzikal hem siyasal bir sorundur. Meseleye bu açıdan bakıldığında müzikal muhafazakarlık ile yenilikçilik arasındaki çekişme daha anlaşılır hale gelmektedir. Demos'un çoğulluğu ve sedanın[57] çoğulluğu aynı soruna,

[55] Csapo, *New Music*, 235.
[56] Plato, *Yasalar*, Cilt 1, 99 (701a-b).
[57] İngilizcede *voice* ile *sound* arasındaki ayrımı ihlal etmemek için *voice*'dan bahsederken "ses", *sound*'dan bahsederken "seda" sözcüğünü tercih ettim.

karmaşa ve gürültüye neden olmaktadır[58]. Bunu önlemek için Platon, üreticileri filozoflara, hazları akla tabi kılmaya çalışırken[59] sedayı da sözün hakimiyeti altına almak ister. *Devlet*'teki müzik eğitimine dair tartışmanın kurgusuna bakılırsa, ilk olarak sözlerden başlaması anlamlıdır. Ruh eğitimi için müziğin esas olduğunu onaylayarak başlayan Platon, öncelikle söz sanatlarını ele alır. Tanrıların iyi olduklarını, iyi olanın değişmediğini, değişimin bozulma anlamına geleceğini söyleyip tanrıların insanları kandırmak, biçim değiştirmek gibi işlere tevessül etmeyeceğini belirtir[60]. "Dindarlığı" güvence altına aldıktan sonra korkaklık yaratabilecek anlatımları elden geçirir. Yunan dinsel ve kahramanlık edebiyatı içinden iyi ve yararlı şeylerin alınması, kötü ve yozlaştırıcı şeylerin atılmasını önerir. Kahramanların dayanma gücü, iyi insanların paraya, rüşvete düşkün olmamaları gibi hasletler alınmalıdır. Tanrıların ve kahramanların kız kaçırması gibi ahlaksızca örnekler dışarıda bırakılmalıdır. Tanrılar ve kahramanlardan sonra, kötü insanların mutlu, iyi insanların mutsuz olduğu hikayeler incelenir. Bunların da anlatılmaması gerekliliğinde uzlaşılır[61].

Eğitimin sözel içeriğinin neler içermesi gerektiğini açıkladıktan sonra bu eğitimin hangi müzikal araçlarla verilmesi gerektiğini incelemeye başlar. İlk olarak hangi makamların eğitimde kullanılabileceği bahsi açılır. Burada çarpıcı olan, belirli karakter özelliklerinin doğrudan belirli bir makamla ilişkilendirilerek değerlendirilmesidir. Örneğin Lydia makamı hüzünle, Ionia makamı sarhoşlukla ilişkilendirilmektedir. Bu husus, makamların adlarını aldıkları coğrafi bölgelerle ilgili olarak Platon'un orijinal okuyucusunun çok iyi bildiği çeşitli coğrafi stereotiplerle de ilişkili olabilir[62]. Ionialıların içkiye düşkün olmaları nedeniyle Ionia makamının sarhoşlukla bağlantılı düşünülmesi gibi. Ancak burada daha önemlisi, Damon'un otoritesinden destek alınarak çeşitli makamlarla belirli karakter özellikleri arasındaki bağlantıların sorgusuz kabul edilmesidir. Makamların insanların mizaçlarına doğrudan tesir ettiğinin kesin bir bilgi gibi kabul edilmesini sağlayan ne

[58] Elbette bu teşhis, "yukarıdan" bir teşhistir. Yani siyasal düzenin başı durumundakilerin perspektifini yansıtmaktadır. Aşağıdan bir bakış ise, özellikle devrimlerde ve festivallerde ortaya çıkan karnaval ruhunu, ortak heyecanı ve neşeyi tespit edecektir.

[59] "Ruhun acı ve hazla ilgili bölümünün kentteki karşılığı halk ile çoğunluktur. Demek ki, ruh bilgilerle, sanılarla ya da akılla çelişkiye düştüğünde, buna 'budalalık' diyorum; çoğunluk yöneticilere ve yasalara boyun eğmediği zaman, kentin budalalığı; ruhundaki güzel ilkeler etkili olmuyor, bunun tam tersi oluyorsa, bireyin budalalığı". *A.g.e.*, 84 (689b-c).

[60] Platon, *Devlet*, 65 vd. (377a vd.).

[61] *A.g.e.*, 65-85 (377a-394c).

[62] Moreau, *Musical Mimesis*, 6.

olabilir? Etik kuramın o dönemdeki baskınlığıyla[63] birlikte müziğin taklit (mimetik) özelliğinin bu noktada belirleyici olduğu söylenebilir. Musaların dilinin, ruhun en derinlerine dolaysız biçimde nüfuz edebildiği Yunan anlayışında genel bir kabuldü[64]. Bu kabule, Damon'un tespit ettiği, makamların erkeksi ve kadınsı etkileri eklenince makamlar ile karakter arasında bağlantı, apaçık bir hakikat gibi göründü. Bu bağlam içinde Platon, ölçülülük kazandıran Dor ve yiğitlik aşılayan Frigya makamlarının eğitimde kullanılmasını, diğer bütün makamların yasaklanmasını istedi[65]. İki makam dışındaki makamlar yasaklanınca, buna uygun biçimde çalgılar da düzenlenir. Platon, tüm makamları çalabilen, sedası çok ve çeşitli olan çalgıları yasaklamaya özellikle gayret eder[66]. Aulos'un da yasaklanan çalgılar içinde olacağı açıktır. Bu yasağı gerekçelendirirken Platon, "A dostum, bunu yapmakla yeni bir şey yapmış da olmuyoruz. Apollon'a ve onun çalgılarına Marsyas'tan ve çalgılarından daha üstün bir yer vermiş oluyoruz"[67] der. Platon'un nefesli çalgılara karşı olmasının bir nedeni de söz ve ezgi uyumunun bozulmasıdır. Nefesli çalgılar, aynı anda hem çalıp hem söylemeye uygun değillerdir. Platon, solo enstrümantal müziği yararsız veya zararlı görür ve anlamlı bir etik değeri olmadığı için kınar[68].

Platon'un *Devlet*'te müzik eğitimi üzerine açıklamalarının, temelde bir hakimiyet kurma çabası üzerinden ilerlediği söylenebilir. Ölçü ve melodinin ritme, ritmin makama, çalgıların makama ve makamın söze tabi olduğu,

---

[63] Müziğin çeşitli pedagojik, etik ve siyasal etkileri olduğunu savunan etik kuramın baskınlığı o denli belirgindir ki, ona rakip başka ekollerin var olup olmadığı uzun süre bilinememiştir. Etik kuramın tam karşıtı olarak kabul edilebilecek Biçimciler (Formalistler) denilen başka bir ekol, Demokritos'un ve Epiküros'un müzik üzerine fikirlerini geliştirip sofistlerin düşüncelerinden de yararlanarak ortaya çıkmıştır. Bu ekolün en bilinen ismi Philodemus'a göre, müzik kendi içinde ses ve ritmin bir kombinasyonudur ve aşçılık gibi insan duygularıyla içsel bir ilişki içinde olmayan tamamen dışsal, fiziksel bir doğaya sahiptir. Müzik hiçbir şeyi taklit edemez ve iyi ya da kötü için ruhu etkilemez. Şarkının dinleyiciyi hareket ettirdiği yerde, ses değil, bu etkiyi sağlayan şiirsel metindir. Müziğin dini etkisi de, aşk şarkıları ve içki şarkılarında olduğu gibi, müzikten ziyade şiirden kaynaklanır. Müziğin tek amacı zevk ve rahatlık vermektir. Harap, *Some Hellenic*, 166.

[64] Benzer bir kabulün Çin'de de olması, ilginç ve anlamlıdır. Yue Ji ve Yue Shu isimli iki klasik kaynak üzerinden kadim Çin müzik anlayışını ele alan Wang'a göre, "Bu belgelerde, Zheng ve Wei ülkelerinde bulunanlar gibi müzik türleri kötülük olarak tanımlanmaktadır. Bunların "Shao" ve "Wu" gibi "eski" müzikten zıt etkiye sahip oldukları düşünülüyor. Yue Shu, hükümeti tekrar tekrar kötü müzik dinlemenin, tarihte ülkelerin yok olmasına nasıl yol açtığı konusunda uyarır" Yuhwen Wang, "The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thought", *The Journal of Aesthetic Education*, 38/1 (Bahar, 2004), 94.

[65] Platon, *Devlet*, 91 (399a-c).

[66] *A.g.e.*, 91 (399c-d).

[67] *A.g.e.*, 91 (399e)

[68] Stamou, *Plato and Aristotle*, 6.

fonik olarak yoksul kalsa da müziğin uygunsuz duygular yaratma tehlikesinin önünün alınıp etik gayeye tümüyle bağlı bulunduğu bir müzik eğitimi tablosu ortaya çıkmaktadır. Bu tablo, yukarıda değindiğimiz genel ama amatör müzik eğitimi düzenlemeleriyle de uyumludur. Bazı yazarlar, Platon'un müzikle ilgili görüşleri açısından *Devlet* ile *Yasalar* arasında birtakım farklılıkların olduğunu iddia etmişlerdir [69]. *Devlet*'te görülen makamlar ve ritimler konusundaki müşkülpesentlik *Yasalar*'da ağırlığını yitirir. Buna koşut biçimde müziğin tümüyle etik gayeye özgülenmişliğinden de *Yasalar*'da pek söz edilemez. Bu eserde, müziğin dinlendirici ve zevk verici özelliklerine belirli oranda yer açılmaktadır. Bu nüansların ötesinde iki eser arasındaki asıl önemli ayrışmanın, müzik eğitiminin kimler için arzu edildiğinde ortaya çıktığı söylenebilir. *Devlet*'te bu eğitim, ideal devletin yönetici sınıfı olan bekçiler için istenmektedir. *Yasalar*'da ise bir yurttaşlık hakkı ve görevi biçimini almaktadır. Tüm halkın yaşlarına uygun bir koroda yer aldığı, koroda bulunmayanın eğitimsiz kabul edildiği bu durumu, bugün gözümüzde canlandırmamız bile kolay değil. Çocuk korosunun, otuz yaşın altındaki yurttaşlardan oluşan bir başka koronun ve otuz ile altmış yaş arasındaki yurttaşlardan mürekkep üçüncü bir koronun hep birlikte şarkı söyleyip dans ettiği, altmış yaşın üzerindeki yurttaşların ise hikayeler anlattığı [70], müziğin müşterek biçimde ve aktif katılımla icra edildiği bir toplum, çağımızdan bakıldığında fantastik bir kurgu gibi görülebilir. Ancak Antik Yunan uygarlığında müziğe atfedilen önem ve eğitim, ahlak ve siyasette ona tahsis edilen özgün rol, bu şaşırtıcı kurgunun ciddi bir alternatif olmasını getirmiştir.

Sonuç

Antik Yunan uygarlığının müzik anlayışını ifade eden *Mousike*, edebiyat ve dansı da içeren genişliği ve toplumun dinsel, etik ve siyasal yaşamında oynadığı rol ile çağımızın kişisel zevke dayalı, edilgen bir boş zaman faaliyeti anlamına gelen müzik anlayışından oldukça farklıdır. Dinin, kültürün ve siyasetin kesişiminde yer alan *Mousike*, yalnızca bir eğlence faaliyeti olmanın çok ötesinde işlevler üstlenmiştir. Temel eğitim aracı oluşu, ritüel değeri, ortak yurttaş faaliyetlerine eşlik etmesi, *Mousike*'nin kuramsal olarak ele alınıp felsefi bir bağlamda irdelenmesinde etkili olmuştur.

Mousike'nin felsefi olarak incelenmesinde Platon'un önemi büyüktür. Başta *Devlet* ve *Yasalar* gibi başyapıtları olmak üzere pek çok eserinde Platon, *Mousike* eğitiminin nasıl olmasına, hangi makamların ve çalgıların tercih edilmesi gerektiğine, *Mousike*'nin ruh üzerindeki etkilerine uzun uzun

[69] Woerther, *Music and Education*, 95.
[70] Platon, *Yasalar*, Cilt 1, 51 (664c-d).

değinmiştir. Lakin bu geniş yorum ve değinilerin değerlendirilmesinde farklı ve birbiriyle çelişen savlar öne çıkmaktadır. *Mousike*'yi "ideolojik" bir denetim aracı olarak kullandığı iddia edilen "totaliter" Platon imgesinin yanı sıra, müziğin ruha doğrudan ulaşmasını temel alarak onda pedagojik bir mükemmelleşme ve güçlü bir siyasal ortaklaşma zemini bulan başka bir Platon imgesi de pekala öne sürülebilir. Bu çalışmada Platon'un *Mousike*'yle ilgili farklı düşüncelerini birbirinden yalıtarak ele almak yerine bu düşüncelere kaynaklık eden siyasal ve kültürel bağlama dikkat çekmeye çalıştık. Demokrasinin gelişimine koşut biçimde teatral etkinliklerin ticarileşmesi, müziğin geleneksel icra usul ve yöntemlerinin profesyonelleşen bir yenileşme dalgasıyla karşı karşıya kalmasına yol açmıştır. *Nea Mousike* (Yeni Müzik) denilen bu akımın getirdiği enstrümantal ve melodik yenilikler, profesyonel müzik icrası ve eski kuralların kasten ihlali, siyasal bir gerileme içinde olan aristokrasi tarafından ahlaki ve kültürel bir yozlaşma olarak görülmüştür. Atina demokrasisini eleştiren Platon da bu eleştirileri paylaşmış ve *Mousike*'nin pedagojik ve etik işlevlerinin doğru biçimde yerine getirilebilmesi için doğru ahlaki hasletleri içeren, daha yavan olmasına rağmen daha ağırbaşlı ve eğitim açısından işlevsel bir müzik eğitimini ayrıntılarına girerek kurgulamıştır. Özellikle *Devlet*'te müzik eğitimi ve icrası, etik ve siyasal amaçlara belirgin biçimde özgülenmiş ve sert tedbirlerle düzenlenmiştir. Bununla birlikte Platon için müzik, doğrudan insanın ruhuna erişebilen tanrısal bir şeydir ve insanın hareketlerine uyum kazandırması nedeniyle ortak yurttaş etkinliklerinin düzenlenmesinde vazgeçilmez bir öneme sahiptir. *Yasalar*'da tüm yurttaşların yaşlarına uygun bir koroya katılmalarında görüldüğü gibi, yurttaşların müşterek etkinliklerinin örgütlenmesinde müzik olmazsa olmaz bir unsurdur. Bu bakımdan Platon'da, özgülenmiş amaçların ötesinde, doğrudan müzik deneyimine yoğunlaşan bir anlayışın da bulunduğu söylenebilir. Nihayetinde müzik icra etmenin, tanrılara kurban vermek ve felsefe yapmak yanında temel ve rutin bir yurttaşlık edimi olduğu bir uygarlıktan bahsettiğimizi unutmamamız gerekir.

Kaynakça

Akan, Nesrin. *Platon'da Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2017.

Aktaş, Abdullah Onur. "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik". *Doğu Batı*. Sayı: 62 (2012): 43-69

Anderson, Warren D. *Ethos and Education in Greek Music*. Massachusetts: Harvard University Press, 1966.

Aristoteles. *Atinalıların Devleti*. Çeviren Ari Çokona. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

-. *Politika*. Çeviren Özgüç Orhan. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2020.

Bourgault, Sophie. "Music and Pedagogy in Platonic City". *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 46/1 (Bahar, 2012): 59-72.

Csapo, Eric. "The Politics of New Music". *Music and The Muses* içinde, 207 - 248. Editörler Penelope Murray & Peter Wilson. New York: Oxford University Press, 2004.

Çavuşoğlu, Aslı. "Platon'un Bekçileri: Bir Eğitim Aracı Olarak Müzik". *Doğu Batı*. Sayı: 62 (2012): 269-275.

Davidson, Thomas. *Greklerde Eğitim Düşüncesi*. Çeviren Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları, 2008.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Yayınları, 1996.

Finkelstein, Sidney. *Müzik Neyi Anlatır*. Çeviren M. Halim Spatar. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1986.

Harap, Louis. "Some Hellenic Ideas on Music and Character". *The Musical Quarterly*. Vol. 24/2 (Nisan, 1938): 153-168.

Kınacı, Mesut. "Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler". *Doğu Batı*. Sayı: 62 (2012): 11-27.

Mathiesen, Thomas J. "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music". *The Journal of Musicology*. Vol. 3/3 (1984): 264-279.

Mimaroğlu, İlhan. *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1995.

Moreau, Nina Valiquette. "Musical Mimesis and Political Ethos in Plato's Republic". *Political Theory*. Vol. 45/2 (2015): 1-24.

Murray, Penelope & Wilson, Peter "Introduction: Mousike, not Music". *Music and The Muses* içinde, 1 - 9. Editörler Penelope Murray & Peter Wilson. New York: Oxford University Press, 2004.

Platon. *Yasalar*. Cilt 1. Çeviren Candan Şentuna & Saffet Babür. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998.

-. *Yasalar*. Cilt 2. Çeviren Candan Şentuna & Saffet Babür. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1998a.

-. *Timaios*. Çeviren Emin Güney & Lütfü Ay. İstanbul: Sosyal Yayınları, 2001.

-. *Protagoras*. Çeviren Hüseyin Şazi Kösemihal. İstanbul: Sosyal Yayınları, 2001a.

-. "Birinci Alkibiades". Çeviren Yunus B. Çamurdan. *Toplu Diyaloglar-I* içinde, 317-70. Editör Selahattin Hilav. Ankara: Eos Yayınları, 2007.

-. *Devlet*. Çeviren Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016

Plutark. *Perikles-Fabius*. Çeviren Meriç Mete. İstanbul: İdea Yayınları, 2011.

Say, Ahmet. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

Soykan, Ömer Naci. "Müzik Nedir? Felsefi Bir Soruşturma". *Doğu Batı*. Sayı: 62. (2012): 29-42.

Stamou, Lelouda. "Plato and Aristotle On Music and Music Education: Lessons From Ancient Greece". *International Journal of Music Education*. Vol. 39 (2002): 3-16.

Wallace, R. W. "Damon of Oa: 'A Music Theorist Ostracized?'". *Music and The Muses* içinde, 249 - 267. Editörler Penelope Murray & Peter Wilson. New York: Oxford University Press, 2004.

Wang, Yuhwen. "The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts". *The Journal of Aesthetic Education*. Vol. 38. No. 1 (Bahar, 2004): 89-104.

Woerther, Frédérique. "Music and Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of Character". *The Classical Quarterly*. Vol. 58/1 (Mayıs, 2008): 89-103.

KANT VE BEETHOVEN: SAF PRATİK AKLIN MÜZİĞE GETİRDİĞİ DEVRİM

Can OKAN*

KANT AND BEETHOVEN: THE REVOLUTION BROUGHT TO MUSIC BY PURE PRACTICAL REASON

Öz

Bu makale, Aydınlanma döneminin büyük filozofu ve felsefe tarihinde yeni bir çağı başlatan Immanuel Kant ve onun çağdaşı olan büyük besteci, müzik tarihinde yeni bir çağı başlatan Ludwig van Beethoven'i, Aydınlanma döneminin ahlâk felsefesi başlığı altında bir buluşturma çalışmasıdır. Çalışmanin ilk kısmı, Platon'dan Kant'a kadar felsefe tarihi boyunca belli başlı filozoflar tarafından ortaya çıkarılmış metafizik felsefe sistemleri genel hatlarıyla incelenmiştir. Bundan sonra, Kant'ın metafiziği önceki tüm filozoflardan farklı kurgulaması ve bu sayede gerçekleştirdiği felsefi devrim açıklanmaya çalışılmıştır. Kant'ın metafizik sisteminde merkezî konumda bulunan ahlâk felsefesi ise bu çalışmanın başlıca temasını oluşturmuştur. Kant'ın ortaya koyduğu ahlâki yaşam biçimi ve dünya görüşünün Beethoven'in müziğinde etkisini nasıl gösterdiği incelenmiştir. Bu etkilenmenin en dikkat çekici örneklerinden biri olarak, Beethoven'in ünlü 9. Senfoni'sinin müzikal içeriğinin nasıl belirlendiğine bu çalışmanın son kısmında değinilmiştir. Bu eser, Kant'ın felsefede açtığı çığıra denk olacak şekilde, müzik tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Ayrıca, 2020 yılının, Beethoven'in 250. doğum yıldönümüne denk gelmesi, bu çalışmama ilham kaynağı oldu.

Anahtar Kelimeler: Metafizik, ide, akıl, ahlâk, özgürlük, müzik, senfoni.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı, Arş.Gör., can.okan@msgsu.edu.tr, ORCID NO.: 0000-0002-2350-2025

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 146-161.
(Makale Gönderim: 04.04.2020 / Makale Kabul: 09.09.2020)

Abstract

This article is a study with the heading of moral philosophy in age of Enlightenment, to bring together Immanuel Kant, the great philosopher of Enlightenment age and launcher of a new age in history of philosophy and Ludwig van Beethoven, the great composer who was contemporary of him and launcher of a new age in music history. The first part of article is an investigation of the systems of metaphysical philosophy exposed by eminent philosophers since Platon to Kant in general. Henceforth, it is striven to reveal the metaphysics of Kant by means of his way of speculate about it in a different way than all philosophers before him and way of achieve philosophical revolution. The moral philosophy which is in central position of his system of metaphysics has been main theme of this article. In this study, research based on the exposition of moral way of life and world view by Kant and it's influence on the music of Beethoven. It is invesitgated in the last part of article as one of the very crucial example how the musical content of Ninth Symphony by Beethoven is determined by that influence. This work has been a milestone in the music history likewise the break a new ground in philosophy by Kant. Furthermore, year 2020 is coming across the 250th anniversary of birth of Beethoven was an inspiration for this article.

Keywords: Metaphysics, idea, reason, morality, freedom, music, symphony.

****

Felsefe ile müziğin tarihi çizgilerinin somut örneklerde kendini gösterecek şekilde kesişmesi, 18. yüzyılın son çeyreğinde görülür. Felsefe tarihinin büyük dizgeci filozoflarının metafizik ve ahlâk ile ilgili geliştirdikleri düşünce biçimlerinin, müzik tarihinde genel olarak ya Hıristiyanlık ile bağlantılı ya da dans müziği içerikli yazılan eserlerin, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, öncesine kıyasla biçim ve içerik bakımından değişim geçirdiğini görürüz. Tüm dünya tarihini etkileyen politik bir süreç olarak Fransız Devrimi ve bu dönemde ortaya konan hem düşünsel hem sanatsal çalışmaların serimlediği fikirler ve kavramlar birbirleri ile etkileşim halindedir. Bu devrimin beraberinde getirdiği en önemli sonuçlardan biri olan özgürlük ide'si, aynı dönemin felsefesi ve müziğinde açıkça müjdelenmiştir. Özgürlük ide'sini çalışmalarının merkezi haline konumlandırarak felsefenin devrimcisi Immanuel Kant, müziğin devrimcisi ise Ludwig van Beethoven olmuştur.

Bu makale, söz edilen dönemin ve tüm felsefe tarihinin en önemli filozoflarından biri olan Kant'ın ahlâkı ele alışı ve müzik tarihinin en önemli bestecilerinden biri olan (ve içinde bulunduğumuz yılda 250. doğum yıldönümünü kutladığımız) Beethoven'ın bu düşünce biçimden etkilenmesinin hangi eserlerine nasıl yol gösterdiği ile ilgili bir incelemeden oluşacaktır.

I. a) Kant'tan Önce Metafizik ve Yetkinlik

Felsefenin temel sorgu konuları arasında metafizik ilk sıralarda yer alır. Birebir *fizik-ötesi* diye çevrilebilecek olan *metafizik* kelimesi, fiziksel var olan dünyanın ve cismin fizik-ötesi bilgisine işaret eder. Bu bilgi, bir ide bilgisidir. Dolayısıyla, duyulardan bağımsız olarak; akıl yoluyla araştırılıp anlaşılması öngörülen bilgi türüdür.

Bu bilgi türü, felsefe tarihi boyunca birçok önemli düşünce biçiminin oluşmasına kaynak olmuştur. Önemli dizgeci filozoflar, Metafizik araştırmalarını kendi kurgulamaları çerçevesinde yapmış ve metafiziğin nasıl olanaklı olduğu sorusuna tutarlı yanıtlar vermek üzere çalışmalar yapmıştır. Metafiziğin olanaklı olup olmadığı şu an sorduğumuz bir soru değildir. Çünkü akıl sahibi varlıklar, duyulardan (yani deneyimden) bağımsız olarak a priori (yalnız akıl yoluyla) bilgi edinme yetisine sahiptir. Akıl yetisi, içinde bulunduğumuz fiziksel dünyaya ait en temel bilgi türü olarak nedensellik zincirinde sorgulamasını ilerlettikçe, her şeyin başlangıcını oluşturan ilk nedenin bilgisine doğal olarak yönelir. Metafizik, tam olarak bu bilgiyi araştırmayı amaç edinmiştir, dolayısıyla olanaklıdır, hatta olmalıdır. Asıl soru, bu bilgi türünün nasıl olanaklı olduğu ve hangi temel üzerine kurulduğudur.

Metafizik sorgulama, Platon'dan başlayıp Kant'a varıncaya kadar süregelen dönem boyunca, *töz* kavramının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Metafizik varlık olarak açıklanabilen töz, uzay ve zamana tabi olmayan, yalnız akıl yoluyla bilinebilmesi mümkün olan şeydir. Bu önemli bir detaydır, çünkü "her şeyi yıkan" Kant'ın metafizik bilginin konumunu, nasıl olanaklı olduğunu ve *töz* kavramını sorgulaması sayesinde felsefe tarihi büyük bir dönüm noktasına varacaktır.

Metafizikçi olan ve bu temel üzerinden dizge geliştiren başlıca filozofların ilki Platon'dur. Platon'un *ide* kavramı, onun düşünce biçiminin en önemli unsurlardan biridir. İde, içinde bulunduğumuz dünyanın duyumsanabilir/deneyimlenebilir tikel şeylerin bilgisini aşan, kapsayıcı içeriğe sahip bir kavramdır. Bu kavramın altına giren ve aklın nesneleri olan iyilik, doğruluk ve güzellik ide'leri, gerçek bilgiye, felsefenin özüne ulaşmak

için bir kilit taşı olma işlevini görür. Devlet'te ifade edildiği gibi, felsefe "ebedi gerçeklikle, değişme ve bozulmadan etkilenmeyen gerçeklikle" [1] ilgilenir.

Bu dünyanın nesnelerinin gerçek bilgiyi sağlamaktaki yetersizliği ve bu nedenle aklın a priori bilgiye yükselmesi gereksinimini, dünyadaki şeyleri tümden yadsıyabilecek kadar kuşkucu olup, aklın "görebileceği" bilgiden başka hiçbir bilgiyi temele oturtmayan René Descartes, metafiziğin araştırılmasına katkısı büyük olan bir filozoftur. Descartes, bir şeyin fiziksel, maddi bilgisinin gerçeklik ile sorunlu bir bağlantılılık içermediğini ifade ederken bu düşüncesini, kendi bedenimizi, maddi yapımızı da kuşkulu bakışa tabi tutacak kadar ilerletir. Buradan yapılan çıkarım, biz insanların maddi şartlardan bağımsız, düşünebilmek ile var olduğumuzun, varlığımızın farkına vardığımızın kanıtlanmasıdır. Bu, fizik-ötesi bilgiye yönelmenin zorunluluğu anlamına gelir. Dünyadaki şeylerin bilinebilmesi de yalnız akıl yoluyla kavrandığı takdirde mümkündür. Descartes'in ünlü balmumu örneğinde ortaya koyduğu kanıtlamanın gösterdiği gibi, "cisimlerin duyularla ya da hayal gücü yetisiyle algılandığını değil, yalnızca kavrama yetisi tarafından kavrandığını biliyoruz." [2]. Bu kavrayış, Descartes'ın deyimiyle bizlerin *açık ve seçik fikir* edinmesinin biricik yoludur. Bu fikirlerin kavranmasının temellendirilmesi ise bizi, bu kavrayışı mümkün kılan *doğal ışığı* ile aydınlatan yetkin bir varlık olarak Tanrı'ya ulaştırır. Metafiziğin, Tanrı'nın yetkinliği ve tözsel varlığı ile bağlantılılığı, Descartes dizgesinin merkezini oluşturur ve bu düşünce biçimi hem etkilemesiyle hem eleştirilmesiyle Descartes'dan sonraki filozofların araştırmalarının başlıca konularından biri olmuştur.

Metafizik bilgiye dair felsefe tarihinin en dikkat çekici dizgelerinden biri, tümdengelim yöntemini kullanarak töz ve geriye kalan sıfatlarının/tezahürler halinde hem fizik-ötesi hem fiziksel varlıkları kurgusunda konumlandıran Baruch Spinoza'ya aittir. Bu dizgenin en dikkat çekici ve modern denilebilecek düşünceleri arasında, Tanrı'nın Descartes'ın düşündüğü gibi dinsel etkinin sezileceği şekilde değil; yine yetkin bir varlık olarak, ama hem Doğalaştıran Doğa'nın (tözün kendisinin), hem de Doğalaştırılan Doğa'nın (tözün sıfatlarının/tezahürlerinin) içkin olduğu bir metafizik varlığın kanıtlanma biçimi anılmalıdır. Sonsuz/zamana tabi olmayan varlık ile sonlu/zamana tabi varlıklar arasındaki ayrım çok net şekilde belirlenmiştir.

[1] John Cottingham, *Akılcılık,* çev. Bülent Gözkân (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), 29.
[2] *A.g.e.*, 51

Buna göre sonsuz/zamana tabi olmayan varlık Tanrı iken, onun tezahürlerini akıl yoluyla kavrayabilen insan, sonlu/zamana tabi bir varlıktır. Ayrıca, Tanrı'yı ve onun sıfatlarını/tezahürlerini akıl yoluyla kavrayabilmek, insanın nihai hedefi, ana amacı olmalıdır. Çünkü, bu tür bir kavrama (Spinoza, bunu üçüncü tür bilgi olarak belirler) gerçeğin özüne ve tam yetkinliği sezmenin biricik yoludur ve ancak bu yetkinliği kavramak ile ahlâka sağlam bir zemin sağlanmış olacaktır. Öbür türlü, her sonlu varlığın doğal hakkı olan yaşamda kalabilme gücü (*conatus*), yetkin olmayan, sonlu varlıkların her biri arasında birbirini kısıtlayıcı nedenler ile engellenebilecek ve bu da nefrete, kötülüğe yol açabilecektir. Halbuki, her yetkin olmayan, sonlu varlık olarak insanlar, tam yetkin ve sonsuz Tanrı'yı (Tanrı'nın sonsuzluğunun tezahürünü temsil eden akli sezgi yetisi ile) kavrar ise bu nefret aşılır ve iyiliğin, doğruluğun temeli üzerine kurulu bir yaşam sürdürebilir. Spinoza'nın ana eseri olan Ethica'da nihai hedef budur ve bu eser, metafizik bilgi nesnesinin tek bir töz olarak belirlenmesi ile felsefe tarihinin en önemli eserlerinden biri olmuştur.

Töz kavramını teklikten bambaşka şekilde, *monad* adlı oldukça karmaşık tözler bütününü dizgesinin başlıca sistemi olarak ortaya koyan Gottfried Wilhelm Leibniz, metafizik bilgi nesnelerini hiyerarşik katmanlar halinde kurgulamıştır. Kesin oluş ve yok oluşun söz konusu olmadığı, tözsel niteliği içinde bulunduran, her biri evreni temsil etmesi bakımından bir bakış açısı sahibi olan tüm *monad*'ların yaratıcısı olan ve tüm *monad*'ları, bilgeliği aracılığıyla "mümkün dünyaların en iyisi"nde [3] "önceden tesis edilmiş ahenk"[4] içerisinde bir arada tutan Tanrı kanıtlaması ile Leibniz, bu dizgesini tüm geçmiş ve geleceği kuşatan *yeter sebep ilkesi* [5] temellendirmesi ile kuvvetlendirmiştir. Bu düşünce biçimi, özgürlük ide'sine terstir. Dolayısıyla bu dizgede sağlam temellendirilmiş bir ahlâk felsefesi kurmanın güçlüğü ile karşılaşıyoruz. Ancak, penceresiz *monad* kavramıyla felsefeye "perspektif" kazandırması sayesinde Leibniz, sonraki dönemin filozoflarını etkileyen modern bir düşünce biçimini ortaya koymuştur.

Felsefe tarihinde Leibniz'e kadar bahsedilen başlıca Metafizik düşünce sistemleri, İskoç Aydınlanması'nın başlıca temsilcisi olan David Hume tarafından ilk kez kayda değer şekilde eleştiriye tabi tutulmuştur. Çünkü,

[3] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadoloji,* çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), 35
[4] *A.g.e.*, 49
[5] *A.g.e.*, 25

Hume'un işaret ettiği gibi, söz konusu döneme kadar deneyim, duyusal yollar ile edinilen bilgi, tözsel varlığın araştırılması uğruna geri plana itilmiş ve a priori anlaşılan bilgi türü en üst konuma sahip olmuştur. Hume, bu yöntemi sorgu ışığı altına tutmakla kalmayıp, Metafizik varlık araştırmalarının geçerliliğini eleştirmiştir. Hume'a göre, bilgi edinmenin en temel yöntemi deneyim üzerine kuruludur. Hume, aklın, deneyimin sağladığı bilgi olmaksızın herhangi tözsel bir niteliği -bir şeyin özünü, ide'sini- kesinlik ile kavrayacağına dair bir güvencemizin elimizde olmadığını savunur. Dolayısıyla, dünyada olgusal algıladığımız çeşitli oluşları ve şeyleri de a priori olarak kesinlikle belirlememiz söz konusu değildir; olgusal bir bilgiyi de ancak deneyim yoluyla edinebiliriz. Demek ki akıl, ya matematiğin bize verdiği totolojik (eşanlamlı) bilgiyi ya da deneyimlerden edinilen bilgiden ötesini bize sağlayamaz. Nedensellik yasasına tabi oluşlarda ise iki şey arasındaki (neden ile sonuç arasında) içeriği belirleyen harekete geçirici güç hakkında bir bilgiyi a priori bilemeyiz. Dolayısıyla, biz, bu tür bir bağlantıyı ancak düzenlilik içerisinde algıladığımız sürece, yani *alışkanlık* aracılığıyla nedenselliğe tabi bir oluşu anlamamız mümkündür. Buradan çıkarılan sonuç, *zorunluluk* kavramını da tehlikeye atmaktadır, çünkü yalnız "alışkanlık" aracılığıyla edinilen bir kavrama yöntemi zorunluluğu kapsamamaktadır.

İmdi, Hume tarafından metafiziğe karşı felsefe tarihinde bu denli büyük çaplı gerçekleştirilen ilk büyük saldırı, ileriki dönemler için hem büyük etki bırakması hem de eleştiriye tabi tutulması ile kayda değer bir atılımdır. Ancak, ne akıl yoluyla edinildiği kesin olan bilgi türünü ne de duyusallık aracılığıyla edinilen bilgiyi yadsıyan; ikisini *sentetik* bir bilgi türünün olanaklılığını kanıtlayacak şekilde birleştiren Kant ile felsefe tarihinde büyük bir dönüm noktasının oluştuğunu göreceğiz.

b) Kant'ın Metafiziği ve "İnsanlığın Sınırları"[6]

Kant'ın Hume'dan miras edindiği düşünce biçimi, duyusallık aracılığıyla edinilen bilginin yadsınamayacağı gerçeğidir. Yani, bir şeyin deneyimden bağımsız olarak ele alınması ve yalnız akıl yoluyla özünde ne olduğunun bilinebileceği iddiası Kant'a göre bir kuruntudur.[7] Çünkü bu tür bir bilgi araştırması, *kendinde şey*[8] ile ilgilidir ve biz, ele alınan şeyi yalnızca kendimize özgü duyarlık formları olan uzay ile zaman ve anlama yetisinin a priori

[1] "İnsanlığın Sınırları" (*Grenzen der Menschheit*), Goethe'nin, Kant'ın saf aklın kullanımını ve sınırlarını belirlemesine saygı niteliğini taşıyan ünlü şiiridir.

[7] Kuruntu kelimesi, Kant'ın kullandığı orijinal terim olarak *Schein* kelimesine karşılık gelir.

[8] Kendinde şey kelimeleri, Kant'ın kullandığı orijinal terim olarak *ding an sich* kelimelerine karşılık gelir.

kavramları olan kategoriler aracılığıyla deneyimleyerek kavrayabiliriz. O kendinde-şey hakkında ise bir bilgi edinemeyiz, yalnızca bir tezahür edinebiliriz. Bu düşünce biçimi, Platon, Descartes, Spinoza ve Leibniz dizgelerindeki töz kavramlarını yıkmıştır ve kendinde-şey olarak ele alınan sonsuz bir varlığın merkezde olduğu bir dizgenin yerine, akla eleştirel bir yaklaşım ile, aklın sınırlarını netlikle çizecek biçimde neyi bilebileceğimizi sorgulayan bir dizgeyi ortaya koymuştur. Yani, dizgenin merkezi konumunda akıl yer almaktadır. Bu noktaya kadar Kant, Hume ile aynı yolda yürümektedir. Ancak zorunluluğa dair bir bilgiyi *alışkanlığımız* aracılığıyla tehlikeye sokan Hume'a karşı Kant, tıpkı *kendinde şey*'i araştıranların ortaya koyduğu dizgeleri eleştiriye tabi tuttuğu gibi bu tür düşünce biçimine de karşı çıkacaktır. Çünkü a priori edinilen bilgi türü kesinlikle vardır ve böyle bir bilgiyi edinme yetisi akla özgüdür.

Kant'a göre akıl neleri gerçekleştirmektedir? Kant, öncelikle kategoriler adını verdiği bir kavram bütününü belirler. Kategoriler, duyarlığın formları olan uzay ve zamandan algılanan şeyi deneyim haline getiren formlardır ve anlama yetisine aittirler. Bunlar, duyarlığın a priori temel yapılarıdır. Düşünmenin bir etkinliği olarak kavramlar kurma ise duyumsamaya karşılık gelen bir yetidir.[9] Duyumsamanın a priori formları, Saf Aklın Eleştirisi'nin Transandantal Estetik bölümünde, kategoriler ise Transandantal Analitik bölümünde ele alınmışlardır. Anlama yetisinden gelen bilgilere birlik ve bütünlük kazandırmak ise akıl yetisinin işidir. Anlama yetisi kurucu, akıl ise kurulmuş olanlar arasında bağlantılar yapma işlevi üstlenir, yani düzenleyicidir. Aklın kullanımını ikiye ayıran Kant, bu tür bir kullanımı *mantıksal* ve *koşullu olana inmek* diye adlandırırken, *gerçek* (saf) kullanımı ise *koşulsuz olana yükselmek* olarak belirler.[10] Kant'ın açıklaması ile bu gerçek kullanım şuna işaret eder: "Akıl, kendinde bazı kavram ve ilkelerin kaynağını barındırır ve bunları ne duyulardan ne de anlama yetisinden alır."[11] Akıl, koşullara bütünlük verir. Fakat aklın koşullara bütünlüğü verebilmesi için, koşulların sınırını aşması gerekir. Yani akıl, koşulsuz olana yönelmek zorundadır, koşullar bütününü tamamlamaya doğal bir güdüyü içinde barındırır. Bu düşünce biçimi, metafiziğin bilimsel geçerlilik bakımından incelenmesi ve eleştiriye tabi tutulmasını beraberinde getirir. Transandantal

[9] Heinz Heimsoeth, *Kant'ın Felsefesi*, çev. Takiyettin Mengüşoğlu (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007), 81.
[10] H. Bülent Gözkân, *Kant'ın Şemsiyesi, Kant'ın Teorik Felsefesi Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 195.
[11] Immanuel Kant, *The Critique of Pure Reason,* çev.ler P. Guyer ve A. W. Wood (New York: Cambridge University Press, 1998), B 355, 387.

Diyalektik'i oluşturan bu düşünceye göre, akıl, kendi ide'lerine güvence sağlayacak bir temellendirme yapmaya kalkıştığı zaman kuruntu (*Schein*) kaçınılmaz bir sonuç olacaktır. Çünkü "anlama yetisinin kavramlarına karşılık gelen görülerimiz olmadığı sürece, şeylerin bilgisine (idrakına) sahip olamayız; dolayısıyla herhangi bir görüsel karşılığın kendinde şey olarak bilgisine ulaşamayız". [12] Kant, aklın temel ide'lerini şu şekilde belirler: Ruh, evren ve Tanrı. Bu ide'ler metafiziğin sağlam temellendirilmiş bir bilim haline gelememesini kanıtlayan kavramlar olarak her akılda doğallıkla bulunmaktadır. Buna göre akıl, koşulsuz bir ruh ide'sine sahiptir, ancak bunun koşulsuzluğunu (önceki metafizikçi filozofların söylediği gibi) temellendiren ruhun ölümsüzlüğüne dair bir kanıtlama aklın bir diyalektiğidir. Evren ide'si de içi doldurulamayacak bir kavram olarak kalır, çünkü uzay ve zaman formlarına tabi olarak algılama yetisini kullanan bizler için evren, bütünü kapsayan bir ide olarak aklımız tarafından bir gerçek bir bilgi haline dönüştürülemez. Tanrı ide'si ise daha önce de açıklandığı gibi, metafizikçi filozofların çeşitli aksiyomlardan yola çıkarak açıklamasını yapmak üzere bilgisini araştırdıkları bir sonsuz varlık olarak belirlenir. Ancak saf aklın eleştirisini yapan Kant, aklın bu ide'yi de tam olarak açıklayıp bilgisine tamamen erişilebileceği düşüncesini reddetmektedir. Akıl, tüm neden-sonuç zincirinin, yani nedensellik yasasının başlatıcısı olan, kendisinin bir koşula bağlı olmadığı ilk neden ile ilgili ide'ye doğal olarak yönelir. Bu ide, "özgürlük" ide'si olarak Kant'ın ahlâk felsefesi içerisinde bağlantılı olarak ele alınacaktır. Hem duyulur hem duyularüstü dünyayı içeren akla dair Kant'ın şu ünlü cümlesine yer vermekte fayda var: "Üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlâk yasası".[13] Tam olarak bu açıklama, Kant'ın çağdaşı olan Beethoven'i heyecanlandırmış ve bu cümleyi not defterine kaydetmesine neden olmuştur.[14] Çünkü bu düşünce biçimi, makalenin devamında ele alındığında açığa çıkacağı üzere Beethoven'in son döneminde yazdığı belli büyük yapıtlarının felsefi içeriğini belirlemiştir. Ama bu içeriği incelemeden önce Kant'ın öncesinde felsefenin metafizik dalının geçirdiği süreci takip ettiğimize benzer şekilde Beethoven'den önceki müziği de mercek altına almak yerinde olacaktır.

[12] *A.g.e.*, B xxvi,115

[13] Immanuel Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F. Akatlı (Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1980), 174.

[14] Cevad Memduh Altar, *Beethoven* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1953), 43. Cümle, Beethoven'in not defterine tam olarak şu şekilde yazılmıştır: "Üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlak yasası. Kant!!!"

II. a) Beethoven'den Önce Müzik, Din ve Saray İlişkisi

Kıta Avrupa'sının müzik tarihinin başlangıcı ve eksen çizgisi olarak nitelendirilebilir belirleyicisi, Barok dönemin büyük Alman bestecisi Johann Sebastian Bach olarak gösterilir. Bach'tan önce çoksesli müzik, baskın şekilde Kilise'nin etkisinde olup dini malzemelerden (Gregoryen ilahileri gibi) yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çalgı müziği ve din dışı müzik türleri üzerinde henüz mükemmeliyete varan bir form verilmemişse bile üzerinde çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Klavsen için eserleri ile Frescobaldi, Byrd, Gibbons, org için eserleri Buxtehude bu konuda iyi örnekler vermiş Erken Barok dönemin çeşitli bestecileridir. Ayrıca, bu dönem müziğinde, ileriki yüzyılların müzik dönemlerinin başlıca kompozisyon tekniği olarak kullanılacak majör/minör dizilerden çok, modal dizilerin[15] temel olarak kullanıldığını belirtmek gerekir.

Johann Sebastian Bach'ın majör/minör dizilerin müzikte standart şekilde kullanılmasında belirleyici olması, din dışı müziklerinde, oratoryo, Passion ve kantat gibi dini eserlerde yakaladığı mükemmeliyeti sergilemesi ile müzik tarihinin kendisinden sonraki tüm dönemleri için etken olması şaşılacak bir durum değildir. Klavsen için yazdığı "İyi Düzenlenmiş Klavye", yalnız keman için Sonatlar ve Partita'lar, yalnız viyolonsel için Süit'ler, bu konuda akla gelecek ilk örneklerdir. Bu eserlerde kompozisyon tekniğine içkin matematiğin ustalıkla kullanılması, çeşitli saray danslarından ilham ile yazılan müziklerin insani güzelliğini bir arada buluruz. Fakat, Bach hakkında bilinmesi gereken önemli bir felsefi detay vardır; besteci, yazdığı birçok başyapıtının son sayfasına imzasını şu şekilde atmaktadır: S.D.G.[16] Tam da bu detayda dini tevazu kendisini açığa vurmaktadır. Unutulmamalıdır ki, yukarıda sözü geçen kantatlar, büyük bestecinin çalıştığı St. Thomas Kilisesi'nde (Leipzig) yapılan Pazar dualarını "müziklendirmek" üzere yazılmış olup besteciye geçim kaynağı sağlamıştır. Müzik ve dinin birbiriyle olan ayrılmaz bağlantının değişim geçirmesi henüz söz konusu değildir; fakat, amacı din olacak şekilde yazılan bu eserlerin içerdiği sanatsal üstünlük, ileriki dönemlerde müziğin geçireceği evrim ve devrimlere ilham kaynağı olacaktır.

Müziğin kısmen araç halinde değerlendirilmesine önemli bir örnek olarak yukarıda gösterilen dini müzik bestecisi olarak Bach'tan sonra müzik

[15] Modal diziler, Antik Yunan dönemi müziğinden beri kullanılan modlar olup, majör ve minör dizilerin temelini oluşturduğu tonal sistemden farklı bir sistemdedir.
[16] Latince *Soli Deo Gloria*: Türkçe çevirisi ("Şan Yalnız Tanrı'nındır")

tarihinde, bu araç-amaç ilişkisinin, yani din-müzik ilişkisinin yanı sıra saray-müzik ilişkisinin de ortaya çıktığını görürüz. Bu ilişkinin besteciye getirisi, tıpkı St. Thomas Kilisesi'nde dualara eşlik edecek şekilde kantatlarını yazarak geçimini sağlayan Bach örneğinde olduğu gibi, sarayın başlıca üst kademesinde yer alan asilzadelere, yani aristokrat veya hükümdar olan kişilerin o besteciye eser sipariş etmesi sonucu maddi kazanç edinilmesidir. Bu konuda müzik tarihinin en ünlü örneklerinden biri, senfoni ve yaylı çalgılar dörtlüsü formlarının belirleyicisi olan büyük besteci Joseph Haydn ve onun işvereni olarak tanınan Macar prensi Nikolaus Esterhazy'dir. Bir saray bestecisi olarak Haydn'ın 104 senfonisinden 1.'den 93.'ye kadar yazdığı tüm senfoniler, bu iş ilişkisinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Aynı dönemin "harika çocuğu" olarak anılan dahi besteci Wolfgang Amadeus Mozart'ın saray ile ilişkisi ise aynı şekilde değildir. Fransız Devrimi'nden haberdar olan ve özgürlük ide'sine felsefi bakımdan büyük ilgi duyan Mozart'ın, söz konusu ideolojik değişimi tiyatroya yansıtan Beaumarchais'nin aynı adlı oyunundan yola çıkarak yazdığı "Figaro'nun Düğünü" adlı operası, müziğin araç-amaç ilişkisindeki konumunun da değişmesine yol açan önemli bir eserdir. Bu eserde, üst sınıf aristokrat sınıfın orta sınıf burjuva sınıfının karşısındaki ezici gücünün komedi tarzında etkisini yitirdiği görülür. Bu ideolojik değişimin opera sahnesine taşınması, devrimci bir ruhu yansıtır. Eserin ilk temsilinde yer alan İmparator II. Joseph'in eseri "çok uzun" bularak eleştirmesi, eserin içeriğinin verdiği bir tür rahatsızlığın ifade edilmesi ve saray-müzik ilişkisinin kopma sürecinin en önemli anlarından biri olarak açıklanabilir.

b) *Her Şeyi Yıkan* Beethoven

Müziğin geçirdiği bu içerik değişiminin tamamlayıcısı ise Ludwig van Beethoven olacaktır. Örneğin, Haydn ve Mozart'ın dört bölümlü senfonilerindeki üçüncü bölümler geleneksel bir saray dansı olan Minuetto formunda tasarlanmıştır; ama Beethoven, bu dansı ya tamamen ortadan kaldırmış ve yerine baş döndürücü hızda "Scherzo"[17] bölümleri yazmıştır veya Minuetto'yu ironik bir üslupla değerlendirmiştir. Daha somut bir örnek vermek gerekirse, müziğin o dönemin düşünce biçimi ile aynı anda nasıl yenilendiğinin en ünlü göstergelerinden biri olarak, Beethoven'in 3. Senfoni'sinin başlığı ile ilgili olayı açıklamak yerinde olacaktır. Beethoven 3. Senfoni'sini, öncelikle, Fransız Devrimi'nin başta halk kahramanı olarak ortaya çıkan Napoleon Bonaparte'a saygı sunusu olarak tasarlamıştır.

[17] Türkçe çevirisi *şaka* olan bu kelime, şakacı karakterli müzikler için kullanılan bir başlık olmuştur.

Müziğin devrimci karakteri, senfoninin bir saate yakın sürede uzunluğa sahip olması (o döneme kadar bu denli uzun süreli senfoni yazılmamıştır), ses/nüans yelpazesinin daha önce hiç olmadığı kadar uç noktalara genişletilmesi ile açıkça ortaya çıkar. Senfonide anılan ve konusunun başlıca öznesi halinde ele alınan bir üst sınıf aristokrat değil, halktan biridir. Ancak, Napoleon'un kendisini İmparator ilan edip ünlü savaşlar serisini başlatması ve bu yol ile Viyana'yı kuşatması ise, tam da yukarıda açıklanan düşünce biçimi ile karşı karşıya getirildiğinde Beethoven'in asla kabul edemeyeceği bir durum olmuştur. Artık Napoleon'u da bir *tiran* olarak hor gören Beethoven, bu haberin üstüne, senfoninin ilk sayfasında yer alan Napoleon Bonaparte'a ithaf yazısını hışımla karalar ve yerine "Ölmüş bir kahramanın anısına senfoni" başlığını yazar. Eser, bugün kısaca "Eroica"[18] başlığı ile anılır. Şimdi, anılan özne ne bir hükümdar ne de bir başka tür özel statülü biridir; eşitlik ruhuna uygun şekilde anonim biridir. O kişinin yeter ki cesareti olsun. O kişi ki, maddi güçten yola çıkarak değil, akli ve ruhsal gücünden yola çıkarak eylemini gerçekleştirmelidir. Bu fikir, her insanı, hatta her akıl sahibi varlığı kapsayacaktır.

III. Beethoven'in Müziğinde Kantçı Ahlâkın Etkisi

Beethoven'in müzik aracılığıyla ifade etmek istediği düşünce biçimi ve içerik, yalnız söz konusu politik değişimin değil, bu değişimle eşgüdümlü etkisini gösteren Kantçı ahlâk anlayışı tarafından yönlendirilmiştir. Kant'ın saf aklın pratik kullanımı yoluyla eylemin gerçekleştirilmesi düşüncesinin Beethoven'in eserlerindeki karşılığı, bir amaç olarak din veya aristokrat sınıfının maddi içeriklerinden bağımsızlaşıp yalnızca biçimi ile serimlenen saf müzik olmuştur denebilir. Saf müzikten kastedilen şey, ifade edilmesi istenen içeriğin tek başına belirleyici olabildiği türde müziktir. Beethoven, aristokratlardan tamamen bağını koparmış değildir, eserlerini bu sınıftan çeşitli kişilere ithaf etmektedir; ancak, müziğin kendi başına yeterliliğini sergilediği biçimsel dil, içeriğin ulaşmak istediği en yüksek hedefin maksimi olmuştur. Bu durum, bestecinin 3. Senfoni'sinin öncelikle Napoloen'a, sonra kendisini İmparator ilan etmesinden dolayı bu ithafın iptal edilip "ölmüş bir kahraman'"a adanmasından açıkça anlaşılabilir. Artık söz konusu olan seçkin bir özne ve onun eylemleri değil, evrensel görüşe uygun eylemleri olan bir insandır.

Beethoven'in Tanrı'yı ele alışı da aynı şekilde, kendinden önceki bestecilerin ele alış biçiminden farklıdır. Bu noktada Kant'ın etkisi yine gözlemlenebilir.

[18] Türkçe çevirisi *Kahramanca.*

Biz insanların istemesi, belli bir içeriği kapsayan mutluluk veya koşullu durumların devreye girmesi aracılığıyla genel bir yasaya uygunluğa sahip olamayacağından dolayı, *kesin buyruk* ve bu buyruğun içerdiği ödevden dolayı eylemeye uygun hale getirilmesi gerekir. Kant'a göre Tanrı, pratik akıl kullanımına göre gerçekleşen eylemlerin temelinde bulunan özgürlüğün olanaklılığı teorik bakımdan açıklanmaya yetmese de pratik nedenlerden dolayı zorunlu bir koyut olarak ele alınması gereken bir akıl ide'sidir. Bu bakımdan Kant'ın kendi ifade ettiği şekilde, Tanrı'nın varlığını kabul etmek, "düşünülür dünyada en yüksek iyinin olabilmesi için koşul olması zorunluluğundan çıkar."[19] Beethoven'in de Tanrı'yı ele alışı bu düşünce biçimine uygundur. Beethoven, Tanrı'yı varlığı dini bir zorunluluk içerecek şekilde değil, müziğinin maksimini yönlendiren bir kutsal isteme sahibi varlık olarak, evrenselliği kapsayan bir ide olarak ele alır. Bu yolda gerçekleştirilecek başlıca eylem olarak yaratıcılık da bu istemeye uygun ahlaklılığı içermelidir. Besteci, bunu Bettina Brentano'ya yazdığı bir mektupta açıkça dile getirmiştir: "Müzik, ahlâki hissiyatın yüceltilmiş sembolleri üzerine kuruludur, tüm gerçek buluşlar bir ahlâki süreçtir."[20]

Evrensel geçerliliği olan bir genel yasanın içerdiği ahlâka uygun şekilde maksimini belirleyen akıl sahibi varlıklar olarak insanları, aynı evrensel büyüklükte birleştiren "An die Freude" (Neşeye Övgü) başlıklı şiir, Kant ile Beethoven'in çağdaşı büyük Alman şair Friedrich Schiller'in en ünlü eserlerinden biridir ve bu ahlâk felsefesini yansıtır. Bu şiiri daha da büyük bir üne kavuşturan ise 9. Senfoni'sinin son bölümünde dört solist ve koronun söyleyeceği söz olarak bu şiiri kullanması ile Beethoven olmuştur. Bu senfoni, bilindiği gibi, Beethoven'in yalnız tamamlanmış son senfonisi değil, ayrıca yaratıcılık sürecinin zirve noktalarından biri olarak, form ve felsefi yoğunluğu bakımından en büyük çaplı eserlerinden biridir. 9. Senfoni, müzik tarihinde şu devrimci yeniliği içermesi ile anılır: Yazıldığı döneme kadar yalnızca çalgı müziği olarak ele alınan senfoniye insan sesi dahil edilmiştir. Bestecinin seçtiği şiirin ifade ettiği gibi tüm insanları kucaklayan evrensel bağ fikri, senfonisinin yalnız sözsüz çalgıların sesini değil, bizzat bu sözleri

[19] Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*, 144

[20] Robert. L. Jacobs, *Music and Letters* (Oxford University Press, 1961), 246. Kant, "Yargıgücünün Eleştirisi"'nin 59. paragrafında, duyusallığın bir modu olarak sembollerin Güzel'in tasarımını verebileceğini, sembollerin dolaysız bir kavramı vermediği; bir Idea'yı görüsel hâle getirebilmesi sayesinde ahlâk Idea'larının tasarımını sunabileceğini ifade eder. (bkz. Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement*, çev. P. Guyer [Cambridge University Press, 2000] 279). Bu konu ile ilgili detaylı bir incelemeyi, Kant'ı, Beethoven ve Goethe ile bir araya getirmeyi hedefleyecek bir başka çalışmada gerçekleştirmeyi umuyoruz.

haykıracak olan insanın kendi sesini dahil etmesini zorunluluk derecesinde gerektirmiştir. Senfoninin ilk üç bölümü, klasik forma uygun şekilde çalgısal müzik olarak tasarlanmıştır. Ancak, bu üç bölüm bir bütün olarak son bölümü hedefleyen bir hazırlık süreci olarak algılanmalıdır. Nitekim, son bölüm, klasik formun parçalandığı ve bir ana tema ve üzerine kurulu çeşitlemelerini içeren serbest bir süreç ile şiiri ele alır. Bu bölüm de öncelikle salt orkestra tarafından başlatılır; çarpıcı yenilik ise, daha sonra solistlerin ve koronun seslendireceği giriş recitative'i[21] ile ana temanın öncelikle yalnız orkestra tarafından duyurulmasıdır. Yani, henüz söz yoktur, maddi, cismani ifade araçları vardır. İnsanın kendi sesinin devreye girmesi ile, maddeden bağımsızlığını ve özgür neşesini ifade eden tüm insanlar sembolize edilir. İnsan, mutluluğunun temsilini dışarıda değil, bizzat kendi varlığında bulur. Müziğin tüm solistler ve koronun katılması ile başlayan bu yeni kısımı büyük besteci Richard Wagner şu şekilde ifade eder: "O âna kadar yalnız çalgılarla çalınan bir müziğin baskısı altında bulunan bizler; anlatılması istenen şeyi, artık bu ifade içinde, bütün parlaklığı ve açıklığı ile duyarız ve bu hâl, öteden beri neşeyi bulmak yolunda sarf edilen ezici gayret karşısında, sımsıkı tutulması gereken en büyük mutluluktan başka bir şey değildir."[22]

Söz konusu olan kısım ve aynı zamanda Schiller'in şiirinin ilk kıtası şu şekildedir:[23]

Neşe, Sen ey Tanrılar alevi,
Ey Eliziyum kızı,
Biz mabadine gireriz,
Mest olmuş halde senin.
Âdetin ayırdığı şeyler,
Hep sihrinle birleşir,
Daima kardeş olur
İnsanlar gölgende senin!

Hem şairin hem de şiiri müziğe aktaran bestecinin yaşadığı dönemin ruhunu etkileyici güzellikte yansıtan bu Aydınlanma'cı sözlerde, özellikle "âdetin ayırdığı şeyler" satırı, her insanın ben-sevgisinden yola çıkarak ortaya

[21] *Recitative* (İng.) / *Recitativo* (İta.): Opera, kantat, oratoryo gibi sözlü müzik türlerinde kullanılan bu kısım, monolog, diyalog gibi konuşma türleri için yazılır.
[22] Kolektif, *L. v. Beethoven: Ölümünün Yüzonbeşinci Yılı*, çev. C. M. Altar (İstanbul: Maarif Matbaası, 1942) 13
[23] Şiirin çevirisi Cevad Memduh Altar'a aittir.

koyduğu ve evrenselliğe uygun olmayacak içerik şeyleri ifade edilmektedir. Ancak, "sihirle birleştiren" evrensel düşünüş bu ayrılığı ortadan kaldırır.

Neşe emer her bir varlık
Tabiatın göğsünden;
Daima yürür neşeyle
Her iyi, fena varlık!

Şiirin bu satırları ise insanın varlığının doğaya tabi olduğunu ve nedensellik zincirinde doğanın eşitleyici dengesinin model alınabilirliği vurgulanır.

Tıpkı muhteşem göklerde uçan güneşler gibi,
Durmadan yol alın sizler,
Durmadan yol alın hep kardeşler,
Koşun siz, kahramanlar gibi hep zafere,
Hep yol alın siz zafere.

Müzik, şiirin bu satırları söylenirken bir marşa dönüşür. Bu cesaret verici sözler ve canlı karakterli marş, insanın kendisini iyiyi hedefleyerek varlığını sürdürmesinin yalnız düşünsel hâlde değil, pratik alana uygulanan eylemler ile tam anlamıyla gerçekleştirebileceği ifade edilir. Eylem ve temelinde bulunması gereken cesaret duygusu, birbirinden ayrılmaz bir bağlantı halindedir. Wagner, bu eseri yönettiği bir konser için dinleyicilere hazırladığı program notlarında, müziğin bu kısmındaki içeriğin açıklanması için Goethe'nin sözlerini referans olarak kullanır:

Hürriyete ve hayata kavuşmak;
Bu iki unsuru her gün yeniden fetheden
İnsana ancak nasiptir.[24]

Ayrıca, özgürlüğü kendi aklında bulması ile nedenselliğin başlatıcısı olabilen akıl sahibi bir varlığın, "üzerindeki gök"'te uçan "güneşler"'i de Beethoven'in sözünü ettiği "ahlâki hissiyatın yüceltilmiş sembolleri"'ne iyi bir örnek olarak gösterilebilir.

Tanrı'yı sezdin mi, Dünya?
Sen onu gökte ara!
Yıldızlı göktedir O,

[24] Kolektif, *L. v. Beethoven,* 13

Yıldızlı gökte bulursun!

Şiirin ve senfoninin son sözleri olan bu satırlar ise, insanın hem duyusal doğa, hem de duyularüstü doğaya tabi olduğunun kuvvetle vurgulanmasıdır. Ayrıca yukarıda söz edildiği üzere, Beethoven'in ele aldığı şekilde Tanrı, insanları ayırmaksızın, kapsayıcı bir ide olarak müzikte betimlenir. Beethoven'in, 9. Senfoni'ye ön çalışma olarak görülebilecek bir eseri olan, piyano, koro ve orkestra için *Koral Fantazi* de aynı evrensel görüşü ifade etmektedir. Eserde kullanılan şiirin[25] son iki satırı, Beethoven'in müziği bu evrensellik düşüncesi ile nasıl harmanladığını açıkça ifade eder:

Sevgi ve Güç
Birlik olduğunda,
Bahşedilir Yüce Lütuf
İnsanlığın üzerinde.

Burada söz edilen sevgi, tüm insanları birbirine bağlayan evrensel bir yasaya içkin saygının anlaşılması gerektiği açıktır. Güç ise bu yasaya uygun şekilde eylemi ortaya koyacak olan isteme olarak anlaşılmalıdır.

Felsefenin sanat ile kesiştiği önemli anlardan biri olarak Kant ve Beethoven'i birlikte incelemeyi hedefleyen bu makalede, insanlığı kendisine özgü bir yaşam biçimi olması nedeniyle tarih boyu ilgilendiren ahlâkın bu iki büyük dehadan önce ve onların sayesinde nasıl ele alındıkları tarafımca genel hatlarıyla anlatılmaya çalışıldı. Bu makale, içinde bulunduğumuz yılda 250. doğum yıldönümünü kutladığımız Beethoven'i naçizane bir anma çalışması olmak ile birlikte, dilerim ki onun müziğinin anlamını, en ünlü eserlerinden 3. ve 9. Senfonilerinden yola çıkarak, söz edilen ideallerine model olan Kant'çı ahlâk ile bağlantılı açıklamaya çalıştığım bakış açısı aracılığıyla, ilgili okuyuculara ufak da olsa bir fikrî aydınlanma olmuştur.

[25] Şiirin kime ait olduğu kesin bilinmemektedir; bazı kaynaklar şairi Gustav Nottebohm'u gösterirken başka kaynaklar ise, aynı zamanda Beethoven'in Fidelio operasının libretto'sunu da gözden geçiren Georg Friedrich Treitschke olarak gösterir.

Kaynakça

Altar, Cevad Memduh. *Beethoven.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1953.

Cottingham, John. *Akılcılık.* Çeviren H. Bülent Gözkân. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Gözkân, H. Bülent. *Kant'ın Şemsiyesi. Kant'ın Teorik Felsefesi Üzerine Yazılar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Heimsoeth, Heinz. *Kant'ın Felsefesi.* Çeviren Takiyettin Mengüşoğlu. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007.

Jacobs, Robert L. *Music and Letters,* Oxford University Press, 1961.

Kant, Immanuel. *Pratik Aklın Eleştirisi.* Çeviren İoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1980.

-. *The Critique of Pure Reason.* Çeviren Paul Guyer ve Allen. W. Wood. New York: Cambridge University Press, 1998.

-. *Critique of the Power of Judgement.* Çeviren Paul Guyer. Cambridge University Press, 2000.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadoloji.* Çeviren Devrim Çetinkasap. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Kolektif. *L. v. Beethoven. Ölümünün Yüzonbeşinci Yılı.* İstanbul: Maarif Matbaası, 1942.

SUSANNE K. LANGER'IN BİÇİMCİ MÜZİK GÖRÜŞÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Çağla ÖZCAN*

AN INQUIRY ON SUSANNE K. LANGER'S FORMALIST VIEW OF MUSIC

Öz

Müziğin içsel yapısını gözeterek gerçekleştirilebilecek bir değerlendirmenin olanakları on dokuzuncu yüzyıl müzik eleştirmenlerinden Eduard Hanslick'in müziksel biçimciliğiyle ortaya çıkmıştır. Müziğe dışsal hiçbir öğeyi soruşturmasına dahil etmeyen biçimci görüş, müziği ne tarihsel koşullara ne de duygulara işaret etmeksizin değerlendirmektedir. Buna karşın müziksel biçimcilik, anlamı ve dünyayla kurulan bağı dışarıda bıraktığı gerekçesiyle eleştirilmiş ve bu eleştiriler ışığında çeşitli değişiklikler geçirmiştir. Pekiştirilmiş biçimcilik olarak adlandırılan, duyguların dahil edildiği müziksel biçimcilik bu değişimin ürünüdür. Bu biçimci müzik görüşünü yirminci yüzyıl filozoflarından Susanne K. Langer'ın felsefesinde ele alındığı şekliyle değerlendirmek, çalışmamızın temel amacını oluşturmaktadır. Langer'ın biçimci müzik görüşü, duyguları müziğe dışsal değil, içsel ve kurucu öğeler olarak değerlendirir. Bu değerlendirme, duyguların biçimleri ve müziksel biçimler arasındaki benzerlik ileri sürülerek yapılır. Ne var ki bu ileri sürüm, belirsizlikler taşımaktadır. İlkin duyguların kendisi belirsizdir; dolayısıyla onların biçimlerinden söz etmek oldukça güçtür. Bu güçlüğü farklı bir biçim belirlenimiyle aşmayı deneyen Langer'ın müziksel biçimciliği de bu temelde kurulmuştur. Çalışmamızda biçim, sembol, organik biçim, sanat sembolü kavramları çerçevesinde, Langer'ın biçimciliğinin nasıl oluşturulduğunu açık kılmaya çalışacağız. Buna koşut olarak, filozofun değerlendirme biçimindeki açmazları serimleyebilmek çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, biçim, müziksel biçimcilik, sembol, duygu.

* İstanbul Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Doktora Öğrencisi, calaozcan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3910-482X.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 162-184.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 22.09.2020)

Abstract

The possibilities of an evaluation that can be realized by considering the internal structure of music emerged with the musical formalism of the nineteenth-century music critic Eduard Hanslick. The formalist view of music, which refuses to include external elements in its investigation, evaluates music without pointing to historical conditions or emotions. However, musical formalism has been criticized on the grounds that it excludes meaning and the connection established with the world and has undergone various changes in the light of these criticisms. Musical formalism, which is called as enhanced formalism, in which emotions are included, is the product of this change. The main purpose of our study is to evaluate this formalist view of music as it was discussed in the philosophy of the twentieth-century philosopher Susanne K. Langer. Langer's formalist view of music takes emotions as internal and founding, not external to music. This evaluation is made by suggesting the similarity between the forms of emotions and musical forms. However, this advanced view has some ambiguities. First, emotions themselves are uncertain. As such, it is very difficult to discuss their forms. The musical formalism of Langer, who tried to overcome this difficulty with a different form of determination, was built on this basis. In our study, we will try to make it clear how Langer's formalism was established within the framework of the concepts of form, symbol, organic form, and art symbol. Parallel to this, the second objective of this study is to reveal Langer's dilemmas in the form of assessment.

Keywords: Music, form, musical formalism, symbol, emotion.

***

♣

Giriş

Sanat üzerine konuşmanın en zor yanı, sanat eserinin ne olduğu sorusuna cevap bulmaya çalışmaktır. Sanat nesnesi olmanın ayırıcı özelliğine yönelik bir soruşturmayı gerektiren bu soru, sanata yönelen çalışmalarda farklı biçimlerde konu edilmiştir. Çalışmamızda ele aldığımız sanat değerlendirmesi, bu soruya biçimleri gözeterek cevap bulma girişiminin bir ürünü olarak biçimcilik adını almıştır. Biçimlere ilişkin değerlendirme, sanat eserine ve estetik duygulanımlara dayanarak farklı şekillerde gerçekleştirilir.

♣ Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı'nda, 25 Temmuz 2019 tarihinde, Doç. Dr. Özgüç Güven danışmanlığında sunulan "Biçimcilik ve Müziksel Anlam" başlıklı yüksek lisans tezinden geliştirilmiştir.

Bu çerçevede biçimcilik genel itibariyle estetik ve sanatsal biçimcilik olarak ayrılır. Nesneye yönelen değerlendirme sanatsal biçimciliğe, öznenin deneyimini merkeze alan değerlendirmeyse estetik biçimciliğe işaret etmektedir. Biçimci değerlendirmenin antik dönemde kimi örnekleri bulunmasına karşın, işitsel bir sanat türü olarak müzikle ilgili biçimsel değerlendirmenin, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıktığı görülmektedir.

Eduard Hanslick'in *The Beautiful in Music* isimli çalışmasıyla ortaya çıkan biçimci müzik, müzik eserinin bilimsel bir değerlendirmeye benzer şekilde soruşturulması, nesnellik ve yapı gözetilerek ele alınması görüşüdür. Böylece eser, bulunduğu tarihsel bağlam gözetilmeksizin değerlendirilebilecektir. Dahası, güzelliğin koşulları da bu biçimlerin hangi şekillerde barındırıldığıyla ilişkilendirilecektir. Biçimci müzik değerlendirmesini ve genel olarak sanatsal biçimleri merkeze alan görüşleri önemli kılan, eseri kendi iç yapısını gözeterek ele almalarıdır. Buna karşın biçimciliğin de pek çok görüş gibi farklı tarzlarda ortaya çıktığı görülmektedir. Bu çerçevede çalışmamız biçimciliğin iki temel ele alınış şekline değinecektir. Ardından müzik özelinde biçimlere ilişkin soruşturmanın nasıl işlediği ele alınacaktır. Daha sonra, çalışmamızın temel amacı olan, Susanne K. Langer'ın biçimci müzik görüşü serimlenecektir.

Langer müziğin 'duyguların sembolik biçimi'ni ifade ettiğini düşünür. Langer'ın ileri sürümünü kavrayabilmek için ilkin sembolizm görüşünü ele alacağız. Sembol teriminin farklı kavrayışları olduğuna ve sanatsal sembolün işlevine değinerek, 'duyguların sembolik biçimi' ifadesini açık kılmayı amaçlıyoruz. Langer'ın müziksel biçimcilik tutumunu diğerlerinden ayıran bu ifadenin açımlanabilmesi için, Eduard Hanslick'in müziksel biçimciliğiyle benzerlik ve farklılıklarını çözümleyeceğiz. Böylece, duygu biçimlerinin sembolü olarak müzik değerlendirmesinin geçerliliğine ilişkin bir belirlenimde bulunmayı amaçlıyoruz.

1.Biçimcilik

1.1.Sanatsal Biçimcilik

Biçimcilik sanat eserinin ayırıcı özelliğinin eserin biçimsel öğeleriyle ilişkili olduğu görüşüdür. Temsil edici sanat teorilerine bir tepki olarak doğan biçimciliğin modern sanat ve buna bağlı sanatsal değerlendirmeler dolayısıyla ortaya çıktığı düşünülmektedir. Özellikle kübizm ve minimalizm akımlarıyla resimde dünyanın algısal öğelerinin temsiline değil görsel olan biçimlerin sunulmasına işaret eden biçimcilik[1] eserin tarihsellikten ve bağlamdan, dışarıdan yüklenecek her türlü anlamdan bağımsızca ele alınması gerektiğini

[1] Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* (London: Routledge, 1999), 108.

ileri sürmektedir. Buna koşut olarak sanatsal biçimcilik, öznenin duygulanımlarını değil nesneyi merkeze alan bir değerlendirmedir. Sanatsal biçimciliğin modern dönemde ortaya çıktığı düşünülmesine karşın, Aristoteles'in biçimciliğin ilk örneğini sergilediği düşünülmektedir.

Poetika'da tragedyanın altı öğesinden biri olan 'öykü' soyut ve biçimsel bir yapı olarak serimlenir ve tragedyanın biçimsel nedeni olarak tanımlanır.[2] Ne var ki Aristoteles'te ve yaşadığı dönemde, sanatın konumunun özerk olmaması ve zanaattan ayrılmaması, Aristoteles'in ilk sanatsal biçimci olduğu görüşünü kabul etmeyi güçleştirir.[3] Bununla birlikte biçimciliğin ilk örneklerinden birinin Kant'ın biçimden duyulan hoşlanma ile tanımladığı güzel kavrayışı olduğu düşünülebilir.

Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, biçimden duyulan hoşlanmanın tüm ilgilerden ve çıkardan bağımsız olması gerektiğini işaret ederek, nesnenin estetik tasarımının bilme yetilerimizin özgür oyununa dayanarak oluşturulduğunu ileri sürer. Bu tasarımla oluşturulan nesne, bizde hoşlanma duygusunu ortaya çıkarır.[4] Bu noktada belirtilmelidir ki biçime ilişkin hoşlanma nesnenin kuruluşunu ve bilgisini edinmemizi sağlayan bilme yetilerini tümüyle dışarıda bırakıyor değildir. Bilme yetilerimiz hoşlanma sürecinde kavramsız olarak ve özgür bir biçimde bulunur.[5] Kant bu durumu *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde şöyle ele almıştır:

> Eğer bir sezgi nesnesinin biçiminin salt ayrımsanması (apprehensio), belirli bir kavram ile bağıntısı olmaksızın haz ile bağlı ise, o zaman tasarım bu yolla nesne ile değil ama yalnızca özne ile bağıntılıdır; ve haz onun derin-düşünen yargı yetisinde oyunda olan bilme yetilerine – ve oyunda oldukları sürece – uygunluğundan başka hiçbir şeyi anlatamaz; öyleyse yalnızca nesnenin öznel biçimsel bir erekselliğini anlatabilir. Çünkü biçimlerin imgelem yetisindeki o ayrımsanışları derin-düşünen yargı yetisi, amaçlanmış olmasa da, onları hiç olmazsa sezgileri kavramlara bağıntılama yetisi ile karşılaştırmaksızın yer alamaz.[6]

Kant, biçim anlayışı bakımından nesneye değil, özneye dayalı bir süreci benimsemiştir. Bu çerçevede biçimciliğin nesneyi ve özneyi merkeze alan,

---

[2] Ted Cohen, "Formalism in Art", *Encyclopedia of Philosophy,* https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/art-formalism, çevrimiçi 11 Nisan 2019.
[3] İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1979), 178.
[4] Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2016), 53- 60.
[5] *A.g.e.,* 18.
[6] *A.g.e.,* 31.

temel iki tarzı olduğu ileri sürülür: sanatsal ve estetik biçimcilik.[7] Estetik biçimcilik belirli nesne, tavır, deneyim ve yargı türlerine ilişkin bir soruşturmadır. Bu soruşturma, sanat nesnesinden çok, öznenin tavır, deneyim ve yargı verme koşullarına yönelir. Sanat nesnesini değerlendirmenin merkezine alan sanatsal biçimcilikteyse, sanat nesnesi olmanın şartları, sanatsal biçimlerin neler olduğunun soruşturulması merkezdedir.[8] Buna ilişkin olarak Kant ile Aristoteles'in biçimcilikleri arasındaki en belirgin farkın, Aristoteles'in biçimciliğinin ontolojik, Kant'ın biçimciliğinin ise epistemolojik kaygılarla kurulması, olduğu söylenebilir. Kant'ın biçimciliğini evrensel yapan da epistemolojik hatta olmasıdır. Çünkü bilme yetileri tüm insanlarda ortaktır. Ne var ki Kant'ın biçim belirleniminin, sanatı özerk bir felsefi değerlendirmeye tabi tutamayan Aristoteles'in biçim tanımından daha eksik olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, Kant'ta biçim tanımının Aristoteles'inkinden daha belirsiz oluşudur.[9]

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ton ve renkten bahsederken onların saf duyumlar değil, ancak duyumlar çeşitliliğinin birliği olarak biçimsel belirlenimler olduğunu ve bu yüzden güzellikler olarak değerlendirileceklerini ifade eder. Öyleyse Kant'ta biçim, çeşitliliğin birliğidir. Güzellik de bu birliğe dayanmaktadır.[10] Fakat bu birlik ve biçim öznedeki bilme yetilerinin birliğidir. Bu nedenle sanat nesnesi açısından biçim açıklaması belirsiz kalmaktadır. Nesnenin değerlendirilmesindeki bu tür belirsizlikler, estetik disiplinin karakteristiğidir. Estetikte, estetik deneyim belirleyici olduğundan, sanat nesnesinin kendine dönük değerlendirme ikincil hale gelmektedir.[11] Bu durum estetik disiplinin yapısına içkin olduğundan, sanatsal ve estetik biçimcilik ayrımında sanatsal biçimciliği benimsemekteyiz. Bu çerçevede, müzik değerlendirmesinin biçimlerle yapılması olarak özetleyebileceğimiz müziksel biçimciliği ele alacağız.

1.2.Müzikte Biçimcilik

Müzik dışı hiçbir alana işaret etmeyen, eseri kendisi dışındaki gönderimlerden arındıran müziksel biçimciliğin ilk örneğini Eduard Hanslick'in ortaya koyduğu düşünülmektedir.[12] Hanslick 1891 yılında yayımlanan *The Beautiful in Music* adlı eseri ile müziği biçimci yöntemlerle

[7]James Shelley, "Aesthetic Formalism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. N. Zalta, https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/, çevrimiçi 22 Mayıs 2019.
[8] Bohdan Dziemidok, "Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, (1993): 188.
[9] Cohen, "Formalism in Art".
[10] Dziemidok, "Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses", 187.
[11] *A.g.e.,* 188-189.
[12] Cohen, "Formalism in Art".

değerlendirir. Hanslick müziğin, müzik nesnesindeki biçimler bakımından ele alınması gerektiğini savunur ve müziğin esas yapısı itibariyle bir duygusal uyaran olarak görülmesine katı bir şekilde karşı çıkar. Ona göre bir müzik eserinin duygusal uyaran olarak değerlendirilmesi, eserin yapısının belirsiz alımlanışına işaret eder. Oysa müzik eseri ses dizilerinin birleşiminden ve müziksel biçimlerin şekillendirilmesinden oluşur. Biçim müziksel yapıdır ve müziğin gerçek özünü ifade etmektedir.[13] Hanslick'in biçimciliği, sanat eserini temele alan yapısıyla, müziğe ilişkin sanatsal biçimciliğin bir örneğini oluşturmaktadır. Sanatsal biçimcilik daha sonra, 'pekiştirilmiş biçimcilik (*enhanced formalism*)' olarak sürdürülmüştür. Pekiştirilmiş biçimcilik, sanatsal biçimciliğin bir eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır:

> Müzik estetiğinde, Hanslick'in belirttiği biçimcilik 1980'lere kadar incelenmeye devam ettiği şekliyle, sanat eseri olarak mutlak müziğin, duygusal olarak hiçbir önemi olmayan, tamamen biçimsel bir yapı olarak görülmesi gerektiği öğretisidir. Fakat bazı yazarlar, müziğin duygusal özelliklerinin, müziğin algısal özellikleri olarak yorumlanabileceğini görmeye başladığında, biçimsel yapının bir parçası olarak duygusal özelliklere sahip bir biçimciliğin ruhen de bir biçimcilik olduğunu gördüler. Bu görüşe 'pekiştirilmiş biçimcilik' denildi.[14]

Philip Alperson pekiştirilmiş biçimcilik yöneliminin Hanslick'in biçimciliğine eleştiri olarak doğduğunu ileri sürerken, bu biçimciliğin müzik dışı her şeyi değerlendirmenin dışına itmesinde iki bakımdan sorun göründüğünü ileri sürer: İlkin bu yaklaşım, müziksel olarak anlamı tümüyle dışarıda bırakır. İkinci olarak da duyguların dışarıda bırakılmasıyla, müziğin dünyayla olan ilgisini kurmak iyice güçleşir.[15] Peter Kivy ve Susanne Langer gibi isimler pekiştirilmiş biçimciliğin temsilcileridir. Pekiştirilmiş biçimcilik, 'duyguların müziksel ifade edilişini' araştırmasına dahil etmektedir.[16] Çalışmamız çerçevesinde, Langer'ın pekiştirilmiş biçimcilik olarak ileri sürülen 'duyguların biçimi olarak müzik' teorisini ele alacağız.

---

[13] Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, çev. Gustav Cohen (London: Novello and Company Limited, 1891), 168.

[14]Peter Kivy, "Philosophy of Music", *Encyclopedia of Philosophy,* https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/music-philosophy, çevrimiçi 10 Haziran 2019.

[15] Hanslick'in müziğe dışsal olan her şeyi müzikten yalıtma eğiliminin, müziksel ontolojiye yakın durduğu düşünülmektedir. Bkz.: Philip Alperson, "The Philosophy of Music: Formalism and Beyond", *Aesthetics*, ed. Peter Kivy (Hoboken: Blackwell Publishing, 2004): 257-258.

[16] *A.g.e.,* 263.

2.Susanne K. Langer

Amerikalı filozof Susanne K. Langer (1895-1985) sembolik mantık ve sanat felsefesi üzerine çalışmalar yapmıştır. İlk sembolik mantık ders kitaplarından birini yazmış olan Langer, akademide kariyer olanağı bulan ilk kadın filozoflardan biridir. Ernst Cassirrer'in etkisiyle, benzersiz insan etkinlikleri olarak ifade ettiği dil, sembol, ritüel gibi alanlarla ilişkili olarak insan zihninin nasıl işlediğini, deneyim ve bilginin nasıl ortaya çıktığını soruşturmuştur.[17] Langer, Mary J. Reichling'in de ileri sürdüğü gibi, kendisinden sonraki düşünüşün konu edindiği alanlara döneminde işaret etmiş ve felsefenin kapsamını genişletmede önemli katkılar sunmuştur.[18]

Langer *Philosophy in a New Key* adlı eserinde sanat nesnesinin ayırıcı özelliğinin ne olduğuna, gündelik nesnelerden hangi bakımlardan ayrıldığına ilişkin sanat felsefesinde yer bulan önemli soruyu konu edinmiştir. Bu soruya verilebilecek ilk cevabın güzellik olduğunu ifade eden Langer, sanatların ayırıcı özelliği olarak güzelliği tanımlamakla ilgilenmez. Bunun yerine, sanat ölçütü olarak Clive Bell'in ortaya koyduğu 'gönderimsel biçim *(significant form)*' teorisini ele alır.[19]

Clive Bell, biçimciliği görsel sanatlara ilişkin bir yöntem olarak ele almış bir sanat eleştirmenidir. Bell'e göre biçimcilik, eserde hareket eden çizgiler ve renklerin bağıntıları ve bileşimlerini ifade etmektedir. Bu doğrultuda sanatı anlamak, biçimlerle ilişkili bir etkinliği gerektirmektedir. Bu nedenle sanat eserinin dışındaki tarihsel ve kültürel akışı bilmek, sanatsal değerlendirme için gerekli değildir. Yapılması gereken, eseri biçimleri bakımından değerlendirmektir.[20]

Bell'e göre, gönderimsel biçim bir nesnenin sanat eseri olarak sınıflandırılmasını sağlayacak bir nitelik ya da ayırıcı özelliktir. Her sanat eseri, alımlayıcısında belirli bir estetik duyguyu uyandırır ve bu duygu sanat eserinin ne olduğuyla ilişkili bir belirlenim sağlar. Bell'e göre temel estetik problem "bu duyguyu uyandıran tüm nesneler için, ortak ve kendine özgü

[17] Donald Dryden, "Susanne K. Langer", *Dictionary of Literary Biography*, vol. 270. American Philosophers Before 1950, ed.ler Philip B. Dematteis ve Leemon B. McHenry (Farmington Hills, Michigan: Gale, 2003), 190.

[18] Mary J, Reichling, "A Woman Ahead of Her Time: The Langer Legacy", *Philosophy of Music Education Review*, no. 1 (Bahar, 1998): 12.

[19] Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (New York: The New American Library, 1954), 165-166.

[20] Christopher Dowling, "Aesthetic Formalism", *Internet Encyclopedia of Philosophy,* https://www.iep.utm.edu/aes-form/.çevrimiçi 20 Nisan 2019.

olanın ne olduğunu"[21] bulabilmekle ilgilidir. Bell bu ortaklığı sağlayanın, resim söz konusu olduğunda çizgi ve renklerin alımlayıcıda duygu uyandırmasına yol açan, gönderimsel biçim olduğuna işaret etmektedir. Tüm sanat eserlerinde bulunan gönderimsel biçim alımlayıcıyıda ortak bir duygulanım uyandırır: estetik duygu. Biçimlerin düzenlenmesiyse, sanatçının yönelimleriyle belirlendiğinden gizemli ve bilinmezdir.[22] Dolayısıyla Bell'in gönderimsel biçimle ilişkili olarak ele aldığı estetik duygu, sanatçının eseri üretirken yaşadığı duygular değil sanat nesnesinin ortaya çıkmasını sağlayan biçimler ve bu biçimlerin düzenlenişidir. Langer'ın sanat eseri olmanın ayırıcı özelliği olarak ifade ettiği biçimselliğin çıkış noktasında, Bell'in ileri sürdüğü biçim ve duygu ilişkisi merkezdedir. Buradan hareketle Langer biçimin ne tür 'anlamlar' ifade ettiği ve biçimi sanatsal bakımdan önemli yapanın ne olduğu sorularına yönelir. Bu soruların cevaplanabilmesi için ilkin sembol kavramının Langer'daki ele alınışını serimlememiz gerekmektedir.

2.1.Sembol Kavramı

Langer hocası Ernst Cassirer'in[23] sembolizm felsefesinden etkilenmiştir. Sembolik biçimler felsefesi, ben ve dünya arasındaki farklı bağıntı kurma biçimlerinin araştırılmasına yönelik bir soruşturmadır. Var olanlara bakış çerçevemiz bilim, din ve sanatta farklılıklar gösterir. Cassirer bu farklı bakış açılarını betimlemenin, sembolik biçimler felsefesinin temel amacı olduğunu dile getirmektedir.[24] Cassirer sembol üretmeyi insanın en temel özellikleri arasında görür. Ona göre bu özellik sayesinden insan, kendisi ve dünya arasındaki bağıntıya ilişkin fikirler ileri sürebilmektedir.[25] Bu çerçevede sembol, insanın dünyayı kavrayabilmesi için ilk adımdır. Ben ve dışarısı arasındaki ilişki keskin bir zıtlığa denk düşmez, çünkü nesne kendinde verili bir biçimde bizlere sunulmaz, kurulur. İnsan etkinliklerinin farklı alanlarında, bakış çerçevelerinin aynı olmamasına bağlı olarak farklı sembolik biçimlerle iş görülmektedir.

---

[21] Clive Bell, *Art* (New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1817), 6-8.

[22] *A.g.e.,* 11-12.

[23] Cassirer (1874-1945) felsefe geleneğinde analitik felsefe ve kıta felsefesini, bilimsel ve bilimsel olmayan düşünceleri bütünlük bir biçimde sunmasıyla benzersiz bir yere sahip olarak tasvir edilir. Cassirer'in bütünlüklü düşünce yapısı, Sembolik Biçimler Felsefesi isimli üç ciltlik çalışmasında serimlenmiştir. Bkz.: Michael Friedman, "Ernst Cassirer", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/cassirer/, çevrimiçi 2 Mayıs 2020.

[24] Ernst Cassirer, *Sembol Kavramının Doğası*, çev. Milay Köktürk (Ankara: Hece Yayınları, 2001), 191.

[25] Friedman, "Ernst Cassirer".

Cassirer var olanları nesnelleştirerek anladığımızı ve bu nesnelleştirmenin onlara bakış çerçevemize bağlı olarak değişebilir olduğunu ileri sürerken, nesnelleştirmeyi sağlayan sembolik biçimleri işaret etmektedir. Cassirer'e göre nesnelleştirme biçimlerle ilgili bir çaba olmakla birlikte, maddesi ile olan birliğinin unutulmaması gerekir. Buna göre nesne kendinde, çıplak madde olarak bulunmaz, ancak biçim ile nesnelleştirilebilir. Bu bağlamda, biçim ve maddenin bir arada bulunmasıyla nesnelleştirme gerçekleştirilebilir.[26] Böylece dünyaya bakış açısına koşut olarak, onu anlamak ve anlamlandırmak olanaklı olur. Langer dünyayı anlama ve kavrama çabasına ilişkin bütünlüklü bir çabanın ürünü olan sembolizm felsefesini kendi düşüncesinde sürdürmüştür.

Langer sembol oluşturmanın söylemsel (*discursive*) olan ve söylemsel olmayan iki temel türü olduğunu ileri sürer.[27] *Sanat Problemleri*'nde söylemsel olanlar 'sembol', olmayanlarsa 'sözde-sembol' olarak adlandırılır. Langer, Ernst Nagel'dan aktararak sembolün "başka bir şeye işaret ettiği düşünülen herhangi bir oluş (ya da oluş tipi)"[28] olarak tanımlanabileceğini dile getirir. Bir kelime, genel bir isim en aşina olduğumuz sembol örneklerindendir. Bu anlamda sembolün işlevleri gönderim yapma ve düşünceleri iletme olarak belirlenebilir. Söylemsel olmayan sembol ise sanatın sembolüdür ve 'sanatsal sembolizm' ya da 'sunumsal (*presentational*) sembolizm' olarak ifade edilir.

Langer sanatsal sembolizm teorisini, gündelik dilin ifade edemeyeceği belirsizlikteki fenomenlerin sanat ve mitler aracılığıyla ifade edilebilmesi olarak tanımlar. Langer'a göre genel itibariyle semboller arketip temelleri olan soyutlama yapma araçlarıdır. İlk sembolizm örnekleri insanların doğa olaylarını anlama çabalarında gün yüzüne çıkmaktadır. Doğada tekrar eden örüntülerin farkına varan insan, bu tekrarlamalardaki benzer işaretleri sembollere dönüştürür. Örneğin gök gürlemesi yağmurun bir işareti olarak algılanır. Bu işaretle her karşılaştığında insan yağmurun yağmasını bekler. Daha sonra bu işareti bir sembole, Poseidon'a dönüştürür. Buna göre bir nesneyi kavrayabilmenin koşulu sembollerdir. Fakat buradan sembollerin nesnelere doğrudan gönderim yaptığı sonucuna ulaşılmamalıdır. Semboller ifade ettiği şeyin yerine durmaz fakat kavramsallaştırılmasına izin verir.[29]

[26] Cassirer, *Sembol Kavramının Doğası*, 191-193.
[27] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 229.
[28] Susanne Langer, *Sanat Problemleri*, çev. Fevzi Korur (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012) 105.
[29] Necla Arat, *Ernst Cassirer ve S. K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1977), 96.

Langer dilin, insanlarca üretilmiş en gelişmiş sembol olarak hem düşüncelerin hem de dış dünyanın kavranmasını sağlayan, böylece iletişimi olanaklı kılan söyleme dayalı biçimsel bir yapı olduğuna işaret eder.[30] Bu yapısıyla dil, sabit anlam birimlerini taşır ve iletebilir; dili söylemsel yapan da budur.[31] Böylece söyleme dayalı biçimsel yapısıyla dil, belirlenmiş biçimlerin sembollerini üretme işlevini üstlenir. Ne var ki belirlenmemiş arzu, tutku, anlık deneyim gibi alanlara ilişkin söylemsel semboller işlevsel değildir:

> …[S]öylemsel yapının kullanışlılığının sınırları vardır.
> … [S]öylemin biçimine girmeyen, dolayısıyla sözle ifade edilemeyen çok geniş bir deneyim dünyası vardır… bizim bazen deneyimin **öznel boyutu**, onun doğrudan duygusu olarak adlandırdığımız şeydir.[32]

Dil, belirlenmiş yapılarla kurduğu biçimsel benzerlik üzerinden sembolleştirme yaparken, sanatsal ya da sunumsal sembolizm öznel deneyimin, belirlenemez ve betimlenemez olanın nesnelleştirilmesini olanaklı kılar.[33] Langer'a göre bu belirlenmemiş yapılar ancak sanatsal sembollerle ifade edilebilecek biçimlere sahiptir. Reichling'in ileri sürdüğü gibi Langer sanatsal sembolü öznel yaşamın soyutlanabilmesini sağlayan biçim olarak değerlendirir.[34] Bu soyutlama dolayısıyla sanat eseri "değişken deneyimin ifade edilebilmesini ve istikrarını"[35] sunmaktadır. Biçimi sanatsal olarak önemli kılan, öznel olanı, duygu ve deneyimi ifade edebilmeyi sağlamasıdır. Bu noktada sanat eserinin işlevini belirgin kılmak, sanatsal sembol teriminin kavranmasını sağlayacaktır.

Sanat eserinin işlevi, değişken olandaki kalıcılığı yakalayabilmesidir. Bu bağlamda Langer sanat eserini 'temsil eden (*representative*)' değil, 'ifade eden (*expressive*)' bir yapı olarak kabul etmektedir. Langer temsil etme fiilinin Hanslick tarafından kavranmış olan anlamına işaret eder. Hanslick'e göre temsil etme eylemi, temsil edilenin belirlenmişliğini gerektirmektedir. Ne var ki var olanlar içinde belirgin olmayan, belirlenimini sembollerle sağlayabileceğimiz şeyler de bulunur. Yukarıda da işaret edildiği gibi sanatsal sembolizm bu belirsizliklerle ilgilenmektedir. Belirlenebilir bir yapıya ilişkin temsilinse sanatsal sembolizmle ilişkisi yoktur.[36]

---

[30] Langer, *Sanat Problemleri*, 22.
[31] Mary J. Reichling, "Susanne Langer's Theory of Symbolism: An Analysis and Extension", *Philosophy of Music Education Review*, no. 1 (Bahar, 1993): 4.
[32] Langer, *Sanat Problemleri*, 23.
[33] *A.g.e.,* 24-26.
[34] Reichling, "Susanne Langer's Theory of Symbolism: An Analysis and Extension", 5.
[35] Michael M. Piechowski, "The Logical and the Empirical Form of Feeling", *Journal of Aesthetic Education*, no. 1 (Ocak 1981): 33.
[36] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art,* 182.

İfade edici sanat sembolü 'gerçek bir dil veya sembolleştirme' değildir. Kaldı ki Langer, geleneksel semantiğin ele aldığı biçimiyle sembol teriminin sanattakiyle aynı olmadığını ileri sürer.[37] Geleneksel semantik iletişim ve ifade aracı olarak düşündüğü sembolü, sembolü olduğu şeylerin yerinde duran ve temsil eden işaretler olarak kabul eder.[38] Oysa sanat sembolü özel bir biçimde sembol olarak değerlendirilmelidir. Langer'ın ileri sürdüğü gibi sanatsal sembol:

> …özel bir anlamda sembol[dür], çünkü belli bir sembolik işlev görür, ancak tümüyle değil; özellikle başka bir şeyin yerine geçmez, ya da onun dışında var olan hiçbir şeye gönderme yapmaz. Klasik 'sembol' tanımına göre, sanat eseri hiç de sembol olarak sınıflandırılmamalıdır. Ancak bu alışıldık tanım, sembollerin en büyük zihinsel değerini ve bence en önemli işlevini -deneyimi formüle etme ve üzerine düşünmek, mantıksal olarak sezmek, tanımak ve anlamak için nesnel olarak sunma gücünü gözden kaçırır.[39]

Buna göre, sanatsal sembolün sunduğu biçim, akılsal olan düşüncenin sembolik biçiminden, yani söylemsel olandan farklıdır. Şimdi sanatsal sembolün biçimlerle nasıl kurulduğuna değinerek, müziğin duyguların sembolik biçimiyle ilgisini açık kılabiliriz.

2.2.Duyguların Sembolik Biçimi Olarak Müzik

Biçime ilişkin geleneksel değerlendirme onu durağan ve değişmez bir yapı olarak görme eğilimindedir. Langer biçimi tıpkı sembol kavramında olduğu gibi genel olarak kabul edildiğinin aksine dinamikliği ve hareketi de içine alacak şekilde kurgular. Langer biçimin, sanat eserini oluşturan sanatsal formüller bütünü olarak, hareketli bir örüntü olduğu sürece varlığını sürdürebileceğine işaret etmektedir. Buna göre biçim aşağıdaki gibi betimlenir:

> Bu dinamik biçimler -yaşayan biçimler, organik biçimler- yalnızca hareketlerine devam ettikleri sürece var olan şekillerdir. Biçimler yalnızca inşa edici parçaları tarafından bir değişim örüntüsü olarak var olur. Bu yinelenen ifadeler biçimin kapsamını belirtir. Değişim durursa biçim parçalanır. Değişim ve kalıcılık arasındaki bu mükemmel denge dinamik bir biçimde sergilenir. Değişim durursa kalıcılık ortadan kalkar. İki uç deneyim arasındaki bu denge dinamik biçimlere neden bu kadar ilgi duyduğumuzu açıklıyor.[40]

---

[37] Langer, *Sanat Problemleri,* 102.
[38] *A.g.e.,* 107.
[39] *A.g.e.,* 107.
[40] Sam Reese, "Forms and Feelings: The Aesthetic Theory of Susanne K. Langer", *Music Educators Journal*, no. 8 (Nisan, 1977): 47.

Biçim kavramının Langer'ın ele aldığı şekliyle ifade edilen dinamik, yaşayan yapısı, duygularla olan bağıntısının zeminidir. Langer duyguyu en geniş anlamında, "hissedilebilen her şeyi" – fiziksel duyum, acı, rahatlama, zihinsel gerilimler vs. – ifade etmek için kullandığını dile getirir.[41] Duygular, deneyimimizin öznel yönü olduğu için belirsiz ve kavranması güç durumlardır. Bu yapıları itibariyle duyguların sözcüklerle karşılanması ve dille ifade edilebilmesi olanaklı değildir. Duyguların dille ifade edilememesi ve belirsiz oluşu, akıl dışı yapılar olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Fakat Langer duyguların tümüyle akıl dışı olduğunu düşünmez. Ona göre dilin mantığı ve duyguların mantığı birbirinden farklı olduğundan duygular dil yoluyla ifade edilememektedir.[42] Ne var ki dille olmasa da başka şekillerde, örneğin müziğin biçimleriyle duyguları ifade edebilmek olanaklıdır.

Langer duygu biçimlerinin dinamik ve hareketli olmaları dolayısıyla organik biçimlere benzer olduğunu düşünmektedir. Organik biçim ifadesi, sanat eserinin biçimselliğinden bir bütün olarak söz edilebileceğini belirtmek için kullanılır.[43] Duyguların biçimleri hareketli ve durağan, gergin ve gevşek vs. örüntülerden oluşmaktadır. Bu bakımdan organik biçimin örüntüleriyle benzerdir. Langer müziğin de duyguların da bu tür hareketli biçimlerden oluştuğunu ileri sürer.[44]

Organik hareketin müzikteki en belirgin görünüşü ritimdir. Kalbin atışında, nefes alıp vermede, adım atmada, tekrar eden olaylarda organik hareketlerin ritimle olan ilgisi açıkça görülür. Müzik, en yüksek organik yansıma olan insanın duygusal hayatının sembolik bir temsili olarak, organizmanın ritmik karakterini kendisinde taşımaktadır.[45] Bu nedenle duygular, hareketli biçimlerle benzerdir. Langer bu türden bir biçimin sanatın ayırıcı özelliği olduğunu ileri sürer: "Bu form, bence sanata ait bir özelliktir ve gerçekten de sanatın özü ve ölçüsüdür."[46] Sanat eserinin belirlenmesine ilişkin bir ölçüt sunan duyguların biçimi terimi, sanat eserinin işlevine yönelik bir belirlenim sunması açısından da önem taşır:

> Bir sanat eseri… duyguyu görünür, işitilir ya da bir belirtiden çıkarsamak yerine bir şekilde algılanabilir kılarak üzerine düşünmemiz için önümüze

[41] Langer, *Sanat Problemleri*, 18.
[42] Reese, "Forms and Feelings: The Aesthetic Theory of Susanne K. Langer", 45-46.
[43] Langer, *Sanat Problemleri*, 109.
[44] Reese, "Forms and Feelings: The Aesthetic Theory of Susanne K. Langer", 46.
[45] Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (NewYork: Macmillan Publications, 1954), 126-129.
[46] Langer, *Sanat Problemleri*, 101.

> koyar. Sanatsal form doğrudan duyusal, zihinsel ve duygusal yaşantımızın dinamik formlarıyla uyumludur… Sanat eserleri, duyguların idrakimiz için yaratılmış imgeleridir.[47]

Bu çerçevede sanatsal sembol, işlevi 'karmaşadan düzene dönüşümü' sağlamak olan, oluş içindeki pek çok örnek içinden 'mantıksal biçimin kavranması' olarak da değerlendirilebilir. Michael M. Piechowski mantıksal biçimi "tutarlı bir örüntü, plan, tasarım ya da ayrı bir nitelik gibi bir şeylerin bağıntılı yapısı"[48] olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda duyguların biçimleri ile müzik arasında kurulan benzerliğin, mantıksal yapıların benzerliğine dayandığı görülür. Kaldı ki Langer'ın da ileri sürdüğü gibi müzik, duyguları değil, duygu biçimlerini sembolik olarak ifade eder. Bu bağlamda müziği duyguların temsili olarak değerlendirmek doğru değildir:

> Sanatçı gerçekliğin genel olarak kaotik ve biçimsiz olduğu düşünülen ele gelmez bir boyutunu formüle eder; yani öznel alanı nesnelleştirir. Dolayısıyla ifade ettiği şey gerçekte var olan kendi duyguları değil, insan duygularına ilişkin bildiği şeydir. Bir kere zengin bir sembolizme sahip olduktan sonra o bilgi onun tüm bireysel deneyimini aşar. Bir sanat eseri yaşamla, duyguyla ve içsel gerçeklikle ilgili bir kavrayışı ifade eder. Ancak sanat ne bir itiraf, ne dondurulmuş bir duygu nöbetidir; o geliştirilmiş bir metafor, tarifsiz olanı ifade eden ve söylemsel olmayan bir sembol, bilincin kendisinin mantığıdır.[49]

Langer'a göre müzik eserleri duyguları sembolik olarak ifade edebilmektedir çünkü müziksel biçimler ayrılabilir, üretilebilir ve bir araya getirilebilir pek çok parçadan oluşmuştur.[50] Sembolik ifadeyi sağlayan önemli bir adım da uyumlu biçimlerin tanınmasıdır. Bu tanıma yoluyla benzer biçimler sembolik ifadenin kurulmasını olanaklı kılar. Bu noktada müzik, duygu biçimleriyle gösterdiği benzerlikle, öznelliği sembolik olarak ifade edebilir.[51] Peki "duyguların sembolik biçimi" ifadesi ne anlama gelir? Belirsiz olduğunu söylediğimiz duyguların, biçimleri olduğunu düşünmemizi sağlayan nedir?

Langer duyguların biçimleri olduğunu ileri sürer, çünkü eğer böyle olmasaydı, duyguları adlandırmamız ya da tanımlamamız olanaklı olamazdı. Ne var ki duygular ve duyguların mantıksal biçimi arasında dolaysız bir bağıntı yoktur. Duyguların sembolik mantıksal biçimi, duyguların kendisi değil, duygu benzerleridir. Bu nedenle bir duyguyu tikel değil tümel bir ifadeyle ileri sürmek daha yerinde olacaktır. Dolayısıyla üzgün bir müzik

[47] *A.g.e.,* 25.
[48] Piechowski, "The Logical and the Empirical Form of Feeling", 33.
[49] Langer, *Sanat Problemleri*, 26.
[50] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 185.
[51] Reese, "Forms and Feelings: The Aesthetic Theory of Susanne K. Langer", 48.

değil de üzgünlüğü ifade eden müzik denmelidir.[52] Bununla birlikte müzik, sanatsal sembollerin belirlenmemiş yapısına uygun olarak, tümüyle soyut ve temsil etme gücünden yoksundur. Bu yüzden duyguları temsil edemez, fakat duyguları müziksel yasalara bağlı olarak sunar. Bu nedenle müzik, duyguların dışavurumunun sembolik biçimidir.[53] Dolayısıyla müzik ve duygular arasındaki sembolik ortaklık, her ikisinin biçimleri gözetilerek kurulur. Buna koşut olarak Langer duyguların ve müziğin dille benzer biçimleri olmadığını düşünür. Dil daha belirleyici, sabit çağrışımları bulunan bir yapı iken müzik bu türden bir belirlenim taşımaz. Langer belirlenim sağlanamamasını müziğin zayıf tarafı olarak değil, gücü olarak görmektedir. Langer'a göre "müzik, dilin belirleyemediği biçimleri ifade eder"[54]. Müziğin, dil gibi belirleyici ve kuşatıcı olmaması bakımından duygusal anlamlar taşıyamayacağının söylenmesine karşıdır. Çünkü ona göre müzik tam da dil gibi özelliklere sahip olmadığı için duyguları ifade edebilir. Müziğin duygularla olan bağıntısının ne şekilde kurulduğunu doğru anlayabilmek için, sanatsal sembol olarak müziğin, dildeki sembolizmden nasıl ayrıldığını belirlemek önemlidir.

Bir sözcük, yukarıda işaret ettiğimiz gibi, gerçek bir semboldür. Langer sözcüklerin yapısını gözeterek, sözel sembolün yalnızca bir işaret olduğunu ve işaret ettiği şeyin anlamını dışındakiyle ilişkilendirdiğini belirtir. Sözcük, bir aracıdır ve anlam yakalandığında geçersizleşir. Buna karşın "sanat eseri kendi varlığı dışında bir anlama işaret etmez."[55] 'Duyguların biçimsel sembolü olarak müzik' ifadesinden sözel sembolü anlamak ve sanat sembolünü doğrudan ve dışarıya gönderim yapan aracı bir biçim olarak tanımlamak hatalıdır. Langer'a göre söylemsel sembolde anlam doğrudan, sözcüklerin yaptığı gönderimle ortaya çıkarken, sunumsal sembol sanatsal olan, belirlenmemiş anlamla ilgilidir.[56] Langer bu ayrımı belirgin kılabilmek için söylemsel ve sanatsal sembolleri sırasıyla *sanat sembolü* ve *sanatta sembol* olarak kavramsallaştırır. Buna göre anlamın doğrudan ve eserin dışında olduğuna işaret eden söylemsel sembolün sanatsal değerlendirmede kullanılmasına sanatta sembol adı verilir:

> Sanatta semboller, kutsallığı, günahı, yeniden doğumu, kadınlığı, aşkı, zulmü vb. ima edebilir… onları içeren çalışmadan farklı bir anlam düzleminde bulunurlar… Kullanılan sembollerin anlamları, çalışmaya zenginlik,

[52] Reichling, "Susanne Langer's Theory of Symbolism: An Analysis and Extension", 6.
[53] Enrico Fubini, *Müzikte Estetik*, çev. Fırat Genç (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001), 123.
[54] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 189.
[55] Langer, *Sanat Problemleri*, 108.
[56] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 229.

> yoğunluk, tekrarlama ya da yansıma ya da aşkın bir gerçek-dışılık, belki de tümüyle yeni bir denge verebilir. Ancak normal sembol işlevi görürler; kendilerinde sundukları şeyin ötesinde bir şeyi ifade ederler.[57]

Sanatta sembolün anlamı eserin biçiminden gelmez, bu nedenle müzik değerlendirmelerinde dışarıdan gelen, sanat eserine sonradan katılan duyguları görürüz. Buna karşın sanat sembolü, gerçek anlamda sembole karşılık gelmez. Langer sanat sembolünü şöyle tanımlar:

> Diğer yandan sanat sembolü ifadeci bir formdur. Aşina olduğumuz anlamıyla tam bir sembol değildir, zira kendi ötesinde bir şey iletmez. Dolayısıyla tam olarak bir anlama (meaning) sahip oldukları söylenemez; sahip olduğu şey ***içerim***dir (import). Özel ve ikincil bir anlamda semboldür, çünkü gerçek bir anlamda sembolün tüm işlevlerini yerine getirmez; doğrudan entelektüel algı ya da sezgi için deneyimi formüle eder, nesnelleştirir ancak söylemsel düşünce için bir kavramı soyutlamaz. Onun içerimi gerçek bir sembolün anlamı gibi onun aracılığıyla, ancak işaretten ayrı olarak değil, işaretin içinde görülür.[58]

Burada temsil ve ifade arasındaki ayrımı hatırlamak önemlidir. Temsil belirlenim yapılmaksızın gerçekleştirilemez. Bu nedenle belirlenemez olan duyguların, sözel sembollerle ilişkilendirilerek temsil edilebildiğinin düşünülmesi hatalıdır. Bu nedenle duygular ve müzik bağıntısının temsil üzerinden gerçekleştirildiğini söylemek hatalıdır. Müzikteki sembol, müziğin temsil edici bir etkinlik olduğunu ileri sürdüğünden ikincil bir etkinliktir; dinleyicinin dikkatini birincil olan müziksel söylemden uzaklaştırır. Temsil, duygular hakkındaki fikirlerin, müziksel olmayan bir biçimde, müziğe dışarıdan yüklenerek ortaya çıkması olarak düşünülmelidir. Buna karşın müzik sembolü duygu biçimlerini doğrudan ifade eder. Şimdi 'müzik sembolü' ve 'müzikteki sembol' ayrımını daha iyi kavrayabilmek için, Langer'ın ileri sürdüğü farklı müzik estetiği yaklaşımlarını ele alacağız.

2.3.Müzik Estetiğindeki Değerlendirmelere Örnekler

Langer müzik estetiğinde dört temel yaklaşım olduğuna işaret eder. Bu yaklaşımlardan ilki müziğin haz veren bir duyum olduğunu söyleyen ve haz öğesi olarak tonaliteye işaret eden yönelimdir. Langer'a göre bu yaklaşım beğeniye dayalı bir estetik anlayışa neden olur. Temellendirmesini beğeni üzerine kuran bir estetik yönelimdeyse, sanat eserini oluşturan sanatsal yapılar göz ardı edilecektir. Müzik de yalnızca beğeninin tatmin edilmesine

[57] Langer, *Sanat Problemleri*, 110.
[58] *A.g.e.,* 112.

ilişkin olarak ele alınacak ve değerlendirme eksik kalacaktır. Bu nedenle bu yönelim kabul edilemezdir.[59]

Diğer bir estetik yaklaşım, müziği duyguları uyandırması bakımından ele alır. Langer bu yaklaşımın ortaya çıkışını Platon'a dayandırır. Platon, müziğin duyguları uyandırmada önemli bir araç olduğunu düşünmektedir. Buna koşut olarak müzik, ruhu eğitici bir işleve sahip olarak değerlendirilmiştir. Platon belli müzik türlerinin, dinleyende kimi özel duygular uyandırdığını ve bu özel duygular yoluyla kişinin ruhunun eğitilebileceğini düşünmektedir. Buna göre müzik, devletin yasalarına ve eğitime katkı sunacak biçimde düzenlenmelidir.[60] Müzikte belirli modlara ve tonlara kısıtlamalar getirilmesine yol açan bu görüş uyarınca devlette yalnızca Dor ve Phrygia modlarındaki müziklere izin verilir. Lydia ve Ionia modlarıysa hüzne ve gevşekliğe yol açtığı düşünülerek devletin dışında tutulur.[61] Langer, Platon'la birlikte müziğe atfedilen duyguları uyandırma gücünün etkilerini modern dönemde de sürdürdüğüne işaret eder. Bedensel etkilerin araştırıldığı modern çalışmalarda müziğin kalp atış ritmi, nefes alıp verme ve adım atma hızı, konsantre olma ya da olmama vs. üzerindeki etkileri temele alınmıştır. Langer müziğin bu tür etkileri olabildiğini reddetmese de davranışlar üzerindeki etkisinin güçlü olmadığını düşünür. Ona göre bu etkilerin ortaya çıkabilmesi için müzik değil sesler yeterlidir. Ayrıca müziğin beden üzerinde etkileri olsa da bu etkiler geçicidir.[62]

Langer'ın işaret ettiği estetik yönelimlerden bir diğeriyse müziği, bestecinin kendini ifade etme (*self-expression*) etkinliği olarak görür. Bu yönelime göre bestecinin kendini ifade etmesi, bireysel duygularını açığa çıkarması demektir. Fakat Langer, kendini ifade etmenin sanat eserinden beklentimiz ile örtüşmediğini dile getirir. Çünkü bir dram ya da trajedi sunacak bir sanat eseri üreten sanatçıdan, bu duygu durumlarında olmasını bekleyemeyiz. Kaldı ki kendini ifade etmek, sanat eserinin ya da sanatçının ayırıcı özelliği olamaz; Langer'ın ifadeleriyle bir bebek, duygularını bir sanatçının yapacağından daha iyi boşaltabilir.[63] Fakat bebek ağlaması, bir sanat eseri olarak görülemeyecektir. Langer'ın karşı çıktığı bu yönelim uyarınca alımlayıcı, sanatçıyla özdeşleşip aynı duyguları paylaşarak bir arınma (*katharsis*) yaşar. Müzik, özünde bir kendini ifade etme biçimi olarak

[59] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 171.
[60] Platon, *Devlet*, çev.ler Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007) 401d-402a.
[61] Platon, *Devlet*, 398e-399b.
[62] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 171-172.
[63] Langer, *Sanatın Problemleri*, 25.

görüldüğünde duyguların arındırılması için bir araç olarak görülecektir. Ne var ki, Langer'a göre "duygusal arınma yasaları sanatsal yasalar değil[dir]."[64] Arınma, doğal bir rahatlamaya karşılık geldiğinden doğa yasalarına tabidir. Langer değerlendirilen üç müzik yaklaşımda da problemler olduğunu dile getirir. Bu yaklaşımlar müziğe ilişkin ne ayırıcı bir özellik ne de müziğin kendisini işaret eden bir değerlendirme sunar. Buna karşın müziği duygularla ilişkilendiren tüm teorilerin karşısında duran biçimci müzik anlayışında durum farklıdır. Eduard Hanslick'in (1825-1904) ileri sürdüğü bu yaklaşım müzik eserlerine yüklenen duygusal anlamların karşısında durmaktadır.

Romantik dönemde (1830-1900) yaşamış olan Hanslick, döneminin müzik düşüncesine karşıt görüşler ileri sürdüğü için, döneminin müzisyenlerince eleştirilmiştir. Bu müzisyenlerden biri olan Wagner'in Hanslick'e en büyük eleştirisi, müziği 'yasalara tabi kılan' bir anlayışı savunmasıdır. Bu eleştiriye işaret eden Katz'a göre Hanslick ve Wagner arasındaki çatışma, tüm bir müzik düşüncesinin değişmesini sağlayacak denli önemli olmuştur.[65] Hanslick'in amacı, müziğe ilişkin nesnel, genel geçer bir güzel yargısı verebilmenin önünü açmaktır. Bu doğrultuda güzel, kendisinden başka amaç taşımayan bir biçim olarak tanımlanır.[66] Böylece müzik kendi dışında, duygu uyandırmak ya da temsil etmek gibi amaçlara dayandırılmaksızın konu edilmeye çalışılır. Bu çerçevede Hanslick ve Langer duygularla müzik arasındaki bağıntının yapısına dair benzer düşünüşleri taşımaktadır. Buna karşın müziksel biçimin neliği ve müziğin işlevine yönelik farklı bakış açıları müziksel biçimciliklerini farklı konumlandırmamıza neden olur. Şimdi iki müziksel biçimciliği karşılaştırarak, Langer'ın pekiştirilmiş biçimcilik görüşünün geçerliliğine ilişkin soruşturmamızı tamamlayacağız.

2.4. Hanslick ve Langer

Biçim kavramı hem sanatta hem de felsefede, tek bir tanımla ele alınmaz. Biçim hem görülebilir fenomenleri hem de görülemez yapıyı, imge ve ideayı, içerik ve malzemeyi; yani birbiriyle zıt terimleri belirtmek için kullanılır.[67] Bu çerçevede Hanslick ve Langer'ın müzikte biçimin ne olduğuna ilişkin görüşleri de farklılık gösterir.

---

[64] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 173-175.

[65] Ruth Katz, *A Language of Its Own Sense and Meaning in the Making of Western Art Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 243-244.

[66] Hanslick, *The Beautiful in Music*, 18.

[67] Andrea Pinotti, "Formalism and the History of Style", *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, ed.ler Matthew Rampley v.d. (Leiden: Brill Publishing, 1974), 17.

Hanslick müziği oluşturan biçimlerin sesler (notalar), armoni, kontrpuan ve ritim olduğunu ifade eder. Biçimler hiçbir dış etkenle bağıntılı olmayan boş yapılar olarak müziği oluşturan öğelerdir. Bu nedenle müziğe dair nesnel bir değerlendirmede dikkate alınması gereken onlardır.[68] Dahası bu biçimler, müziğin bir tanımı yapılmaya çalışıldığında da karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede genel tanımıyla "müzik, zamanda düzenlenmiş seslerdir."[69] Armoni, ritim ve kontrpuan kurallarıyla düzenlenen sesler müziği oluşturmaktadır. Armoni "genel olarak, eşzamanlı olarak çalınan her ses düzenlemesine verilen isimdir."[70] Ritim, bir vuruş boyunca seslerin düzenlenmesine karşılık gelmektedir. Kontrpuan ise, melodik ve armonik çeşitleri olabilmesine karşın, genel olarak seslerin yatay düzenlenişiyle ilgilidir. Bu biçimsel öğelerle oluşan müzik, kendisi de biçimsel olan bir yapıya karşılık gelmektedir. Bu çerçevede biçim, müziğin bütününü ve oluşturucu parçalarını ifade etmektedir. Langer'ın ele aldığı şekliyle biçim ise parçalara değil, sanat eserinin bir bütün olarak biçimselliğine yönelen bir kavrayış olarak değerlendirilebilir.

Langer'da biçim durağan olmayan, organik ve sürekli değişim halinde bulunan bir yapıdır. Bu yapı bir bütün olarak sanat eserine karşılık gelmektedir. Eser, organik bir bütünlüğün, duyguların biçimselliğinin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. "Bu anlamda bir sanat eserinin biçiminden değil, bir sanatsal biçim olarak sanat eserinden söz edilmektedir."[71] Bu organik birliğe, sanat eserinin ideası ya da eserin temeli denilmektedir.[72] Organik bir biçim olarak müzik, belirsiz ve kavranılamaz olan duyguların bir biçimsellikle ilgili olarak ortaya çıkmasını sağlar. Biçimin bütüncül olarak değerlendirilmesinin yanında, Langer'ın teorisinin Hanslick'inkiyle keskin bir şekilde ayrıldığı tarafı tam da burasıdır.

Hanslick'in duyguların sanat eseriyle ilişkilendirilmesine yönelik görüşü temsil etme bağıntısına bir eleştiri olarak inşa edilmiştir. Hanslick'e göre bir şeyin temsil edilmesi için öncelikle belirlenebilmiş olması gerekir.[73] Fakat duygular söz konusu olduğunda belirlenimden söz etmek olanaklı değildir. Bunun temel nedeni duyguların nesnel varoluşlarının bulunmamasıdır. Bu

[68] Hanslick, *The Beautiful in Music*, 127-128.
[69] Kendalle Durelle Briggs, *The Language and Materials of Music: A Treatise of Common Practice Harmony*, (New York: Highland Heritage Press, 2017), 1.
[70] Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Massachusette: Harvard University Press, 1944), 317.
[71] Dziemidok, "Artistic Formalism: Its Achievements and Weakness", 186.
[72] *A.g.e.,* 186.
[73] Bkz.: "Bir şeyi temsil etmek onun açık şekilde sergilemektir; açık bir şekilde önceden belirlemektir." Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, 44.

çerçevede müziğin konusu duygular değildir. Müzik ancak çığlık, fısıltı, horultu, yaban arılarının vızıltısı gibi nesnel fenomenleri ifade edebilir. Çünkü bu tür fenomenler belirlenebilir yapıdadır.[74] Müziğin hem belirlenimleri olan biçimler olduğunu söyleyip hem de onu belirsiz duyguların temsili olarak görmek, Hanslick için açık bir çelişkiye karşılık gelmektedir. Hanslick'e göre müzik eğer belirlenemez olan duyguları temsil etseydi, biçimsel bir yapıdan söz etmemiz olanaklı olmazdı:

> Belirsiz bir duygu gibi, bir *konu* kaynağı olamaz; bir sanat onu kullanmak için ilk olarak şu problemi çözmek zorundadır: Ona hangi *biçim* verilebilir? Sanatın işlevi, genelden çıkıp özele, belirsizden çıkıp kesin olana dönüşerek, *bireyselleştirmeye* dayanır. Teori 'belirsiz duygular' konusunda bu süreci tersine çevirmelidir. Ne olduğunu tanımlamak imkânsız olsa da müziğin bir şeyi temsil ettiği teorisinden daha da büyük güçlüklerle karşılaşırız. Bu konum, müziğin hem belirli hem belirsiz, hiçbir *duygu*yu temsil etmediğinin açık bir belirleniminden çıkarılan bir adımdır.[75]

Hanslick'in bu belirleniminin altında, yukarıda ele aldığımız biçim değerlendirmesi yatmaktadır. Hanslick için biçim durağan ve belirlenmiş sınırları olan bir yapıdır. Dolayısıyla müziğin biçimlerinin de bu yapıya uygun ifadeler sunması gerekir. Dahası müzik ve diğer sanatların tümü için belirsiz olandan belirli olana gitmek, temel işlevdir. Bu noktada biçimlere ilişkin farklı bir kavrayışta olan Langer için sanatın sembolleri, duygu biçimlerini ifade edilebilir kılar. Buna karşın, Langer ve Hanslick'in sanatın işlevine yönelik benzer görüşleri ileri sürdüğü görülmektedir. Langer'a göre semboller, kavramlar üreten insan zihninin ayrılmaz parçalarıdır. Sanatın işlevi de kavramlar üreten zihne sembollerle yardım etmek ve belirsiz olanın belirgin kılınmasını sağlamaya çalışmaktır. Belirsiz olanın belirlenebilmesinde, sanatsal sembollerin varlığı devreye girmektedir. Bu çerçevede sembolik biçimler, duyguların sanatsal biçimde sunularak ifade edilebilmesini sağlamaktadır. Bunun gerçekleşebilmesi için duygu ve sanat biçimlerinin benzer olması gerekmektedir. Ne var ki Langer, teorisine ilişkin en önemli eleştiriyi buradan alır. Buna göre iki şeyin biçimsel ilişkilerindeki benzerlik, taşıdıkları ikonik öğelerle ilişkilendirilir. Bu nedenle, besteci bir duygunun biçimini müziğinde sembolize ettiğinde dinleyici müziği, o duygunun sembolik biçimi olarak tanırsa, duygu biçimi ve müzik biçimi arasındaki tarif edilemeyen ikonikliği de tanımış olacaktır. Buna karşın, Stephen Davies'in de ileri sürdüğü gibi bu ikoniklik tarif edilebilir değildir. Bununla birlikte Langer'ın biçimlere ilişkin değerlendirmesi de belirsizdir.[76]

---

[74] *A.g.e.,* 37.
[75] *A.g.e.,* 54-55.
[76] Davies, "Is Music a Language of the Emotion?", 230-231.

Sonuç

Langer Hanslick'in biçimci görüşünü kendi teorisinde müziğin duygularla olan sembolik biçimsel benzerliğini ortaya koyabilmek için yeniden düzenler. Langer müziğin duyguları uyandırmak ya da ifade etmek için bir aracı olmadığı yönünde Hanslick ile benzer düşünceleri paylaşır. Bu çerçevede müziksel biçimcilik ve pekiştirilmiş biçimciliğin benzer olduğu ileri sürülebilir. Müziğin yalnızca sembolik olarak duygularla ilişkilendirilebileceğine işaret eden Langer, duygularla kurulan sembolik biçimsel benzerliğin mantıksal bir ifade ediş olduğunu ileri sürer.[77]

Langer'a göre semboller, müziksel biçimleri sanatsal olarak anlamlı kılmaktadır. Buna göre anlam, sembolle ilgilidir. Pekiştirilmiş biçimcilik olarak da adlandırılan, Langer'ın duyguları içeren biçimci görüşünü Hanslick'in müziksel biçimciliğinden ayıran en önemli özellik müziksel anlam kavrayışında ortaya çıkmaktadır. Hanslick'in biçimci müzik görüşünde, müzik eserine dışsal olduğu düşünülen hiçbir öğe müzik değerlendirmesine dahil edilmez. Buna koşut olarak müziğin anlamına ilişkin belirlenimde duygulara yer yoktur. Biçimci müzik görüşü bu yapısıyla, müziksel anlamın olanağını kesintiye uğrattığı işaret edilerek eleştirilmiştir. Buna karşın Hanslick müzikte anlamın olmadığını değil, müziksel yapının dışına gönderimle edinilen anlamın olmadığını ifade eder. Kaldı ki ona göre müziğin ifade ettiği iddia edilen duygular müziğe bütünüyle dışsaldır. Müziğin biçimsel öğeleri olan sesler, notalar, nota işaretleri, duraklar, es, armoni, kontrpuan vb. ise, müziğin içsel ve kurucu öğeleridir. Bu öğeler müziğin anlamını belirlemektedir. Bu noktada Langer'ın biçimci müzik görüşü gözetildiğinde duyguların Hanslick'in ileri sürdüğü gibi müzik dışı işlevinin yanında, müziğe içkin olarak değerlendirildiği de görülmektedir. Bununla birlikte müziğe içkin duygu biçimleri müziğin birincil anlamını oluşturmaktadır. Buna göre duygular müziğe içkin ve dışsal olmak üzere iki şekilde müzikle ilişkilendirilir. Langer bu ayrımı, 'müzik sembolü' ve 'müzikte sembol' olarak açık kılmıştır.

Sözel sembol anlamın edinilmesini sağlayan, gönderimde bulunan biçimlere karşılık gelir. Langer'a göre sözel sembol, anlamın yaratılmasına aracılık eden, anlam kavrandığındaysa geçersizleşen bir yapıdır. Burada ortaya çıkan, sözel sembolün müziğe dahil edilerek kullanıldığı müzikte semboldür. Bu sembol biçiminin duygular ve müzik ile ilgili argümanları, müziğin kurucu biçimleri gözetilmeksizin ileri sürüldüğünden ikincil ve dışsal bir anlamı işaret eder. Müzik sembolü ise anlamı, biçimlerle ilgili olarak belirlerken, biçimleri aracı olarak değerlendirmez. Müzik sembolü olarak biçim, anlamı

[77] Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 176.

kendisinde barındırmaktadır. Müzikte dışarıya gönderim ve doğrudan anlama ilişkin her değerlendirmeyse söylemsel sembolle ilişkilidir. Burada ortaya çıkan anlamın eserin kendisine değil, dışsal yapıya işaret ettiği unutulmamalıdır. Müzik sembolünün anlamı ise, eserin kendi varlığına işaretle, sembolik duygu biçimlerinde sunularak ortaya çıkmaktadır. Langer'a göre bu birincil anlam belirsizdir. Ona göre sanatsal sembolün yapısına uygun olarak, anlam da geleneksel kabule uygun biçimde değerlendirilmemelidir. Bu noktada, Hanslick'ın anlama ilişkin görüşleriyle karşılaştırıldığında Langer'ın ileri sürümünün daha belirsiz olduğu görülmektedir.

Langer hem duygu biçimlerinin neler olduğunu serimlemekte hem de anlamı belirgin kılmakta yetersiz kalmıştır. Hanslick ise indirgemeci bir tavırla anlamın belirlenmesi için müziksel yapıya yönelen bir soruşturmayı ileri sürmüştür. Buna koşut olarak Hanslick'te müziksel anlamın, Langer'ın aksine nesnel değerlendirmeye daha uygun olduğu görülür. Bununla birlikte Langer, sanatsal biçimciliği bir felsefi dizge olarak kurmaya ve geliştirmeye çalışır. Dahası, sanat söz konusu olduğunda nesnel ve kesin bir anlamın olanaklarından çok, sanatın işleviyle ilgilenir. Bunun nedeni, insanın etkinlik alanını kuşatan sembollerin kurucu öğe olduğu bir dizge geliştirmeye çalışmasıdır. Bu çerçevede duyguların biçimsel sembolü olarak müzik, Langer'ın dizgesinde tutarlı bir şekilde ele alınsa da duyguların temelde olduğu bir dizgenin kaçınılmaz olarak yakalanacağı belirsizlik ile karşı karşıya kalır. Çünkü duygu yalnızca kendisini yaşayanın sezebileceği bir zihinsel durum olduğu için paylaşılamaz ve bilinemezdir.

Kaynakça

Alperson, Philip. "The Philosophy of Music: Formalism and Beyond". *Aesthetics*. Editör Peter Kivy. Hoboken: Blackwell Publishing, 2004.

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusette: Harvard University Press, 1944.

Arat, Necla. *Ernst Cassirer ve S. K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1977.

Bell, Clive. *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1817.

Briggs, Kendalle Durelle. *The Language and Materials of Music: A Treatise of Common Practice Harmony*. New York: Highland Heritage Press, 2017.

Carroll, Noël. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge, 1999.

Cassirer, Ernst. *Sembol Kavramının Doğası*. Çeviren Milay Köktürk. Ankara: Hece Yayınları, 2001.

Cohen, Ted. "Formalism in Art". *Encyclopedia of Philosophy*. https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/art-formalism. Çevrimiçi 11 Nisan 2019.

Davies, Stephen. "Is Music a Language of the Emotion?". *British Journal of Aesthetics*. No. 3 (Yaz 1983): 222-233.

Dowling, Christopher. "Aesthetic Formalism". *Internet Encyclopedia of Philosophy*. https://www.iep.utm.edu/aes-form/. Çevrimiçi 20 Nisan 2019.

Dryden, Donald "Susanne K. Langer". *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 270. American Philosophers Before 1950. Editörler Philip B. Dematteis ve Leemon B. McHenry (Farmington Hills, Michigan: Gale, 2003): 189-199.

Dziemidok, Bohdan. "Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51. (1993): 185-193.

Friedman, Michael. "Ernst Cassirer". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/entries/cassirer/. Çevrimiçi 2 Mayıs 2020.

Fubini, Enrico. *Müzikte Estetik*. Çeviren Fırat Genç. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.

Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music*. Çeviren Gustav Cohen. London: Novello and Company Limited, 1891.

Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çeviren Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2016.

Katz, Ruth. *A Language of Its Own Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

Kivy, Peter. "Philosophy of Music". *Encyclopedia of Philosophy*. https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/music-philosophy. Çevrimiçi 10 Haziran 2019.

Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art*. NewYork: Macmillan Publications, 1954.

-. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library, 1954.

-. *Sanat Problemleri*. Çeviren Fevzi Korur. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2012.

Piechowski, Michael M. "The Logical and the Empirical Form of Feeling". *Journal of Aesthetic Education*. No. 1 (Ocak 1981): 31-53.

Pinotti, Andrea. "Formalism and the History of Style". *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Editörler Matthew Rampley v.d., Leiden: Brill Publishing, 1974.

Platon. *Devlet*. Çevirenler Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007.

Reese, Sam. "Forms and Feelings: The Aesthetic Theory of Susanne K. Langer". *Music Educators Journal*. No. 8 (Nisan, 1977): 45-49.

Reichling, Mary J. "Susanne Langer's Theory of Symbolism: An Analysis and Extension", *Philosophy of Music Education Review*. No. 1 (Bahar, 1993): 3-17.

Reichling, Mary J. "A Woman Ahead of Her Time: The Langer Legacy". *Philosophy of Music Education Review*. No. 1 (Bahar, 1998): 12-21.

Shelley, James. "Aesthetic Formalism". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Editör E. N. Zalta. https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/. Çevrimiçi 22 Mayıs 2019.

Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1979.

YENİ BİR DİNLEME BİÇİMİ OLARAK NEGATİF DİYALEKTİK

Elis ŞİMŞON*

NEGATIVE DIALECTICS AS A NEW WAY OF LISTENING

Öz

Bu çalışmanın odağındaki iddia, Theodor W. Adorno'nun tüm felsefi çabasının yeni bir dinleme biçimi geliştirme teşebbüsü olarak okunabileceğini ileri sürer. Bu yeni dinleme biçimi, modelini, Arnold Schoenberg'in "disonansın özgürleşimi" ilkesine dayanan "Yeni Müzik"ten alır. Yeni Müzik, dinleyicisini bir şok etkisiyle yüzleştirerek çözülmeyen, uzlaştırılmayan, uysallaştırılmayan toplumsal çelişkileri duyulur kılar ve bunların üzerini örtmek için her an seferber olan rahatlatıcı ve regresif dinleme biçimlerini sürekli kesintiye uğratır. Adorno'nun müzik yazılarında detaylandırdığı bu yeni duyma ve dinleme biçiminin, yalnızca müzikle sınırlı kalmadığını, bunu felsefi düşüncesinin temeline yerleştirdiğini *Negatif Diyalektik* adlı eserinde görmek mümkündür. Kavram dışı olan şeyin yok sayıldığı, eritildiği, saf dışı bırakıldığı ve hatta katledildiği özdeşlik düşüncesi belirli bir felsefe yapma biçimine işaret eder; çelişkilerin uzlaştırıldığı bir diyalektiktir bu. Adorno'nun "negatif diyalektik" olarak adlandırdığı ise, esasen, kavram dışı olanın kavramın en önemli meselesi haline gelmesi itibarıyla "yeni" bir felsefe yapma biçimidir. Burada "yeni" olan, felsefenin yeni bir dinleme stratejisi benimsemesidir. Bu dinleme biçimi bizi özdeşliğin vaat ettiği uzlaşmaya karşı eleştirel bir mesafede tutacak olan şeydir; dolayısıyla bu dinleme biçimi sayesinde kulağımız bütünlük ve nesnellik içinde sakatlanan, kavram dışı diye yaftalanıp sessizliğe gömülen, dilsizleştirilen tekilliğin ıstırabını ve acı çığlıklarını duymaya yatkınlaşacaktır.

Anahtar Kelimeler: Theodor W. Adorno, negatif diyalektik, disonans, müzik, özdeşlik düşüncesi.

* Koç Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Dr., esimson@ku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0254-5085.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 185-202.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 23.09.2020)

Abstract

This article is centered on the claim that the entire philosophical enterprise of Theodor W. Adorno could be construed as an effort to develop and employ a new way of listening, which is modeled on Schoenberg's "New Music" which celebrates the "emancipation of dissonance." New music allows the unresolved and unreconciled social antagonisms to be heard. The experience of listening provided by new music lies at the very foundation of his thinking as the motor of his philosophy. Governed by the mechanisms of conceptualization, in which everything that is non-conceptual is eliminated or destructed, identity thinking represents a certain way of doing philosophy, which strives for the reconciliation of the contradictions. However, "negative dialectics," reveals itself to be a never-ending self-interrogation of philosophy by making the non-conceptual the main issue of the concept itself, thus signaling at a "new" way of doing philosophy. What is new is precisely this new way of listening adopted by non-identity thinking, which allows us to remain at a critical distance towards the possibility reconciliation promised by identity thinking. By this new way of listening, our ears become attuned to hearing the repressed suffering of the singular and the non-conceptual within the totality.

Keywords: Adorno, negative dialectics, dissonance, music, identity thinking.

***

♣

Giriş

Theodor W. Adorno'nun 1966'da yayınlanan ve felsefi girişimin muhtemelen en kapsamlı çerçevesini sunan *Negatif Diyalektik* adlı eserinin kapısından girmek için birkaç kilidi birden açmak icap eder. Hiç şüphesiz Platon, Immanuel Kant, G. W. F. Hegel, Karl Marx ve Edmund Husserl, temin edilmesi gereken önemli anahtarlardır. Felsefe tarihinin bu önemli isimleriyle biteviye hesaplaşan Adorno, bu filozofların her birini onlarca kez anar eserinde. Dolayısıyla sabırlı ve sebatkâr bir Adorno okurunun *Negatif Diyalektik*'in sularına dalabilmesi için, düşünürün bu filozoflarla kurduğu diyaloğu iyi kavraması oldukça önemlidir. Ne var ki hâlâ bir anahtar eksiktir. Adı sadece bir kez anılmasına rağmen, mevcudiyetinin eserin tamamına

♣ Bu metin 23-25 Mayıs 2019 tarihlerinde gerçekleşen 3. Türkiye Estetik Kongresi'nde, aynı başlıkla sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

sirayet ettiği, üstelik filozof olmayan bir figürdür bu: Besteci Arnold Schoenberg.

Schoenberg olmadan bu eserin kapısından girmenin mümkün olmayacağı iddiasını tartışma maksadındaki bu çalışma, negatif diyalektiğin en yoğun ilhamını bir estetik deneyimden, yani Schoenberg'in müziğinin doğurduğu deneyimden aldığını ileri sürer. Schoenberg'in müziği yeni bir dinleme biçimi talep eder. Bu dinleme biçimi ise "geleneği ihlâl etme" cüretindeki negatif diyalektiğin[1] modelini oluşturan şeyin ta kendisidir.

Negatif Diyalektik'in seyrini ve tonunu belirleyen ilk sayfalarda Adorno şunları yazar:

> Tarihin bu aşamasında felsefenin esas ilgisi, Hegel'in geleneğe ayak uydurarak ilgilenmediğini beyan ettiği şeye: kavramsal olmayan, bireysel ve özgül olan, Platon'dan bu yana süreksiz ve önemsiz olduğu gerekçesiyle baştan savılan ve Hegel'in 'tembel varoluş' damgasını bastığı şeye yönelmelidir.[2]

Adorno'nun güncel felsefeden beklentisini ve ona verdiği mesuliyeti anlamak için önemli bir cümledir bu. Eğer "felsefi düşünüm, kavramsal olmayanı kavram aracılığıyla ele geçiriyorsa,"[3] felsefe tam olarak nasıl bir sorumlulukla donatılmıştır? Felsefenin, odağını kavramsal olmayana çevirmesi gerektiğini ısrarla vurgulayan Adorno, kavramsal olmayanın ancak kavramla kuşatılabildiğini de ekleme ihtiyacı duyuyorsa, düşünürün felsefeden beklentisinin tam olarak ne olduğunu sormak kaçınılmazdır. Adorno'nun felsefeye biçtiği vazife, "sürekli, kavram aracılığıyla kavramın ötesine ulaşmak için çabalama" zorunluluğudur.[4] Buraya kadar edindiğimiz izlenim, düşünürün "tarihin bu aşamasında" felsefeden, sanki kendi kendisini son nefesine kadar sorgulamasını, içsel yapısına ait süreçlerinden hunharca hesap sormasını ve kavramsal olmayanın asıl mesele haline getirilmesini talep ettiğidir. Kendisini didikleyen, kendisiyle didişen ve kendi akıntısına karşı kürek çeken bu felsefenin hakikati nedir? Yine Adorno'nun sözlerine başvurarak ve hâlâ *Negatif Diyalektik*'in Giriş bölümünde kalarak cevabı bulmaya çalışalım: "Kavramların soyut kapsamları aşıldığında karşılaşılacak olan hakikat her ne ise, ancak kavramlar tarafından bastırılmış, hor görülmüş ve bir kenara atılmış unsurların sahnesine arzı endam eder."[5]

---

[1] Theodor W. Adorno, *Negatif Diyalektik,* "Önsöz", çev. Şeyda Öztürk (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 11.
[2] *A.g.e.*, 19.
[3] *A.g.e.*, 23.
[4] *A.g.e.*, 26.
[5] *A.g.e.*, 21.

Soyutlama mekanizmasının bütünleştirici aygıtından hasbelkader kurtulabilen hakikat, kavramsal olmayanın kırılganlığında ifşa olur. Adorno hakikatin, "tarihin bu aşamasında", kavramın bütünselleştirici ve totaliter sisteminde, ancak ezilmişlerin, hor görülmüşlerin ve bastırılmışların sesine kulak kesilmesi gerektiğinin ipucunu vermektedir.

Bu bağlamda "tarihin bu aşamasında" ifadesinin önemi üzerinde durmalıyız. Adorno, yukarıdaki alıntıda "tarihin bu aşamasında" derken aklından çıkaramadığı, onu derinden ve telafisiz bir biçimde dönüştüren bir olayı kast etmektedir: Auschwitz. *Negatif Diyalektik*'in Adorno'su, düşünürün daha fazla okunan *Minima Moralia*'sındakinden (1951) ya da Horkheimer'le beraber yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki (1944/1947) Adorno'dan farklıdır. Savaş sonrası Avrupa felsefesinin ortasında artık sönmeyecek bir yangın cayır cayır yanacaktır. Pek çok Avrupalı yirminci yüzyıl düşünürü Auschwitz'le felsefi bir biçimde hesaplaşma ihtiyacı duyacaktır. Adorno da bunlardan biridir. *Negatif Diyalektik*'teki Adorno, Auschwitz'in amansız hatırasıyla yaralanmıştır, saplantılı bir biçimde "Auschwitz'den sonra?" sorusuyla cebelleşir. Adorno'nun güncel felsefeyi kavrayışını, felsefeden beklentisini ve felsefeye verdiği mesuliyeti de bu soru ışığında okumak gerekir.

Auschwitz'den sonra felsefenin dirayeti, yeni düsturunda açığa çıkar. Bu düsturu şöyle ifade eder Adorno: "Istıraba ses verme ihtiyacı, bütün hakikatlerin önkoşuludur" ve devam eder, "çünkü ıstırap, öznenin omuzlarına binen nesnelliktir; öznenin en öznel unsuru olarak deneyimlediği şeyin ifadesi, nesnellik üzerinden dolayımlanır."[6] Tekil, özgül ve "en öznel" olanın ancak bir kavramla dolayımlanarak ses çıkarabildiği bu totaliter ve ezici sistemde hakikat, zaten çoktan üzeri örtülmüş bir inlemenin, bastırılmış bir çığlığın, üzerine başka sesler döşenmiş feryatların ıstırabını duyulur kılmalıdır. Istıraba ses vermeyi önkoşul belleyen hakikat, negatif diyalektiğin işletildiği hakikattir. Auschwitz'den sonra felsefe, gayretkeş kavramın uzlaştırıcı çabalarına boyun eğmeyen, bir bütünde kapsanmaya ve ıslah edilmeye direnen, çözümü hedeflemek yerine negatifte direten, negatife duyarlı bir diyalektiği çalıştırmalıdır. Ancak negatifte inat eden, ona kat edilecek bir uğrak işlevi atfetmeyen düşünce, kavramın ahenkli bütünlüğünün dokusundan sızan ve kesintisiz nesnelliğin huzurunu kaçıran uyumsuzluğu duyabilir. Kulak tırmalayıcı olanın tahammül edilemezliğine rağmen ne ifşa ettiğini duymaya gönüllü bu diyalektik, Auschwitz'den sonra

[6] *A.g.e.*, 28.

felsefe yapmanın imkanını sunar, özdeşlik ve bütünlük düşüncesi tarafından bastırılan tekilin duyulur kılınmasına izin verir.

Düşünceyi bu yorumlar ışında sürdürürsek, Adorno'nun Auschwitz'den sonra felsefeyi yeniden düşünme girişimi öncelikle, bastırılan, susturulan ya da boğulan bir sesi duymakla, sonra da bu sesi duyulur kılmakla ilgili gibi görünmektedir. Dolayısıyla, ıstırabı duyabilecek bir hassasiyetin edinilmesi söz konusudur. Bu makalede, bastırılanın inleyişlerini, acı çığlıklarını, üstü örtülen feryatları duyabilen bu hassasiyetin yeni bir dinleme biçimiyle kazanılabileceğini öne süreceğiz. Adorno'nun "negatif diyalektik" olarak sunduğu, "düşüncenin, düşündüğü şeye karşı işlediği cürüm"e[7] karşı ayıklığını asla yitirmeyen bu yeni düşünme biçiminin, yeni bir dinleme deneyiminde temellendiği iddiasını tartışacağız. Adorno, bu dinleme deneyimini Schoenberg'in müziğiyle ilişkilendirir. Uyumsuz seslerin kompozisyonun bütününe hizmet edecek şekilde besteye yedirilmediği yeni bir armonik yapı öneren Schoenberg, aynılık ve tanıdıklık beklentisini, yuvaya dönme alışkanlığıyla güdülenen dinleme biçimini de kesintiye uğratır. Adorno'nun müzikal disonanstan aldığı ilham *Negatif Diyalektik*'te felsefi disonansa ya da "disonans felsefesine"[8] tercüme edilir. Amacımız, ilk etapta, bu süreci incelemektir. Adorno'nun 1930'lardan itibaren, müzik ve felsefe ilişkisi üzerine yazdığı yazılarda Schoenberg'in müziğini nasıl duyduğunu ve bu müziğin vaat ettiği devrimci kırılmayı nasıl anlamlandırdığını izleyerek yaklaşık otuz yıl içinde Schoenberg'in müziğinin uyandırdığı ilhamın negatif diyalektiğe nasıl dönüştüğünü ve bu estetik deneyimin 1960'larda felsefenin ilgisini, sorumluluğunu ve yeni biçimini düşünme biçimini nasıl etkilediğini takip etmekle başlayacağız. Düşünmenin, yeni bir dinleme biçimi üzerine temellendirilmesine odaklandıktan ve bu dinleme biçiminin acıyı ve ıstırabı duyulur kılmayı öncelik edindiğini vurguladıktan sonraki adımımız, bu düşüncenin ahlaki boyutunu ele almak olacaktır. O noktada ise, negatif diyalektiğin acıyı duymaya yatkın ve tekilin üstünü örtüp ıstırabını bastıran mekanizmalara inatla kulağını dayayan bu dinleme biçiminin, "Auschwitz'den sonra"ki düşünceyi nasıl dönüştürdüğünü ele alacağız.

Adorno ve Schoenberg

[7] *A.g.e.*, 17.

[8] Robert Hullot-Kentor, *Things Beyond Resemblance: On Theodor W. Adorno* (New York: Columbia University Press, 2006), 70.

Operacı annesi ve piyanist teyzesi sayesinde çocukluğundan beri müzikle haşır neşir olan Adorno,[9] felsefe doktorasını tamamladıktan sonra müziğe olan yeteneğini geliştirmek için büyük bir hevesle Viyana'ya gidip çok etkilendiği Schoenberg'in öğrencisi olan Alban Berg'le çalışma fırsatını yakalar. Yetenekli bir piyanist ve besteci olmasına rağmen zaten az sayıdaki bestelerini dinleyiciyle buluşturmakta zorlanan Adorno, kariyer seçimini felsefeden yana yapmayı uygun bulur. Fakat bu, müziği geride bırakması anlamına gelmez; müzik üzerine yazmaya, felsefe ve müzik ilişkisini düşünmeye devam eder. Bununla da kalmaz, kendi felsefi girişimini Yeni Müziğin[10] radikal girişimiyle eş tutar: apaçık, aşikâr ve doğal olanın sahte ve aldatıcı olduğunun, hatta bizzat ideolojinin kalıplarından çıktığının ifşa edilmesi. Dinleme alışkanlıklarına atfedilen doğallığın nasıl rasyonalize edildiğini, bunların hangi geleneklerin ürünü olduğunu ve bu alışkanlıkları kısa devreye uğratan ya da zora sokan Yeni Müziğe verilen tepkileri tartışmak için Schoenberg'i kendisine müttefik seçer.

Gelgelelim, Schoenberg hayatı boyunca Adorno ile mesafesini korur; çünkü düşünürün, müziğine yüklediği felsefi misyondan hayli rahatsızdır. Dinleyicisini çok daha zor bir dinleme deneyimine davet eden, daha fazla dikkat talep eden, hatta belirli bir kulak eğitimini de gerektiren bu müziğin herkese uygun olmadığının bilincinde olan Schoenberg, tüm bunlara rağmen aslen muhafazakâr bir tavırdadır. Disonansın özgürleşimi devrimci bir adım değildir ona göre; çünkü müzikteki gelişim ancak evrimsel olabilir. Bu sebeple Schoenberg dinleyicilerine sabırlı olmalarını, kulaklarının bu müziğe er geç alışacağını anlatmaya çalıştığı kısa yazılar kaleme alır.[11] Ne var ki, Yeni Müziğe alışmak, bu müzikten yeniden keyif almak ya da rahat bir dinleme deneyimi beklemek anlamına gelmemelidir. Yeni Müziği dinleme deneyimi, kulağın konforuna, pasifliğine ve keyifli teslimiyetine değil, çalınan eserdeki

[9] Ali Bulunmaz, "Adorno'nun Atonal Müzik Eleştirileri," https://www.kulturservisi.com/p/adornonun-atonal-muzik-elestirileri/, çevrimiçi 15 Mayıs 2020.

[10] Arnold Schoenberg, Alban Berg ve Anton Webern'in kurduğu 2. Viyana Okulu'nun ürettiği ve icra ettiği müzik "atonal" olarak adlandırılır. Bilhassa Schoenberg bu sözcükten hiç hoşlanmıyor ve kendi bestelerinin bu şekilde anılmasından çok rahatsız oluyordu. O, eserlerini "Yeni Müzik" olarak tanımlıyordu; çünkü sanat her bakımdan "yeni" olmalıydı, daha önce yapılmayanı ortaya koymalı, daha önce söylenmeyeni söylemeliydi. "Modern" sözcüğünü de tercih etmemişti, zira bu sözcük "moda olanı" çağrıştırıyordu. Adorno da 1949'da yayınlanan, Schoenberg ve Stravinski karşılaştırmasına soyunduğu ve tahmin edileceği gibi Schoenberg'den taraf olduğu *Yeni Müziğin Felsefesi* adlı kitabında Schoenberg'in tercihine sadık kalmıştı.

[11] Lydia Goehr, "Dissonant Works and the Listening Public", *The Cambridge Companion to Adorno* içinde (New York: Cambridge University Press, 2004), 226-227. – Makale boyunca kullanılan İngilizce eserlerin çevirileri bana aittir.

fikrin yapısal serimlenmesini duyabilmeye odaklanmalıdır. Bu estetik deneyimin sunduğu tatmin, fikrin müzikal olarak kendini ifşa edişinin duyumsanmasında yatar. Bu durumda dinleme edimi, yoğun dikkat gerektiren bir tefekkür faaliyeti halini alır; dinleyici müzikal nesnenin içinde serimlenen fikri yakalayabilmek için alışkanlıklarını ve kişisel beğenilerini bir kenara bırakabilmelidir. Schoenberg'e göre, ancak bunu yapabilen dinleyici, Yeni Müzik etrafında örülen dışlayıcı ve bu müziğin nüfuz edilemezliğinden ya da anlaşılmazlığından dem vuran yergi dolu söylentilerden sıyrılabilir. Kısacası, Schoenberg dinleyiciden sebat etmesini ister. Oysa Adorno'nun bu konuda derin şüpheleri vardır; ona göre, bu müziğe alışmayı başaran kulaklar bu müzikteki radikal girişimi ıskalamış olacaktır. Peki, Adorno'nun Schoenberg'e rağmen, Schoenberg'in müziğinde duyduğu devrimci kırılma ve Yeni Müziğe atfettiği anlam nedir?

Schoenberg, klasik tonal armoninin uyumsuzlukları çözmeye dayanan ve bir başat birkaç tonun tüm kompozisyonun çekim merkezini oluşturan yapısına karşı çıkar. Bilindiği üzere tonal armoni, üm seslerin bir tonal merkezin belirlediği hiyerarşiye göre düzenlenmesiyle yaratılan aşinalık, tanıdıklık ve hatta yuva duygusu dinleyicinin uyumsuz seslere tahammül edememesini, uyumsuzluktan rahatsız olmasını güdüler. Uyumsuzlukların er geç çözülmesini ve yuvaya, yani tonal merkeze dönmesini sağlayan bir yapıdır tonalite. Schoenberg'in yeniliği, öne sürdüğü "disonansın özgürleşimi" ilkesinde yatar; amacı, tonal merkezin tahakkümünü kırmak ve "uyumsuz" addedilen sesleri bu ezici armonik yapıda özgürlüklerine kavuşturmaktır. Atonal müzikte artık notalar ve tonlar arasında bir hiyerarşi yoktur; uyumsuz sesleri uyumlu hale getirip uyumsuzun rahatsız ediciliğini törpüleme ya da ıslah etme güdüsünden vazgeçilir. Dahası, atonal müziğin sunduğu deneyim dinleyiciyi diken üstünde tutmak, tekinsiz bir alana çekmek ve kompozisyonun akışına rahat bir teslimiyeti engellemek üzerine kuruludur. Buradaki önemli nokta, tonalitenin uzlaşımlarının tarihsel bir inşa olduğunun unutulup, uyumsuzluğun doğal varsayılan tonalite nezdinde tanımlanmasıdır. Tonal armonik yapıların sağladığı çözülmeler, sanki tarihselliğin de üstünü örtüp ezeli ebedi bir yasalılık dayatmaktadır. Oysa Yeni Müziğin en belirgin devrimci hamlesi dinleme alışkanlıklarımızın da tarihsel ve toplumsal olarak koşullandığının ifşasıdır.

Adorno'nun müziğe düşkünlüğünün en önemli sebeplerinden biri, müziğin, yapısı ve materyali itibarıyla tarihsel oluşudur. Bir besteci her zaman gelenekten miras aldığı müzikal yapılarla, içine adım attığı müzik kültürünün yapıtaşları olan "tarihsel" formlarla çalışır. Bu yapıtaşları –örneğin, tonal müziğin ilkeleri– yüzyıllardır kabul gören armoni pratikleri ve

uzlaşımlardır.[12] Tam da bu yüzden, besteci ilk andan itibaren tarihle ve toplumla angaje olur; dolayımlanmış bir şekilde toplumsal bütünselliğin problemleriyle, bu bütünsellikte barınmaya ve uzlaşmaya direnen çelişkiler ve çatışmalarla uğraşır. Tarihin, sesini kıstığı toplumsal antagonizmalarla müzikal materyalin içinde buluşur. Dinlemesi ve alımlanması, alışkanlıklara mesafelenmeyi gerektirdiği için zorlayıcı olan Yeni Müzik, her ne kadar yaygın kanı tarafından "ayrıksı", "yüksek" ve "topluma yabancı" diye yaftalansa da bu nitelemelerin, yani müziği "ciddi" ya da "popüler" olarak sınıflandırmanın da yine kendisini "doğal" kisvesi altında sunan sahte ahengin ideolojik aldatmacasından ibaret olduğunu akıldan çıkarmamak gerekir. Bu vesileyle müzik, Adorno'ya göre, tam da içinde barındırdığı tarihsellik sayesinde diyalektik bir toplumsal eleştirinin modelini müjdeler. 1932'de yazdığı "Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine" adlı metinde toplumsal teori ve müzik arasındaki analojiyi şöyle anlatır:

> Müzik şimdi ve burada, kendi yapısının içinde, onun yalıtılmışlığının sebeplerinden biri olan toplumsal çatışkıları ifade etmekten başka bir şey yapamaz. Kendi şeklini koruyarak bu çelişkilerin kudretini ve toplumsal olarak aşılmalarının zorunluluğunu ne kadar derinden şekillendirirse: kendi form dilinin çatışkılarında, toplumsal durumun sıkıntısını ne kadar duru bir şekilde ifade eder, ıstırabı dile getiren şifreli yazıyla değişim çağrısı yaparsa iyileşecektir. […] tekniğin en küçük hücresine kadar içinde barındırdığı toplumsal sorunları kendi malzemesiyle ve kendi form yasaları uyarınca ifade ederek toplumsal işlevini daha esaslı bir şekilde yerine getirecektir. Sanat olarak müziğin ödevi toplumsal teorininkiyle belli bir analoji oluşturur böylece.[13]

Velhasıl, Adorno toplumsal teoriyle eş tuttuğu müzikte, yanıltıcı kategoriler üreten eğilimlerin ve bunların doğal ya da aşikâr olduğu kandırmacasının, tanıdık olana duyduğumuz sorgulanamaz güvenin açığa çıkarılması vaadini duyar. Yeni Müzik bu vaadi, kulaklarımızın tabi kılındığı sistematik aldatmacayı duyabilme, sezebilme ve tanıyabilme imkanını yaratan "şok" deneyimleri sayesinde yerine getirir.

Yine aynı metinde Adorno, Schoenberg'in müzikal hamlesinin ortaya koyduğu diyalektiği inceler. Schoenberg anlam ileten bir dil gibi örgütlenen ve dile benzetilmesi sayesinde anlatım müziği olarak ifade edilen tonalitenin mantığını takip eder; fakat bunu, tonaliteyi feshetmek maksadıyla yapmaz. Dinleyicisine yabancılaşan ve çağın müziklerinden kopuk, fazlasıyla rasyonel bir müzik getirmiştir besteci. Mevcut toplumsal yapıyla uyumlu değildir bu

[12] Robert Witkin, *Adorno on Music* (New York: Routledge, 1998), 13.
[13] Theodor W. Adorno, "Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine," *Müzik Yazıları* içinde, haz ve çev. Şeyda Öztürk (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 51.

müzik. Nitekim esas yenilik de burada yatmaktadır, diyalektiğin parladığı an bu andır. Schoenberg'in müziğindeki radikal yenilik, "bilincin doğal müzik malzemesine el koymasıydı ve ona hükmetmesidir."[14] Burada sözü edilen tekniğin adı "on iki ton"dur. Her ton bir kez kullanılmadan, aynı tonun yeniden kullanılmaması ilkesine dayanır. Beklenti oluşturma ihtimalini doğurabilecek en ufak tanıdıklık hissinin kati bir iptali amaçlanmıştır. Rivayete göre, Schoenberg kompozisyon derslerinin birinde, bir öğrencisinin bestesini adım adım imha etmiş ve öğrencinin yazmak istediği son notalara hemen o an müdahale etmişti. Ardından öğrencilere dönüp bu yaptığının arkasındaki mantığı anlatmaya girişmişti. Schoenberg'in öğrenciyi engelleme sebebi, öğrencinin tam da içinden "doğallıkla" geleni yazmak istemesiydi.[15] Anlaşıldığı üzere, tanıdığa, uyuma ve çözüp rahatlatmaya yönelen doğal dürtü değildir Schoenberg'in odaklandığı. Adorno'ya göre Schoenberg'in temsil ettiği diyalektik, devraldığı malzemedeki sorunları, daha baştan bu malzemeyi üreten toplumsal sorunların olduğunu sezmesinde ve malzemenin içindeki çelişkileri duyabilmesinde yatmaktadır.

1934 yılında kaleme aldığı "Diyalektik Besteci" adlı metinde Adorno, Schoenberg'de, kendi felsefi projesinin çok benzerini gördüğünü anlatır. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics* adlı kitabında bunu şöyle ifade eder: "Nasıl ki Schoenberg burjuva müziğinin çürümeye yüz turmuş formu olan tonaliteyi alaşağı eder, Adorno da burjuva felsefesinin çürümeye yüz tutmuş formu olan idealizmi devirmeye yönelir."[16] Adorno'nun 1931'de "Felsefenin Güncelliği" başlığını taşıyan konuşması, idealist felsefenin diyalektik olumsuzlanmasının aciliyetini gündeme getirir. Bunun için yapılması gereken, "verimsiz olumsuzlama yaftasından çekinmeden" felsefeyle hesaplaşmaktır; felsefi bilinçte hakiki bir değişim ancak bu sayede vuku bulabilir.[17] Entelektüel praksisin rolü, kuramın gücünü onaylamak değil; aksine, kuramın sınırlarına ve sınırlılıklarına işaret etmektir.[18] Adorno, aynı yıl besteci Ernst Krenek'e gönderdiği bir mektupta Schoenberg'le ilgili şunları yazar:

> Hakiki bir teorinin görevi, düzenli ve uyumlu düşünce kalıpları vasıtasıyla gerçekliğin çatlaklarını örtmek ya da dolayımlamak değildir; aksine, bunları ifşa etmek ve bunların bilgisi sayesinde onları aşmak için katkı sağlamaktır. Schoenberg'i diğer müzisyenlerden ayıran şey, onun, günümüz toplumunun

[14] *A.g.e.*, 56.
[15] Robert Hullot-Kentor, *Things Beyond Resemblance: On Theodor W. Adorno*, 68.
[16] Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics* (New York: The Free Press, 1979), 15.
[17] Theodor W. Adorno, "The Actuality of Philosophy", *Telos: Critical Theory of the Contemporary, no. 31,* (20 Mart 1977): 130.
[18] Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 37.

> yapısına içkin antinomilerin kavranışı ve çözülmesi açısından, bugün en ilerici addedebileceğimiz toplumsal teoriden bile daha öteye gidebilmiş olmasıdır.[19]

Schoenberg'deki ilerici niteliği "Diyalektik Besteci"de, "bestecinin malzemesini ele alış biçimine getirdiği hem ilkesel hem tarihsel açıdan ibretlik değişim" olarak tasvir eder Adorno; besteci "artık o malzemenin yaratıcısı olarak hareket etmemekle kalmaz, malzemenin önceden saptanmış kurallarına da uymaz."[20]Adorno için bunun felsefedeki mütekabili, özneyle nesne arasındaki çelişkidir. Ne var ki, "özne ve nesne burada birbirinden katı bir şekilde ayrılmış, dengelenmesi gereken iki varlık kipi değildir. Aksine, kendileri nasıl meydana geldiyse, birbirlerini de karşılıklı öyle meydana getirirler: tarihsel olarak."[21] Bu bağlamda Schoenberg'in müziğinde yeni, dönüşmüş bir öznelliğin de imkânının saklı olduğunu söyleyebiliriz. Evrensel ile tekil olanı bir bütün içinde kaynaştırma amacı gütmeyen, bunun yerine, evrensel ile tikel arasındaki özdeşsizliğin sezgisini örgütleyen bir öznelliktir bu. Fakat bu öyle bir örgütlemedir ki, uyumsuzluğu ve olumsuzluğu sayesinde kendi sınırlarıyla mütemadiyen burun buruna gelip her defasında kendinden taşar. Diğer bir deyişle, bu öznellik nesnesine tahakküm etmek yerine ona dışavurum ve ifade olanağı yaratır. Nesnesini kendi kategorilerine hapsetmeyen, kendi kurucu itkileriyle öğütücü bir bütünsellik sürecine teslim etmeyen, kendi anlamlarını nesneye giydirse bile nesnenin bu anlamların gediklerinden kaçacağının farkında olan bir öznelliktir söz konusu olan. Schoenberg'in müzikal malzemeyi ele alış biçimi, Adorno'nun gözünde, bestecinin gerçekleştirdiği bir diğer ilerici dönüşümdür; çünkü kurucu öznellik varsayımının materyal üzerindeki tahakkümünü duyulur kılan diyalektik bir hamle vardır burada. Müzikal materyalin içindeki tarih tortularının katmanları ve bu katmanlardaki toplumsal çelişkiler, bu defa sindirmeye, silmeye, uyumlu hale getirmeye direnen disonans ilkesi uyarınca örgütlenecektir. Schoenberg'in bunu yapabilmesini sağlayan adım onun hiçbir zaman besteyi dışavurulan bir anlamın taşıyıcısı olarak üretmemesi, dilin yaptığı gibi bir anlam ifade etmek ve böylece besteye bir bütünlük vermek amacını benimsememesidir. Anlamı dışavurmak, heterojen materyale öznel niyetlerin ve eğilimlerin dayatılmasıyla sonuçlanan otoriter bir edimdir. Oysa Schoenberg'in müzikal materyali konfigüre etmek için yaptığı her müdahale aynı zamanda, materyal tarafından yöneltilen ve ona içkin sorunları duyma, dinleme ve duyulur kılma motivasyonunu taşıyordu.[22]

---

[19] *A.g.e.*, 130.
[20] Adorno, "Diyalektik Besteci," *Müzik Yazıları* içinde, 105.
[21] *A.g.e.*, 106.
[22] Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology* (New York: Cambridge University Press, 2003), 70.

Yeni Müzik, Yeni Diyalektik

Susan Buck-Morss, Adorno'nun 1930'ların başında yazdığı müzik yazılarını ve felsefi metinleri paralel okuyarak çarpıcı bir iddiada bulunur ve düşünürün, bu dönemde, "diyalektiği" kavrayışının Marx'tan ziyade Schoenberg'den esinlendiğini dile getirir.[23] Bizim de yukarıda incelemeye giriştiğimiz iki metin bu iddianın tarafına rahatça yerleşir; zira bu metinlerde düşünürün diyalektiği disonans üzerinden kavrama teşebbüsü ve gayreti çok belirgindir. Adorno disonansın kompozisyonu renklendirme ya da canlandırma işleviyle kullanılmasına, diğer bir deyişle, kompozisyonun ahenkli ve görkemli bütünselliğinin hizmetine verilmesine karşıdır; çünkü disonansın işlevsel kullanımı, onun olumsuzluğunun uzlaştırılmasından, düzenlenip bütünle uyumlu hale getirilmesinden başka bir şey değildir. Bu sayede disonans yine bir bütünün içinde çözülecek, yatıştırılacak, ıslah edilir; tıpkı toplumsal çatışmaların sahte bir biçimde uzlaştırılıp susturulması gibi. Disonansa yalnızca bir süreliğine katlanmak ya da disonansın, kompozisyonun bütününü tasdik edecek ve hatta güçlendirecek şekilde kullanıldığında anlamlı olduğuna inanmak da tonalite ideolojisinin "doğal" diye sunduğu fikirlerdendir. Oysa, disonans acının ve ıstırabın tarihsel taşıyıcısı ve "tahakkümcü toplumun doğaya çektirdiği acının anımsatıcısıdır."[24] Dolayısıyla, disonansı devre dışı bırakmak ya da sadece kompozisyonun bütünlüğüne hizmet etme işlevi uyarınca kullanmak, acıyı bastırmak ve ıstırabın sesini kısmaktan ibarettir. Gelgelelim, Yeni Müzikte duyulur hale gelen bu inatçı ve amansız olumsuzluk, müziğin yapısında ve materyalinde ifşa olmanın yanında, dinleyicinin deneyimini de dönüştürmüştür. Yeni Müziğin talep ettiği yeni dinleme biçimi, nesneyle ve nesnenin hakikatiyle kurulacak yeni bir ilişki anlamına gelir. Bu hakikatin önkoşulu ise, *Negatif Diyalektik*'ten başta yapılan alıntıda zikredildiği gibi, "ıstıraba ses verme ihtiyacı"ndan müteşekkildir. Öznelliği de dönüştürecek olan imkân bu dinleme biçiminde filizlenir.

Disonans karşısında yılmayan, ona tahammül etmek yerine onu dikkatlice takip eden, teyakkuz halindeki bu yeni dinleme biçimi öncelikle, doğal zannedilen dinleme alışkanlıklarının kırılmasını sağlayan bir deneyim sunar. Özne ve nesne birbirlerini dönüştürdükleri bir etkileşim içindedir. Dinleyici alımlayan değil, yeniden kompoze eden konumuna itilir. Rahatsızlık, tedirginlik ve huzursuzluk yaratan da budur aslında. Özne, alışkanlık gereği dinlediği şeyde aynılık, tanıdıklık, aşinalık, –hatta belki de kendinin bir benzerini– arama dürtülerine bilinçli bir karşı çıkışla yönelmelidir müziğe;

[23] *A.g.e.*, 15.

[24] Adorno'dan aktaran Andrew Bowie, *Adorno and the Ends of Philosophy* (Malden, MA, USA: Polity Press, 2013), 150.

edilgin bir şekilde aynılık duymak yerine müzikteki ötekiliği dinlemeye odaklanır.[25] Lydia Goehr'ün sözleriyle, "Schoenberg'in müziğine adapte olamadığımızda ya da Schoenberg'in müziğini kendi dinleme alışkanlıklarımıza adapte edemediğimizde ne olur? Tam da bu adapte olamayışımızda veya Schoenberg'in müziğini hiçbir yere oturtamadığımızda, tonal dekorun örtbas ettiği duyusal farklılıkları ve tekillikleri, düşünme vasıtasıyla duymaya ve dinlemeye başlarız."[26] Bu deneyim sayesinde, tonalitenin sunduğu "doğal" dinleme durumunu, yani tanıdıklık arama, bilinmeyeni bilinir olana benzetme, aynıya yönelme, beklentilerin karşılaşacağını umut etme, yuvaya dönüşün habercisi olan tınıları takip etme ve yuva hissini pekiştirme gibi motivasyonların dinleyişimizi doğal olarak koşullandırdığı varsayımının bir aldatmaca olduğunu fark eder, uyumluluk ve bütünlük ideolojisinin örgütlediği mükerrer yalanlarla kamaşma halimiz karşısında şoka uğrarız. İdeoloji, tüm sinsiliğiyle ideoloji olmadığına inandırmaya çalışır bizi, bu yüzden de mütemadiyen yanılgılar ve yanılsamalar üretir. Bunların ayyuka çıkarılması için elzemdir bu yeni dinleme biçimi. Rahatlatıcı ve kolay dinleme alışkanlıklarını yıkan dinleme biçimi, algıyı, müzikteki motifin mikro düzeyine nüfuz etmeye davet eder. Algının, bütünü anlamlandırmasından ziyade, parçalara, kırıklara, yıkıntılara, toza, tortuya, yani tekilliklere odaklanmaya çağırır. Bu sayede algı, bütünü de bambaşka bir yerden anlamlandırır: bütün artık her detayın önceden verili bir şemaya uydurulmak koşuluyla anlam ve işlev kazanacağı bir kavrayışı değil, gerilimlerin ve öğeler arasındaki uyumsuz oyunun sezilmesini ifade eder.

Adorno'nun dinlemeye duyduğu ilgi, toplumun dolaşıma soktuğu aldatıcı kategorilere ve totalleştirme eğilimlerine karşı farkındalığa çağrıdır. Çalışmanın başından beri Adorno'nun Yeni Müzikte duyduğu, bu deneyimde kulak kabarttığı eleştirel imkânları ve umut ufuklarını ele aldık. Adorno'nun, toplumun geneli tarafından dehşetengiz, tekinsiz, anlamsız ve rahatsız bulunan bu müzik üzerine bunca kafa yorması, onun basitçe "ciddi" müziği savunup "popüler" müziği yermesinden ibaret değildir. Onun derdi, tektipleştirme, standardize etme ve basitleştirme kalıplarının seferber ettiği pratikleri ve bunların kolay dinlemeye verdiği aldatıcı desteği eleştirmektir.

[25] "Hem rasyonel hem de varoluşçu idealizmlere karşın, Adorno estetik deneyimin daha kifayetli bir bilme modeli olduğunu iddia ediyordu, çünkü estetik deneyimde özne ve nesne, ide ve doğa, akıl ve duyumsal deneyim, bir diğerine üstünlük taslamaksızın birbirleriyle ilişki içindeydi – kısaca, estetik deneyim, "diyalektik" "materyalist" bir bilme biçiminin yapısal modelini sunmaktaydı." – Susan Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectics,*123.

[26] Lydia Goehr, "Dissonant Works and the Listening Public", *The Cambridge Companion to Adorno* içinde, 231.

Diğer bir deyişle, düşünür "ciddi müziği" toplumdan yalıtıp daha "yüksek"te konumlamaz. Aksine, tam da bu kategorilerin varlığı ve bunların tanımlanması, toplumda ilişkin bir hakikati ortaya koymaktadır: parçalar birbiriyle uyumsuz görünse bile tüm ayrımlar eninde sonunda "kudretli" bütüne eklemlenir ve onun içinde öğütülür. Bu hakikati gizlemek ideolojinin uzmanlık alanı, kültür endüstrisinin en gelişmiş becerisidir. Ciddi ve popüler müzik arasındaki ayrım, her ikisinin de toplumsal olarak güçsüz kılınmasıyla muhafaza edilir. Ciddi müziğin tüketime ve eğlenceye hizmet etmesi sağlanırsa, karşımıza "Bossa Nova Düzenlemeleriyle Beethoven'ın Sevilen Hitleri" gibi albümler ya da "Odaklanarak Çalışmak İçin Klasikler" gibi çalma listeleri çıkar. Müzik deneyiminin kendisinden feragat edilmiştir bu noktada. Yok eğer, ciddi müzik eğlence ve tüketim pazarında kendine yer edinemezse, bu defa anlaşılmayan *avant-garde* piyasasına sürülür. Böylece yanılsatıcı kategoriler mütemadiyen kendilerini yeniden üretir ve sabitmiş gibi davranmayı sürdürür. Dolayısıyla yeni dinleme biçiminin vaadi, kulakları, bastırılanın acı çığlığına karşı sağır eden ya da başka gürültülerin uğultusuyla dolduran ne varsa, bunların yıkımını duymaya akort edebilmesidir. Ne var ki, bu yıkımın sesiyle irkilen kitleler anında kulaklarını tıkar; zulmün, ıstırabın sesi kudretli bütünün tahammülünün dışındadır.

Kültür endüstrisinin koşulladığı, talep ettiği ve pazarıyla da yeniden ürettiği dinleme biçimini "regresif dinleme" olarak adlandıran Adorno, 1941'de, Amerika'dayken, radyoyla kitlelere ulaşan müziğin nasıl bir dönüşüme uğradığına ilişkin bir araştırma yürütür. Bu araştırmada Adorno "radyo jenerasyonu" diye tabir ettiği yeni bir insan tipinden bahseder.[27] Bu insan tipini şöyle özetleyebiliriz: Tek başına bir şey deneyimlemekten acizdir, tüm deneyimlerini güçlü ve geçirimsiz toplumsal aygıt ona dikte eder; bu sebeple de bir "kişi" olamamış, ego gelişimi güdük kalmıştır. Ego gelişimi sekteye uğradığı için gerçekliğe adapte olma stratejisi geri çekilmeden ibarettir; gerçeklikle hiçbir çatışma yaşamamasının altında egosuz varoluşu yatar. İki boyutludur bu insan, dünyayı sadece gözüne göründüğü gibi görür; dünyanın başka türlü olabileceğini hayal bile edemez. Bu yüzden de acı çekmez, hem fiziksel hem de psikolojik boyutta kaskatı kesilmiştir. Bu "soğukluk" onu tanımlayan en önemli özelliktir: hem kendi hem de başkasının acısına duyarsızdırlar. Hissizleşmiştir. Acının onun üzerinde hiçbir gücü yoktur, çünkü acının anısı bile hiçbir iz bırakmayacak şekilde yüzeye çarpıp kayıp gider.[28] Adorno'nun burada kullandığı "soğukluk" sözcüğünün önemini vurgulamak gerekir. Burjuva kapitalizminin ve kültür

[27] Theodor W. Adorno, "The Problem of a New Type of Human Being", *Current of Music* içinde, çev. Robert Hullot-Kentor (Malden, MA, USA: Polity Press, 2009), 465.
[28] *A.g.e.*, 465-466.

endüstrisinin öznesi bu soğuklukla tanımlanır. Fiziksel acının bile etki etmediği, donuk, duyarsız, hissiz bir bireydir bu. Bu insan tipi, müziği sadece haz almak ve tüketmek için dinler; zaten endüstri de buna uygun şeyler sunar ona.

Radyo jenerasyonunun boğucu ortamında Yeni Müzik Adorno'nun en büyük umududur; çünkü "yeni müzik, dünyayı olduğu haliyle olumlamak yerine, yarayı sürekli açık tutar."[29] Bu jest, Richard Leppert'a göre aynı zamanda, öznenin de özgürleşiminin umuduydu, radyo jenerasyonunun ürettiği soğuk ve duyarsız öznelliğe meydan okuma umududur. Böylelikle Yeni Müziğin, sunduğu estetik deneyimle yeni bir öznellik deneyiminin de habercisi olduğu fikri Adorno'nun gündemine, yaptığı bu sosyolojik araştırma sayesinde yeniden oturur. Düşünür bu fikrin geliştirilmiş halini, *Negatif Diyalektik*'in Önsöz'ünde şöyle ifade eder: "Yazar, kendi zihinsel itkilerine güvenmeye başladığından beri, öznenin gücünü, kurucu öznelik safsatasında bir gedik açmak için kullanmayı görev bellemiştir."[30] Bu cümle pekâlâ Schoenberg'in besteciliğinde Adorno'nun duyduğu dönüştürücü vaadin yankısı olarak okunabilir. Bestecinin öznel niyetlerini müzikal materyale dayatması güdüsüne karşı bestecinin kendisini olumsuzlaması, burada idealist geleneğin tahakkümcü özne yanılsamasının ifşa edilmesine tercüme edilir. Başka bir deyişle, negatif diyalektik öznellik deneyiminin de dönüşmesini hedefler. Özdeşsizlik, öznenin nesneyi tümüyle kuşatma itkisini ve totaliter kavrayışını boşa çıkarır; bunun yerine, öznenin nesneyi kendine mal etmeden onunla temasını korumasıdır. Bu vesileyle negatif diyalektik, öznenin, duyumsal olanı ve tekili, kendi kontrolünde olan düşünce sürecine ait bir kavramının boyunduruğuna tümüyle teslim etmeden düşünebilmesi olarak açıklanabilir. Bunun Yeni Müziğin sunduğu dinleme deneyimiyle ne kadar paralel olduğunu, aynı kalıptan çıktığını, aynı modelin ürünleri olduğunu şimdi daha net görebiliriz.

Auschwitz'ten Sonra Felsefe

Daha önce de bahsettiğimiz giib, yeni dinleme, yeni düşünme ve yeni öznellik deneyimlerinin 1966'da *Negatif Diyalektik*'te konu edilmesi yadsınamaz bir öneme sahiptir. Bu eser "Auschwitz'den sonra?" sorusunun muazzam yükünü taşır. İdealist geleneğin ve özdeşlik düşüncesinin canlılığını sağlayan bütünlüklü bir sistem kurma hevesinin "tarihin bu aşamasında" vardığı yer totalitarizmi, Nazizmi, toplama kamplarını ve Auschwitz'i doğurmuştur. *Negatif Diyalektik*'e temel hazırlayan, 1963 tarihli

[29] Richard Leppert, "Music 'Pushed to the Edge of Existence' (Adorno, Listening, and the Question of Hope)", *Cultural Critique,* no. 60 (Bahar 2005), 111.
[30] Adorno, *Negatif Diyalektik,* 12.

"Neden Hâlâ Felsefe?" adlı yazısında, Adorno'nun okuru her zerresinden çarpan cümlelerinden biriyle karşılaşırız: "Fırsatını kaçıran felsefe, hiçbir hafifletici sebebe dayanmaksızın, dünyanın şimdi ve burada cennet olabilirken, yarın cehenneme dönüşebileceğini öğrenmekle yükümlüdür."[31] Auschwitz'i mümkün kılan mekanizmaların hepsi hâlâ fiilen devredeyken, Adorno felsefeye Auschwitz'den sonra nasıl yaşayacağız sorusunun sorumluluğunu ve vicdan azabını yükler. Felaket, ne yazık ki, her an ve yeniden gerçekleşebilir. Felsefe bunun hesabını sürekli kendisiyle boğuşarak, kendi sınırlarına çarparak ve kendini olumsuzlama gayretini bir an olsun bırakmayarak verir. Felsefe idealizmle, özdeşlikle, soyutlamayla, kavramsallaştırmayla, düşünce sürecine ait her şeyle hesaplaşmalıdır; çünkü bunların her biri artık sabıkalıdır. İşte bu yüzden felsefe, kendi içsel mekanizmalarını kıyasıya eleştirmelidir; bu yüzden kavramın en önemli meselesi, kavramın kuşatamadığı ve saf dışı bıraktığı şey haline gelmelidir. Felsefe kavramsal olmayana kulak kesilmelidir. Auschwitz'den sonra düşüncenin ahlaki yükümlülüğü budur.

Bunun en can alıcı ifadesi yine *Negatif Diyalektik*'te yer alır. Alıntıyı vermeden önce cümlenin geçtiği bağlama bakalım: eserin, "Metafizik Üzerine Meditasyonlar" başlıklı üçüncü bölümünün, "Auschwitz'den Sonra" başlıklı ilk kısmının son cümlesidir. Dolayısıyla oraya varana kadar Adorno'nun "Auschwitz'den sonra" diyerek neleri bu felaketin girdabına kattığını ve hangi soruların çıkmazına çarptığını görmek mühimdir. Adorno, burada "Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz" sözünü başka bir soruyla ikame eder ve "Auschwitz'den sonra yaşanıp yaşanamayacağı ve aslında öldürülmesi gerekirken tesadüf eseri bu zulümden kaçmayı başarabilmiş olanların yaşamaya hakkı olup olmadığı" sorusunu önüne alır.[32] Bunu tartışırken muazzam bir çıkmazı vurgular. Auschwitz'i mümkün kılan duyarsız, duygusuz, "soğuk" burjuva öznellik, şimdi Auschwitz'den sonra, tesadüfen hayatta kalmanın suçluluğuyla baş etmek için ihtiyaç duyulan tek şeydir. Bu ezici suçlulukla hayatın sürdürülebilmesi ancak duygusuz bir soğuklukla mümkündür.[33] Kendini koruma arzusunun hayatın tümünü dehşete düşürmesinin üzerine, canların sayılara indirildiği, birbirinin yerine geçirildiği ve katledilenlerin hayatta kalanlarla ikame edilerek sunulan istatistiklere uyarak hayatı sürdürme zorunluluğu, içinden çıkılamaz bir çelişki teşkil eder. Auschwitz'den sonra hayat, hayatla artık uzlaştırılamaz.

[31] Adorno'dan aktaran Richard Leppert, "Music 'Pushed to the Edge of Existence' (Adorno, Listening, and the Question of Hope)", 103.
[32] Adorno, *Negatif Diyalektik,* 328.
[33] *A.g.e.*, 328.

Bu noktada negatif diyalektiğin payına düşen nedir? Felsefenin vazifesi, düşüncenin ahlaki sorumluluğu nedir?

> Negatif diyalektiğin düşüncenin özdüşünüm talebi, düşüncenin, özellikle bugünlerde hakiki olabilmesi için kendine karşı da düşünmesi gerektiğinin açık bir ifadesidir. Kavramdan kaçan en dıştaki unsuru ölçüt bellemeyen düşünce, SS'in kurbanlarının çığlıklarını bastırmak için kullandığı fon müziğiyle aynı kalıptan çıkmadır.[34]

Bu makalenin yazılmasına ilham veren ve karşısında saygıyla eğilme ihtiyacı duyduğu bu cümle, Adorno'nun 1966'ya kadar kendini adadığı felsefi girişimin özetini sunar adeta. Yine bir düşünce ve bir müzik eşleştirmesi yapmıştır Adorno. Ama bu defa ters yönden. Özgürleştiren, acıyı duyulur kılan ve ıstıraba ses veren bir düşünce, müzikal materyaldeki tarihsel çelişkileri disonansı özgürleştirerek uzlaşımların tarihselliğini açığa çıkaran Yeni Müzik'le eşleştirilmişti. Şimdi ise, bir yanda, bastıran, boğan, işkence eden, felaketin suç ortaklığına alet edilen bir arka plan müziği, yani dinlemeye yönelik olmayan ama sadece hissizleştirmek ya da hisleri manipüle etmek için kullanılan bir müzik vardır. Diğer yanda ise, kendisine karşı düşünmeyen, kavrama hapseden, dilsizleştiren, nesneleştiren ve nihayetinde kavramdan kaçan tekile katliam yapan bir düşünce yer alır. Adorno'ya göre bu müzikte ve bu düşüncede ortak olan kalıp, bütünselleştirme ya da özdeşleştirmedir. Özdeşlik düşüncesinin totalitarizmine karşı teyakkuzda olmak ve bugünkü cennetin her an cehenneme dönüşebileceğinin bilgisini asla unutmamak için negatif diyalektikte diretmek "Auschwitz'ten sonra"sının devredilemez sonsuz sorumluluğudur.

Sonuç

Bitirirken tekrar *Negatif Diyalektik*'in başına dönüp bu eserin tamamında Schoenberg'in adının sadece bir kez anıldığı pasajı hatırlamak, Adorno'nun felsefi projesini ilmek ilmek örerken, yorumcular tarafından sıklıkla başvurulan ifadeyi kullanırsak, "müzikal bir felsefe icra ederken" ya da "bir felsefe bestelerken," aklında hep Schoenberg'in müziğinin deneyiminin olduğunu bir kez daha görmek açısından önemlidir.

> […] Schoenberg'in geleneksel müzik teorisi için kaydettiği deneyim felsefede de doğrulanır: müzik teorisinde bir bestenin nasıl başlayıp bittiği öğrenilir ama bestenin kendisi hakkında, seyri hakkında bir şey öğrenilmez. Felsefenin de benzer bir biçimde, kendini kategorilere indirgememesi, bir bakıma kendini bir beste gibi bestelemesi gerekir. Seyri süresince hem kendi

[34] *A.g.e.*, 330.

> kuvvetiyle hem de ölçüt aldığı şeyle yaşadığı sürtünmenin yardımıyla kendini sürekli yenilemelidir; tez ya da konum değil, içinde meydana gelen şeydir tayin edici olan, tümevarım ya da tümdengelimli, tek yönlü düşünce süreci değil, dokudur.[35]

"Felsefenin kendini bir beste gibi bestelemesi," düşüncenin seyri boyunca kendiyle giriştiği eleştirel didişmenin, kendisinden hesap sormanın, kıyasıya bir özdüşünüm sergilemesinin metaforudur. Negatif düşüncenin, önüne kattığı her şeyi, öğütücüden geçirir gibi unufak etmeyen ya da bir bütünün içine sığdırma gayesiyle farklı ve ayrıksı olanları tektipleştirmeyen bir seyri vardır. Bestenin felsefenin dokusu acıyı da duyulur kılacaktır böylece. Görüldüğü gibi, uzlaşım ereğine ve çözüme direnen diyalektiğin esin kaynağı ve *Negatif Diyalektik*'in anahtarlarından biri de Schoenberg'dir. Nihayetinde, bestelenen bir felsefe için müzikal bir anahtar şarttır.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. "The Actuality of Philosophy". *Telos: Critical Theory of the Contemporary*. Sayı 16 (1977): 120-133.

-. *Negatif Diyalektik*. Çeviren Şeyda Öztürk. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

-. "The Problem of a New Type of Human Being". *Current of Music* içinde, 461-468. Çeviren Robert Hullot-Kentor. Malden, MA, USA: Polity Press, 2009.

-. "Diyalektik Besteci". *Müzik Yazıları* içinde, 103-108. Hazırlayan ve Çeviren Şeyda Öztürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

-. "Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine ". *Müzik Yazıları* içinde, 48-98. Hazırlayan ve Çeviren Şeyda Öztürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Bowie, Andrew. *Adorno and the Ends of Philosophy*. Malden, MA, USA: Polity Press, 2013.

Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1979.

Bulunmaz, Ali. "Adorno'nun Atonal Müzik Eleştirileri," https://www.kulturservisi.com/p/adornonun-atonal-muzik-elestirileri/. Çevrimiçi 15 Mayıs 2020.

[35] *A.g.e.*, 41.

DeNora, Tia. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Goehr, Lydia. "Dissonant Works and the Listening Public". *The Cambridge Companion to Adorno* içinde, 222-247. New York: Cambridge University Press, 2004.

Hullot-Kentor, Robert. *Things Beyond Resemblance: On Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press, 2006.

Leppert, Richard. "Music 'Pushed to the Edge of Existence' (Adorno, Listening, and the Question of Hope)". *Cultural Critique*. Sayı 60 (2005): 92-133.

Witkin, Robert. *Adorno on Music*. New York: Routledge, 1998.

PYTHAGORAS FELSEFESİNDE MÜZİK VE MATEMATİK İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Diler Ezgi TARHAN*

ON THE RELATIONSHIP OF MUSIC AND MATHEMATICS IN PYTHAGORAS PHILOSOPHY

Öz

Bu makaleyle, Pythagoras felsefesinin bir yanıyla müzik bilimine, bir yanıyla matematiğe, bir yanıyla mistisizm ve kozmogoniye, bir diğer yandan da kozmolojiye açılan ezoterik öğretisinin felsefî bakış açısından önemli görülen yanlarını analiz etmek ve Pythagoras öğretisinin ardılları sayılabilecek isimler üzerinden müzik bilimindeki izlerini sürmektir. Bu amaçla ilk olarak Pythagoras felsefesi ve okulu hakkında genel bir bilgi verilecek, akabinde Pythagoras'ın müzik kuramının, matematiksel temellerine değinilecektir. Pythagoras felsefesinin müzik - matematik ilişkisini nasıl kurduğu açıklanırken Pythagoras'ın "monokord" adı verilen bir alet üzerinde yaptığı ses deneylerinden söz edilecek ve bu deneyler sonucunda elde ettiği keşifler açıklanacaktır. Bu buluşların başında şüphesiz ki "Pisagor gamı" ile "Pisagor komması" adı verilen iki önemli müzikal keşif gelmektedir. Pythagoras'ın sayısal oranlardan hareketle saptadığı ses aralıkları ile harmonik oktavlara, akustik ses yakınlıklarıyla ilgisine, pentatonik, diyatonik ve kromatik ses dizileriyle ilişkisine ve tetrad-tetraktis sayılarıyla ilgili görüşlerine değinilerek Pythagoras felsefesinde müzik – matematik ilişkisi ortaya konulduktan sonra, Pythagoras felsefesinin, Kepler'in *Harmonices Mundi* eseri üzerindeki tesirine değinilecektir. Pythagoras'ın Kepler üzerindeki etkisi, Kepler'in "gökkürelerinin müziği" düşüncesi üzerinden Hindemith, Ligeti, Holzt, Blanchet ve Stockhausen gibi müzisyenlere ulaşarak onların, gezegenlerin veya yıldızların çıkardıkları seslerden esinlenen besteler yapmalarına neden olmuştur. Böylece Pythagoras felsefesi, Kepler üzerinden yeni bir "kozmik müzik" algısı doğurmuştur. Öte yandan Pisagorcu tınıları, Bach, Rebel, Monteverdi, Schönberg, Webern ve Herschel gibi müzisyenlerin bestelerinde de görebilmekteyiz. Dolayısıyla bu makaleyle Pythagoras felsefesindeki müzik-

* İstanbul Gelişim Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu, Sosyal Hizmet Bölümü, Dr. Öğr.Üyesi, dilertarhan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3208-9962

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 203-224.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 25.09.2020)

matematik ilişkisi açıklanırken Pisagorcu felsefenin müzik bilimi ve kozmoloji üzerindeki tesirine de değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Pythagoras, müzik, matematik, felsefe, kozmoloji, *Harmonices Mundi.*

Abstract

This article aims to analyze the important aspects of the philosophical point of view of the esoteric doctrine opening up to the philosophy of Pythagoras on one side, mathematics on the one hand, mysticism and cosmogony on the one hand, and cosmology on the other, and to follow their traces in science of music through names that can be considered the successors of the Pythagoras teaching. For this purpose, first a general information about Pythagoras philosophy and school will be given, then the mathematical basics of Pythagoras' theory of music will be mentioned. While explaining how the Pythagoras philosophy established the relationship between music and mathematics, the sound experiments of Pythagoras on a device called "monochord" will be mentioned and his discoveries as a result of these experiments will be explained. At the beginning of these discoveries, without a doubt, two important musical discoveries called "Pythagorean scale" and "Pythagorean coma" comes. Pythagoras' sound intervals and harmonic octaves determined based on numerical ratios, its relation to acoustic sound proximity, its relationship with pentatonic, diatonic and chromatic sound sequences and his views on tetrad-tetraktis numbers will be discussed and after revealing the relationship between music and mathematics in Pythagoras philosophy, the effect of Pythagoras philosophy on Kepler's *Harmonices Mundi* will be discussed. Pythagoras's influence on Kepler reached out to musicians such as Hindemith, Ligeti, Holzt, Blanchet and Stockhausen through Kepler's idea of "the music of the celestial globe", causing them to write compositions inspired by the sounds of planets or stars. Thus, the Pythagorean philosophy created a new perception of "cosmic music" through Kepler. On the other hand, we can find Pythagorean tones in the music compositions of musicians such as Bach, Rebel, Monteverdi, Schönberg, Webern and Herschel. Therefore, while explaining the relationship between music and mathematics in Pythagoras philosophy, the effect of Pythagorean philosophy on both science of music and cosmology will be discussed in this article.

Keywords: Pythagoras, music, mathematics, philosophy, cosmology, *Harmonices Mundi.*

***

Pythagoras (M.Ö.570-M.Ö.495) ve Pythagoras Okulu

Evrene ve müziğe sirayet etmiş matematiksel harmoni düşüncesini keşfeden ilk filozofun Samos doğumlu Pythagoras (Πυθαγόρας) olduğu kabul edilmektedir. M.Ö.530 yılında, İtalya'nın güneyindeki Kroton kentinde kurduğu okul ile ünlenen Pythagoras (Pisagor) hakkında bildiklerimiz, erken dönem Pisagorculardan Krotonlu Filolaus ve Tarentum'lu Arkitas gibi isimlerin Pythagoras hakkında yazdıklarından ve Ksenophanes ile Herakleitos gibi isimlerin onunla ilgili fragmanlarından ibarettir. Ayrıca Iamblichus, Porphyry ve Diogenes Laertius'un yazdığı üç biyografik çalışma da bize Pythagoras'ın hayatı hakkında bilgi vermektedir.

Pythagoras'ın kurduğu ve 80 küsür yaşına dek öğrenci yetiştirdiği "Pythagoras Okulu", bilindiği üzere Antik Yunan'ın ikinci büyük okulu olarak anılmasının yanı sıra, aynı zamanda dinî bir tarikat özelliği de taşımaktaydı. İnisiye alımlarında oldukça seçici olan bu tarikat, başvuran adayları önce fizyolojik, sonra tinsel açıdan birçok sınava tâbî tutmuş ve yalnızca iradesi sağlam, ketum, ağır başlı ve erdemli kişileri kendi içine kabul etmiştir. Pythagoras, ilk aşamadaki inisiyelerin eğitimini, onlara sevgi aşılamak, mânevi duygularını beslemek, sezgilerini geliştirmek ve ruhlarını müzikle terbiye etmek şeklinde sürdürürken; bilim ve felsefe öğretimini ise ikinci aşamaya bırakmıştır.[1] *"Noviciat"* aşaması olarak adlandırılan ilk aşamayı geçebilmek için içinde hayaletler olduğuna inanılan bir mağarada bir gece

[1] Antik Yunan'da müzik, şiir, din, dans ve tıp iç içedir. Bu nedenle Pythagoras Okulu'nda müzik, hem hastaların şifa bulmasında, hem dinî ritüellerde, hem de beden sağlığını korumak için yapılan jimnastik ve dans gibi eylemlere eşlik etmek üzere kullanılmaktadır. Başka bir deyişle Antik Yunan'da müzik, *"ethos"*a *(Hqoς)* eşlik eden bir etkinlik olarak görülüp ruhu terbiye etmek üzere kullanılmasının yanı sıra beden sağlığını zinde tutan spor ve dans gibi etkinliklere de eşlik etmektedir. Dolayısıyla Pythagoras Okulu'nun dinî perspektifine uygun yaşam biçiminde müzik ve matematiğin merkezî bir konumda olması, şaşırtıcı değildir. Her ne kadar Pythagoras, tarihte daha ziyade matematikçi, astronom, teolog ve filozof olarak anılıyor olsa da onun "ilk müzik bilimci" olma vasfı, göz ardı edilemez bir önem taşımaktadır. Nitekim Antik Yunan'da müziğin aritmetik, astronomi ve geometriyle başa başa olduğu unutulmamalıdır. Bilindiği üzere "Boethius'un (M.S. 480-525) yedi temel teorik bilim sınıflandırmasında müzik, aritmetik, astronomi ve geometri *quadrivium*'un parçasıyken gramer, retorik ve mantık *trivium*'u oluşturmaktaydı." Umut Yener Kara, "Müzik Üstüne Düşünceler", *Moment Dergi,* sayı:1 (2014): 87-103 içinde 92. "Pisagor, tarihte ilk kez, müzik pratiğini, eğitim ilkelerinden biri olarak kabul etmiştir. Bunun temelinde Pisagor'un kendi deneysel uygulamaları vardır. Pisagor'un ses aralıkları ile ilgili fizik deneyleri ünlüdür." Ayna İsababayeva Apaydın ve Fazlı Arslan, "Antik Yunan Felsefesinde Ahlaki Eğitim Aracı Olarak Müzik", *Değerler Eğitimi Dergisi,* cilt 13, no.29 (Haziran 2015): 323-342 içinde 329.

yalnız kalmak, loş bir hücrede geometrik şekilleri yorumlamak vb. aşamalardan geçmek zorunda olan inisiyeler, ancak ikinci aşamaya geçtikleri takdirde okulun iç avlusuna davet edilerek bizzat Pythagoras'tan ders alma şansını elde etmişlerdir. İkinci aşamadaki inisiyelere matematik, fizik, tıp, felsefe, teoloji ve müzik dersleri veren Pythagoras'tan kozmogoni dersi almak için ise üçüncü aşamaya geçilmesi şart koşulmaktadır.

Pythagoras'a kutsal bir kişilik atfeden ve doğaüstü güçleri olduğuna inanan inisiyeler, burada aldıkları eğitimin kendileri dışında kimse tarafından bilinmediğine inanmakta ve bu ezoterik geleneği sürdürebilmek adına, burada öğrendikleri bilgileri dışarı sızdırmamaya özel bir ihtimam göstermektedir. Elbette bu gayretin tek nedeni tarikatta verilen eğitimin mistik ve kutsal olduğuna dair inanç değildir. Pythagorasçılara tarikatta aşılanan kozmolojik ve dinî kabullerin, dönemin yerleşik din ve bilim algısıyla çelişiyor olması da bu tarikatın kendi içine kapalı bir eğitim faaliyeti sürdürmesinde belirleyici olmuştur. Nitekim Pythagoras, döneminin yerleşik kabullerinin aksine, tüm evrenin matematiksel bir harmoniye göre yaratılmış olduğunu, bu nedenle de her şeyin kökeninde sayısal ilkelerin bulunduğunu savunmuştur. Öte yandan Dünya'nın, kendi etrafında döndüğü gibi Güneş'in etrafında da döndüğünü kabul etmiş ve ruh göçüne inanmıştır ki bunlar Pythagoras'ın dönemindeki yerleşik inanç ve kabullerle çelişen görüşlerdir.

Mısır, Çin, Anadolu, Babil ve Pers İmparatorlukları ile temas halinde olan Pythagoras, Orfizm, Budizm ve Hermetizm gibi inançların tesiri altında şekillendirdiği görüşlerini, ruhun ölümsüzlüğü fikrine dayandırdığından nefes egzersizleri ve meditasyona önemli bir değer atfetmiştir. Ruhun, öldükten sonra başka bir insan veya hayvan vücudunda yaşamayı sürdüreceğine inandığı için de kendi tarikatında et yenilmesini yasaklamıştır. Pythagoras Okulu'nun benimsediği bu gibi görüş ve davranış biçimleri, dönemin yerleşik inanç sistemine ve yaşama biçimine aykırı olduğu için halkta bu tarikata yönelik bir önyargı ve huzursuzluk baş göstermiştir. Halktaki bu huzursuzluk şüphesiz ki biraz da tarikatın, içeride nasıl bir eğitim-öğretim faaliyeti yürütüldüğü konusunda dışarıya bilgi sızdırmamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Pythagoras'ın kendisini, peygambervari bir kişilik olarak lanse etmesinin ve kehanetleri olduğuna inanılmasının da halkı rahatsız ettiği bilinmektedir. Oysa Pythagoras'ın efsanevi kişiliği, kehanetten ziyade bilimden beslenmiştir. Nitekim matematikte hâlâ kullanılan "Pisagor Teoremi", çarpım tablosu vb. buluşlarıyla Pythagoras, bilim ve matematik açısından hafife alınmayacak adımlar atmış olan ve daha sonra Öklid'in *"Elemanlar"* kitabında da yer

alacağı üzere, kendisinden sonraki matematikçiler üzerinde önemli etkileri olan bir filozoftur. Keza müzikte hâlâ Pisagorcular tarafından keşfedilen ses aralıkları kullanılmaktadır. Aynı etkiyi müzik bilimi ve felsefe açısından da sürdüren Pythagoras'ın sonu ise oldukça hazin olmuştur: Pythagoras Okulu'na kabul edilmeyen ve politik görüşleri de bu tarikatın genel kabulleriyle çelişen Cylon adında bir genç, okul aleyhinde provakasyonlar yapmaya başlamış; Pythagoras tarikatının gizemli öğretim politikasından rahatsız olan halk, bu provakasyonların etkisiyle galeyâna gelerek Pythagoras mâbedini yakmıştır. Rivayete göre bu yangından kurtulan yalnızca iki kişi olmuş, diğer 38 inisiye ise Pythagoras ile birlikte yangın esnasında can vermiştir. İşte bu iki kişiden biri olduğu düşünülen Lysis'in yetiştirdiği Kroton'lu Filolaus (M.Ö.470 – 385 civarı), Pythagoras Okulu'nda müzik ve matematik ilişkisinin nasıl kurulduğu konusunda bize bilgi aktaran isimlerin başında gelmektedir.

Filolaus'un özellikle dikkat çekmek istediği konu, Pythagoras Okulu'nun müzik ile matematik arasındaki ilişkiyi kozmolojik bir harmoni düşüncesine taşımış olmasıdır. Ahenk açısından birbiriyle uyumlu seslerin çıkardığı harmoninin, ses diklikleri arasındaki matematiksel oran ve uyuma bağlı olduğunu düşünen Pisagorculara göre fizik dâhil tüm bilimlerin temelinde matematiksel bir arkaplân vardır, bu nedenle de hepsinin matematiğe indirgenmesi mümkündür. Keza evrene sirayet etmiş tüm yasalar, matematikseldir ve müzik de bu matematiksel yasalılıktan nasibini almaktadır. İlk kez Pythagoras tarafından keşfedilen ve daha sonra Filolaus tarafından geliştirilerek bizlere aktarılan bu kozmolojik harmoni fikri, Pisagorculardan yüzyıllar sonra yaşayacak olan Johannes Kepler'i derinden etkilemiş ve Kepler'in meşhur *Harmonices Mundi*'si, bu etki altında kaleme alınmıştır. Gezegen yörüngelerinin elips şeklinde olduğunu bulan ve evrenin tonal merkezine Güneş'i yerleştiren Kepler, "göksel mimarlık dediği düzendeki matematiksel uyumu ortaya çıkarmak"[2] üzere "Kepler Yasaları" olarak anılan bir dizi yasa ortaya koymuştur. Bu matematiksel yasalardan hareketle temellendirdiği kozmolojik harmoni düşüncesi ise tüm hareket eden cisimler gibi yıldızların da hareketleri esnasında ses çıkardıkları iddiasına dayanmaktadır. Kepler'e göre yıldızların hareket ederken çıkardıkları ses, onların kendi aralarındaki mesafeye ve hareket hızlarına göre belirlenmekte ve tüm bu müzikal ahenk, belli matematiksel oranlar üzerinden hesaplanabilmektedir.

[2] Turan Tektaş, *"Johannes Kepler"*, Bilimin Öncüleri, 1.Baskı, İstanbul: Parola Yayınevi, 2019, 33.

> Kâinat, bu ebedi hareketler içinde çeşitli seslerin ahenkli bir birleşiminden doğan tanrısal bir konser vermektedir. Her gezegen, kendi yörüngesinde bir nota üretir ve bu notalar, bir ölçü ya da harmoni oluşturur. Evrende ve müzikte, matematik hâkimdir. Göklerin ve feleklerin dönüşünden doğan harmoniyi herkes duyamaz. Yıldızlardan çıkan bu seslere gök kürelerinin mûsîkîsi veya ahengi denir. Bu sesi işitebilmek için daha evvel sükût içinde kalmış olmak gerekir. Mûsîkîdeki *harmonia*, sayılara dayanır. Çünkü tellerin veya borunun uzunluğu ile çıkan ses arasında matematiksel bir ilişki vardır. *Kozmos* da uyumlu ses veren bir birliktir. Bütün kâinat, uyum ile sayıdır. Bütün *kozmos*a *harmonia, quarte, quinte* ve *oktave* hükmeder. Bu *interval*lular (aralıklar), ilk dört sayı ile kurulurlar. 1:2, *oktave*'yi, 2:3 *quinte*'yi, 3:4 *quarte*'yi verir.[3]

Pythagoras Felsefesinde Müzik ve Matematik

Antik Yunan'da felsefe, teorik kaygılarla, yalnızca "bilmek için bilmek" gayesiyle yapılırken Pythagoras Okulu'nda felsefe, orfik bir yaşam öğretisi olarak görülmekte, dolayısıyla da pratik kaygılarla yapılmaktaydı. Hayatı nasıl daha bilge ve erdemli bir biçimde sürdürebileceğimiz sorusuna yanıt arayan Pisagorcular, ruhsal bir arınma *(katharsis)* için evren ruhuyla birleşmek gerektiğine inanmaktadır. Bundan dolayı Pythagoras Okulu'ndaki yerleşik yaşam tarzı, mistik, meditatif ve ezoterik bir çizgide olduğundan İyonya'daki yaşam biçiminden de felsefe yapma tarzından da oldukça farklıdır. Zira İyonya'da felsefe, tamamen teorik kaygılarla yapılmaktadır. Bu nedenle Antik Yunan felsefesinde İyonya ekolü ile Pythagoras ekolü birbirinden oldukça farklı iki ayrı felsefe yapma tarzını temsil etmektedir. Öte yandan Pisagorculuk'ta matematik ve müzik baskın olup evren matematiksel ilkelerle açıklanmakta; maddeden ziyade form, nitelikten ziyade nicelik üzerine durulmaktadır. Varlıklar arasındaki nitelik farklılıkları, nicelik farklılıklarına indirgenebilmekte; nesneler bile sayılarla ifade edilebildiğinden, her şey matematiksel oranlar üzerinden düşünülmekte ve tartışılmaktadır. Dolayısıyla değil sadece sesler, aynı zamanda eşyalar, olaylar, durumlar ve hatta nitelikler bile kendilerinde içkin bir töz olarak sayıları barındırmaktadır. Sayıları, tek ve çift, sonlu ve sonsuz gibi çeşitli biçimlerde kategorize eden Pisagorcular, sayıların birçok tek ve çift sayıdan oluşması gibi evrenin de birçok sonlu ve sonsuz unsurdan oluştuğunu düşünmekte; tüm bu çeşitliliklerin birliğini ise sayısal bir ahenge dayandırmaktadır. Pythagoras, seslerin konsonanslarının sayılar ve ses aralıklarıyla bağıntılarını ele alarak sesler arası geometrik ortayı hesaplamakta ve bu matematiksel ahengin, evrendeki her şeye sirayet etmiş olan kozmik bir harmoniden ibaret olduğunu savunmaktadır. Öyle ki bu harmoni, müzik ile matematiğin, bilim

[3] Pelin Süer, *"Pisagor ve Müzik"*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü, Türk Sanat Müziği, Bitirme Çalışması, Danışman: Öğr. Gör. Feridun Öney. İstanbul. 2002, 12-13.

ile mistisizmin iç içe geçtiği bir evrende bizi bir yanıyla ritmik ses ve melodilere, diğer yanıyla da muazzam bir matematiksel düzen ve uyum fikrine götürmektedir.

> Batı düşünce tarihinde Pythagoras, müzik ve kozmik düzen arasındaki bağlantıyı kuran ilk filozoftur. Pythagoras sayıyı, tüm geometrik ve fiziksel formların üretici gücü olarak görür. Gezegenlerin hareketlerinde hem müzikal hem de sayısal bir uyum bulur ve her bir alanın kusursuz rotasını takip ettiği için göksel bir müzik yaydığını ileri sürer. Pythagoras için evren iki ilke ile karakterize olur: Sınırlı ve sınırsız olan. Sınırsız olan sınırlının düzleminde bir ritim olarak hissedilir. Ya da sınırlı olan sınırsızın düzleminde bir ritim olarak hissedilir. Bu yüzden *kozmos*, belki de yalnızca Yunanlının tasarlayabildiği/yapabildiği bir düzen, ya da yapısal mükemmellik olarak müzik ile birleşir. Pythagoras kozmolojisinde sınırsız olan *(apeiron), kozmos*tan önce gelen ve sınırları olan *(peras)* kuvvetler tarafından farklı bir kuvvete dönüşen bir akıştır. Bu akış, kendi içinde bir form, düzen, orantı ve bütünlüğü içerir. Sınırsız olan *(apeiron),* sınırlı olan ile ilişkisi zamanı doğurur. Bu ikili ilişkiden doğan zaman, *kronos*un içinde dönüşerek sınırlar oluşturan, ancak ölçülmeyen bir zamandır. Bu zaman, doğrudan müzik ile ilişkilidir ve bu ilişki, müziğin, sınırlı ve kapalı bir yapıdan ziyade açık bir yapı olduğunu gösterir.[4]

Pythagoras'ın müzik ile matematik arasında kurduğu bu bağıntı, rivayete göre onun bir demirci dükkânı önünden geçerken işittiği demir dövme sesleri arasındaki uyumu, matematiksel bir oran üzerinden nasıl saptayabileceğimiz merakından doğmuştur.

> Pythagoras'ın M.Ö. 6. yüzyılda müzikal aralıklar ve dizi kurulumu üzerine yapmış olduğu çalısmalar, müziği anlama ve bilimsel olarak açıklamanın ilk örneklerindendir. Bu keşif, Pythagoras'ın demirciler çalısırken çekiçlerden çıkan seslerin uyumundan etkilenmesi ile başlamıstır. Demircilerin kullandığı çekiç ağırlıklarından esinlenerek müzikal ses aralıkları üzerinde deneyler yapan Pythagoras, farklı ağırlıktaki çekiçlerden çıkan seslerin uyumunu, tel boylarını veren büyüklüklerle oranlayarak, müzikteki ses aralıklarını oranlarla (basit kesirlerle) ifade etmistir. Böylelikle Pythagoras, ses aralıklarının tel uzunluklarına ve tel uzunluklarının birbirine oranına bağlı olduğunu keşfetmistir.[5]

Nasıl ki Goethe, ateş altında dövülen demirin kırmızıdan maviye çalan renk geçişlerini izledikten sonra optik üzerine çalışmaya başlamış ve "Renk Öğretisi" *(Farbenlehre)* adlı eserini yazmışsa, benzer biçimde ondan yüzyıllar

[4] Özcan Yılmaz Sütçü, "Müzikteki Duygu ve Hareket: Zaman Blokları", *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar,* sayı:12(2) – (Temmuz 2019): 126-142 içinde 131.

[5] İlhami Kaya, "Monochord Tel Bölünmeleri ile Armonikler Arasındaki Bağlantı", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, www.esosder.org - ISSN:1304-0278, cilt:16, sayı:61 (Bahar 2017): 636-646 içinde 637.

önce yaşamış olan Pythagoras da demircilerin çıkardığı çekiç sesleri arasındaki uyumdan etkilenerek ses fenomeninin matematiksel bir oranla ortaya çıkışının nasıl bir harmoni ölçüsüne dayandığını araştırmaya koyulmuştur.



Demircilerin çıkardığı sesleri işittikten sonra ses aralıkları ile çekiç ebatları arasında bir ilişki olabileceğini düşünen Pythagoras, daha sonra teller, çanlar ve cam bardaklar üzerinde yaptığı deneylerle bu keşfini doğrulamıştır. Sarkmış tellere farklı ağırlıklar bağlayarak, içi farklı miktarlarda su ile dolu olan cam bardaklardan çıkan sesleri mukayese ederek veya farklı ağırlık ve büyüklükteki çanlara demir çubuklarla vurarak demircilerin demiri döverken çıkardıkları seslerde keşfettiği matematiksel oranın farklı türevlerini doğrulamıştır. Bahsi geçen sayısal oran, tel uzunluğu ile ses perdesi arasında da bulunmakta ve telli çalgılarda, telin uzunluğu değiştikçe, telin çıkardığı sesin oktavı da bu orana bağlı olarak değişmektedir. Böylece titreşen tellerin uzunluklarına göre seslerin 'pes' mi, 'tiz' mi çıkacağı belirlenmektedir ki ses yüksekliğiyle tel uzunluğu veya vurmalı seslerdeki vuruş şiddeti / ağırlığı arasındaki orantı, tarihte ilk kez Pisagorcular tarafından ortaya konulmuştur. Her ne kadar "farklı büyüklüklerdeki çekiçlerin, vurdukları yüzey değişmedikçe ses dikliği üzerinde bir değişiklik yapmayacağı veya farklı ağırlıklar bağlanıp sarkıtılan (…) tellerin çıkaracağı ses dikliklerinin oranlarının, [onların] ağırlıkları ile orantılı olmadığı gerçekleri daha sonra II. yüzyılda Ptolemaeus tarafından belirtilse de bu hikâye Gaffurio'nun kitabında görüldüğü gibi"[6] hâlâ popülerliğini sürdürmektedir.

Bilindiği üzere Yunan tarihinin ilk dönemlerinde (M.Ö.750-600) müzik, pek mühim ve yaygın bir yaşam meşgalesi değildi. Enstrüman olarak Antik

[6] Ozan Baysal, "Erken Dönem Pythagorasçılarda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı", *Müzikte Kuram*, sayı:10 (Güz 2014): 54-73 içinde 55-56.

Yunan'ın kendine ait milli çalgıları olan lir ve kithara, itibarlı (ethos sahibi) enstrümanlar kabul ediliyor, bunlar dışındaki tüm telli ve vurmalı çalgılar, Antik Yunan Medeniyeti'ne farklı medeniyetlerden geldiği için yalnızca eğlence amaçlı kullanılıyordu. Eğitimde, tıpta ve tapınaklarda kullanılması uygun görülmeyen bu devşirme çalgılar içinde flüt ve arp da bulunuyordu. Yalnızca diyatonik gam üzerine kurulu bir müzik anlayışının hâkim olduğu bu dönemde müzik daha çok tapınaklarda icra ediliyor ve genellikle şiir, müziğe baskın geliyordu. İkinci dönem (M.Ö.600-450) olarak nitelenen dönemde ise Antik Yunan'da müzik güç kazanarak eğitim-öğretim programlarına girdi. Bu dönemde Thaletas, Ksenodemos, Ksenokritos, Polimnestos ve Sakadas gibi önde gelen sanatkârların yanı sıra Alkman, Stesikhohros, İbykos, Pindaros, Simonides, Bakkhylides ve Pindaros gibi isimler yetişmiştir. Pythagoras ve Lasos önderliğinde başlatılan akustik çalışmalar sayesinde Antik Yunan medeniyetinde nota yazımı gelişti. Pythagoras sayesinde Eski Yunan, ses aralıklarını öğrendi[7] ki Pythagoras'a izafe edilen bu aralıkların temel kâidelerinin hâlâ geçerliliğini koruduğu herkesçe bilinmektedir. Örneğin Pythagoras zamanında "2:3" ile ifade edilen beşli aralık, bugün hâlâ aynı şekilde ifade edilmektedir.[8] Pythagoras'ın keşfettiği ve günümüzde hâlâ geçerli kabul edilen ses aralıklarını özetleyecek olursak:

> **Sekizli:** Pisagor'a göre, (şayet) gerilmiş bir telin tam ortasına hareket edebilen bir köprü koyar ve telin ikinci yarısını titreştirirsek bu ikinci yarının verdiği ses, tüm telin verdiği sesin sekizlisidir. Dolayısıyla sekizlinin nispeti 1:2'dir. Pisagor'dan sonra asırlar geçmiş, hâlâ bu nispet aynı kalmıştır.
> **Beşli:** Gerilmiş bir telin 1:3'ünü bir köprü ile bölüp 2:3'ünü titreştirirsek çıkan ses, tüm telin tamamının vereceği sesin beşlisidir. Demek ki beşlinin nispeti 2:3'tür. Bu nispet de herkes tarafından kabul edilmiştir.
> **Dörtlü:** Gerilmiş bir telin 1:4'ünü bir köprü ile kısalttıktan sonra, kalan 3:4'ü titreştirirsek elde edilen ses, telin tamamının verdiği sesin dörtlüsü olacak ve neticede dörtlünün nispeti 3:4 olarak bulunacaktır. Bugüne dek hiç kimse dörtlünün 3:4 nispetten başka türlü seslendirildiğini iddia edememiştir.[9]

Her bir müzik parçasında, notalara belli bir ritme ve matematiksel ölçüye göre vurulmakta; müzikteki harmoni, tam sayılarla ilgili ölçü ve hesaplara bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sayısal oran ve ölçü, yalnızca ses perdeleri arasındaki ilişki ve birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik vb. notalar açısından değil, ayrıca enstrümanların imâl edilirken göz önünde bulundurulan geometrik formu açısından da belirleyicidir. Nitekim hiçbir enstrümanın sahip olduğu form, çıkaracağı sesle ilgili matematiksel ölçü ve

[7] *A.g.e.,* 7-8.
[8] *A.g.e.,* 21.
[9] *A.g.e.,* 20.

oranlar göz ardı edilerek belirlenmiş değildir. Örneğin kuyruklu piyanoların eğri, saksafonların yarı sarmal bir yapıda üretilmiş olmaları, doğrudan onların çıkaracağı sesteki müzikal orana göre belirlenmekte ve enstrümanın eğriliği bu orana uygun biçimde tasarlanmaktadır. Dolayısıyla geometrik eğriler ile üstel fonksiyonların da sesler üzerinde belirleyici olduğu unutulmamalıdır. Öte yandan matematik olmadan nota yazımı da mümkün olmadığı için müzik, matematiksiz düşünülemez. Ancak matematik, müziğe aynı ölçüde muhtaç değildir. Yani müzik, matematik olmadan düşünülemez olsa da matematik, müzikten bağımsız biçimde yapılabilmektedir. Ancak matematiğin müzikten bağımsız veya yetkin oluşu, onun müzikle desteklenemez olduğu sonucuna da götürmez. Nitekim matematiksel bir unsurun müzikle güzelleştirilmiş bir örneği olarak "pi" (π) sayısındaki her bir sayının A minör armonik aralıktaki bir notaya karşılık düşecek şekilde notaya dökülmüş halinin, sayılardan doğan muhteşem bir melodiyi örneklendirdiği bilinmektedir.

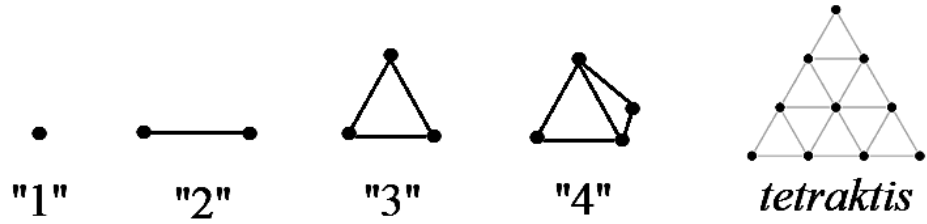




Pisagorcular, bahsi geçen ses perdeleri ile ses aralıkları arasındaki sayısal oranları ortaya koyarak evrenin kaynağındaki dört temel sayıya ulaşmıştır: Tetrad sayıları. İki ses arasındaki perde farkının oranını veren bu sayılar 1, 2, 3 ve 4'tür. Pisagorculuk açısından özel anlam ihtiva eden bu sayılardan başka bir de "10" sayısı vardır ki matematik ve mistisizmde bunun mükemmel sayı olduğuna inanılmaktadır. Diğer tetrad sayıların anlamından başlayarak sırayla açıklayacak olursak: Örneğin "1" sayısı bütünlük timsali olarak görülüyordu. Tüm sayıların "1" sayısından türediğine inanılıyor ve bütün varlıkların mutlak ilkesi kabul edilen "1" sayısı, "nokta" işaretiyle sembolize ediliyordu.

"2" sayısının doğurgan ve üretken olan dişilik ile birlikte ikiliği (karşıtlığı) temsil ettiğine inanılıyordu ve geometrik bir doğru ile sembolize ediliyordu. "3" sayısının ahenk, düzen ve maddeyi temsil ettiği düşünülüyor ve bu üç unsuru kendinde barındıran bir "üçgen" ile sembolize ediliyordu. Son olarak "4" sayısı ise kâinatı anlatan sayı olarak tanrısal güç ile özdeşleştiriliyor ve piramit ile sembolize ediliyordu. Tetrad sayılarının oranları olan perde farkları ise "mükemmel ses uygunlukları" olarak görülüyordu. Bu dört sayıyı açıkladıktan sonra sıra "10" sayısına gelince: Pythagoras'a göre matematik ve mistisizm açısından kusursuz sayı olarak görülen "10" sayısı, tetrad sayıların toplamına karşılık düşüyordu. Gerçekten de dikkatlice bakıldığında bu sayının, evrenin temelindeki dört mükemmel sayının toplamından oluştuğu görülmektedir: 1+2+3+4=10. Ayrıca "10" sayısının içinde eşit sayıda tek ve çift sayı (1,3,5,7,9 ve 2,4,6,8,10) barındırıyor olması, onun neden mükemmel sayı olarak görüldüğünün ispatıdır. Tam da bu nedenle "10" sayısını temsil eden boyutsuz piramit sembolü, bu mükemmel sayıyı oluşturan tüm tetrad sayıları (1,2,3,4) içinde barındıran "kutsal piramit" *(Decad Tetraktisi)* ile sembolize edilmektedir.

> Pisagor düşüncesinde kusursuzluğu ifade eden "tetrad sayıları" ve bu sayılardan meydana gelen - "doğanın anahtarı"nı tutmakta olan - 10 sayısı, 10 eşit aralıklı noktanın oluşturduğu ve her kenarında 4 eşit aralıklı noktadan oluşan bir eşkenar üçgen ile temsil edilir. Pythagorasçılar için "doğanın ve bilgeliğin daimi kaynağı" olan ve sirenlerin ahênkli sesleri ile özdeşleştirilen bu ilâhi sembole "tetraktis" denir.[10]



"Tetrad sayıları ve tetraktis"[11]

> Evrenin bütününü sayılarla anlamlandırmaya çalışmış bir bilimci olan Pythagoras, müzik çalışmalarında küçük sayı değerleri ve basit kesirler kullanmıştır. Bu nedenle ilk olarak (…) farklı ağırlıktaki çekiçlerin çıkardıkları seslerin ses ahenginde önemli olduğunu ve çekiç ne kadar ağır ise çıkan sesin de o kadar pes olduğunu fark etmiştir. Daha sonra farklı olan çekiçlerin ağırlık birimlerini, birbiriyle oranlamıştır. Pythagoras'ın ağırlık birimlerinde kullandığı yöntem, küp şeklindeki bir cismin 12 ayrıt, 8 köşe ve 6 yan yüz sayıları ile benzerlik taşımaktadır. Diğer bir yöntem ise *'tekraktys'* adı verilen

[10] Sütçü, *"Müzikteki Duygu ve Hareket: Zaman Blokları"*, 59-60.
[11] Süer, *"Pisagor ve Müzik"*, 60.

> ilk dört sayma sayısının oluşturduğu düzendir. (…) Tetraktys'ün tabanına ait nokta sayısının birbirine oranı, bir kesirli sayı oranı verir. Tetraktys'deki sayma sayılarının en küçük ortak katının 12 olması nedeniyle ilk çekiç ağırlığı 12 birim, diğer ağırlıklar ise 8 ve 6 birim olarak seçilmiştir. Çekiçlerin ağırlık birimleri, *tetraktys*'ü olusturan 1, 2, 3 ve 4 sayıları ile orantılandığında, sayılar kendi aralarında "1:2", "2:3" ve "3:4" oranlarını verir.[12]

Titreşen iplerin uzunlukları ile sesler arasında matematiksel bir oran olduğunu düşünerek mekânın ve niceliğin müzikteki önemine dikkat çeken Pythagoras, telin uzunluğuna bağlı olarak değişen ses oktavını araştırırken ilk müzikal diziyi yaratmış ve gam düzeninde üç farklı ses aralığı keşfetmiştir. "Pisagor gamı" olarak da bilinen bu dizide sesin havanın hareketinden doğduğu ve bu titreşimin, havanın ağırlığına bağlı olarak ince ya da kalın sesleri oluşturduğu savunulmuştur.

Pisagorcular, 8 notalık, 5 notalık ve 4 notalık ses aralıklarının, tel üzerindeki belli uzunluklara karşılık gelmesini, kesirli sayılarla ifade etmektedir. Örneğin Pisagorculara göre 8 notalık bir ses aralığı, tel uzunluğu bakımından ½ oranına sahipken; 5 notalık bir ses aralığı, 2/3 oranına ve son olarak 4 notalık bir ses aralığı ise ¾ oranına sahiptir. Sekiz notalık yapı olarak tanımlanan oktav, 2:1 oranıyla üretilirken, bir notada beş derece tiz ya da pes olan aralık, 3:2 oranıyla, "do" ile "fa" arasındaki aralık ise 4:3 oranıyla üretilmektedir. "Pisagor gamı" olarak anılan skala ise bir oktav aralığına, doğal bir beşliler dizisini (Fa, do, sol, re, la, mi, si) oluşturan seslerin yerleştirilmesiyle kurulmakta ve yalnızca "Do majör" sesiyle gösterilebilmektedir. Her ne kadar bu kısıtlama nedeniyle "Pisagor gamı"nın pratik kullanıma elverişsiz olduğu söylense de bu gam, yükselen diyezler ve alçalan bemoller dizisinden faydalanılarak bütün tonlara aktarılabilecek bir modülasyona uğratılabilmektedir. Diyatonik yarım perde ses aralığını (243/256) veren limma ile 9/8 oranındaki bir seslikten kurulu "Pisagor gamı", en çok telli sazlara uygun olduğundan "kemancılar gamı" olarak anılmaktadır.

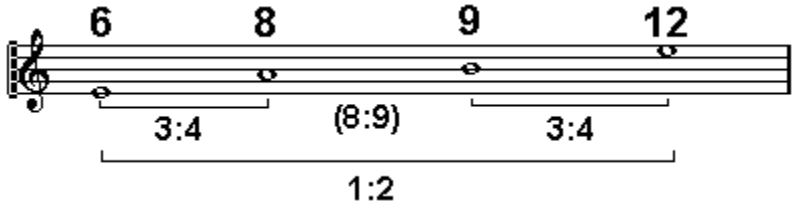
> Sayısal bir temel üzerine kurgulanmış bütün bu analojik ilişkiler yumağı içerisinde, en temel müzikal aralıklar olan oktav (2:1), oktav+beşli (3:1), iki oktav (4:1), beşli (3:2) ve dörtlü (4:3) aralıklarının da tetrad sayılarına ait olması, bu dört sayının ve tetraktisin Pythagorasçılar için ilahi otoritesini arttırmıştır. Neden ve sonuçların adeta birbirine karışmaya başladığı kendi kendini destekleyen bu sayısal/mistik sistem, artık kendi ahênk kanunlarını oluşturmaya başlayacak ve müzikaliteyi de bu kanunlar ışığında belirleyecektir.[13]

[12] Kaya, *"Monochord Tel Bölünmeleri ile Armonikler Arasındaki Bağlantı"*, 637.
[13] Baysal, *"Erken Dönem Pythagorasçılarda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı"*, 60.

Pythagoras, ses perdelerinin yapısal özellikleriyle ilgili olan ses sistemlerini araştırmış ve ses perdelerinin rol oynamadığı herhangi bir müzik kültüründe, yerleşik bir ses sisteminin de bulunmayacağını ileri sürmüştür. Örneğin Endonezya ve Güneydoğu Asya'nın yerel dillerinde "müzik topluluğu" anlamına gelen ve aynı zamanda bu bölgeye özgü tüm sazların genel adı olan "Gamelan", rastgele aralıklardaki çeşitli gamlarda çalınan vurmalı sazları nitelediğinden ses sisteminin olmadığı yerel çalgılar grubu içinde görülmektedir. Yani Pythagoras'a göre her enstrüman, bir ses sistemine sahip olmak zorunda değildir. Fakat felsefe ve etik, sayısal oranlara dayalı ses sistemlerine sahip enstrümanlar ile onların sahip oldukları ses sistemlerinin dayandığı kurallar üzerine çalışan müzik teorisyenleri sayesinde sistematik bir müzikle iştigâl olmaktadır.

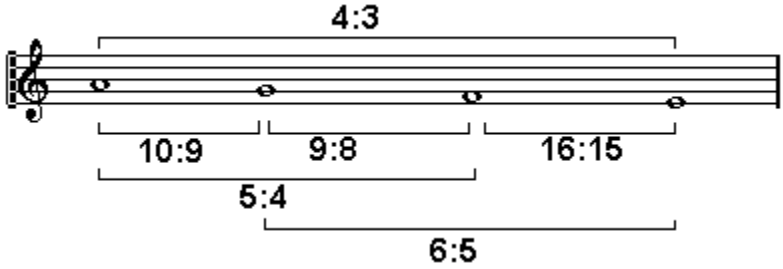
Batılı ses sistemlerine bakıldığında burada çeşitli enstrümanlarla ortaya çıkan tonal müziğin doğal seslerle ilgili olduğu ve bu seslerin, melodik çeşitliliği beslediği görülmektedir. Ayrıca müzik enstrümanlarının çalınmasından bestelerin notalara dökülmesi aşamasına varıncaya dek her aşamada, müziğin belli bir uyum ve harmoni içinde vücut bulabilmesi için sayısal oranlara göre yapılandırılması şarttır. Kaldı ki zaten ses sistemlerinden yeni ses sistemlerinin türetilebilir olması da bu matematiksel arkaplân sayesindedir. Gerek doğal, gerek müzikal, tüm seslerin matematik diliyle ifade edilebileceğini savunan ve bunu periyodik sinüs fonksiyonlarıyla ispat eden Fourier'e göre, Pythagoras ve Boethius'un ses sistemlerinden yeni sesler türetme başarısı, müzikteki sayısal ölçüleri keşfetmiş olmalarından kaynaklanmaktadır.

> Oktavlara gelinince, Pisagor oktav olarak yalnızca beşli ve dörtlü oktavları kabul etmekte, diğer seslerin, sayısal bir oranla sabitlenmiş olmadıkları için "harmonik" olamayacağını iddia etmektedir. Pisagor'da sesler, aşağıdaki "6-8-9-12" sayısal oranına göre düzenlenmiştir:[14]



[14] *"TonSysteme"*,https://www.musik-for.unioldenburg.de/akustik/einzelkapitel/kapitel8.pdf, 83, çevrimiçi 10.05.2020.

Beş sesli diziler olan "pentatonik" ses dizilerinin yanı sıra diyatonik ve kromatik dizilerle de ilgilenen Pythagoras, pentatonik dizileri "F-C-G-D-A", diyatonik dizileri "F-C-G-D-A-E-H" ve kromatik dizileri "Ges-Des-As-Es-B-F-C-G-D-A-E-H(-Fis)" formülasyonu üzerinden açıklamaktadır. Pisagorcu majör üçlü olarak bilinen dizi ise "(2:3)*(2:3)*(2:3)*(2:3)/(2*2)=64:81" ile formüle edilmekte ve "4:5=64:80" dengesinin "64:81"e eşit olmadığı görülmektedir ki burada "80:81" ses aralığındaki fark, "Pisagor koması"[15] veya "sintonik ara" olarak adlandırılmaktadır. Yani Pythagoras, "(9/8) majör ton ile (59049/65536) minör ton arasındaki farkı tespit etmek için ilk olarak 'Pisagor koması' diye bilinen aralığı hesaplamıştır."[16] Bunu yaparken de yalnızca beşli ve dörtlü oktavları, harmonik (uyumlu) aralıklar olarak kabul etmiş; bunların dışında kalan "harmonik-olmayan" oktavlardan ise haberdar olmakla birlikte bu hareketli seslerin matematiksel bir arkaplândan yoksun olmaları nedeniyle onları dikkate almamıştır. Batlamyus ise Pythagoras'tan farklı olarak majör üçlü 4:5'i harmonik bir aralık olarak tanımlamakta ve şöyle göstermektedir:[17]



[15] Almanca "virgül" anlamına gelen *"Komma" (comma)* kelimesi, Yunanca'daki *"koptein"* fiilinden gelmekte ve "kesinti", "kopma", "ara" gibi anlamlara gelmektedir. Farabi bu kelimeyi, Arapça, "geriye kalan" mânâsındaki "bakiye" olarak tercüme etmektedir. Pisagorcu "Filolaus (ise bu sözcükle) bir oktavın içinde yer alan perdelerin birbirleri arasındaki oranlarını anlatarak diyatonik bir dizinin kurulumunu tarif eder. Burada bahsi geçen *diesis,* sonraki dönemlerde *limma* adıyla tarif edilecek olan ve bir dörtlüden iki *epogdoic* (yani iki tam ses) çıkarınca geriye kalan bakiyedir. Filolaus'un sayısal oranından bahsetmediği *diesis,* 256:243'dür", Baysal, *"Erken Dönem Pythagorasçılarda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı"*, 62. "İlk sesten sonraki 13.adım, yani 12. üst veya alt beşli, ilk sesin yanına getirildiğinde, ondan pek az farklı bir ses ve pek küçük bir aralık oluşmaktadır. 531441/524288 nispetiyle ifade edilen bu aralığa 'Pisagor koması' denmektedir. Veya: Herhangi bir ses ile o sesten yukarı doğru 12 adet tam beşli (3/2) aralığı koymak suretiyle elde edilen 13 sesin, yan yana getirildiklerinde aralarında meydana gelen farka 'Pisagor koması' denir." Süer, *"Pisagor ve Müzik"*, 19-20.

[16] *A.g.e.,* 19.

[17] "Ton Systeme", https://www.musik-for.uni-oldenburg.de/akustik/einzelkapitel/kapitel8.pdf, çevrimiçi: 10.05.2020, 83.

Böylece harmoninin belli bir ritme göre seyretmesi açısından ses sistemi, "subdominant", "tonik" ve "dominant" nitelikteki temel seslere, tamamen 4:5:6 oranlarına uygun olarak uyarlanabilmektedir. Burada D-A, E-G ve A-E beşlileri "saf" olmadığından "D-F-A", "E-G-C" ve "A-C-E", minör üçlülerdir. Örneğin yukarıdaki ses dizileri uyarınca "D-A" beşlisi ele alındığında, saf beşlinin "54:81=2:3" eşitliğini verdiği yerde, "D-A" beşlisinin frekans oranı, "27:40=54:80"yi vermekte; dolayısıyla yine Pisagorcu "sintonik ara" burada da kendisini "80:81"lik bir fark olarak göstermektedir.

Müzikte ses sistemleri oluştururken en çok tercih edilen aralık, tam beşlilerdir. Keza "Pythagoras ses sistemi"[18] de doğal tam beşlilerden elde edilmektedir. Tam beşli zincirleri, tekrarlamadan ve kapanmadan, içerisinde her bir sesin yalnızca bir kere yer aldığı sonsuz bir nota serisi sağlamaktadır. Eskiden beri müzikte ses sistemi oluşturmada tam beşlilerden faydalanılmış ve çeşitli tam beşli zincirleriyle farklı "Pythagoras dizileri"[19] elde edilmiştir.[20] Pythagoras dizisinde sesler arası aralıklardan hareketle sesler arası geçişler şöyle izah edilebilir:

> Örneğin, do sesinden başlıyorsak,
> 1- "Do"dan yukarı bir beşli giderek "sol" sesini,

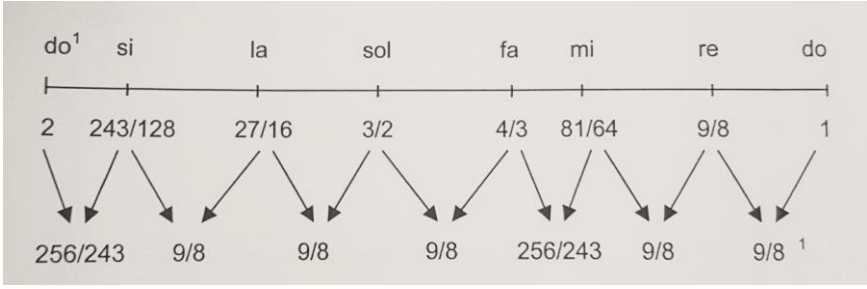
[18] "Ancak Pythagoras sistemi bir taraftan melodik yapıda sesler arasında düzenli ilişkiler sağlarken, diğer taraftan bazı olumsuzluklara da sahiptir. Herhangi bir başlangıç sesinden başlayıp, art arda 3:2 oranındaki tam beşlilerle tiz veya pes, belli bir yöne doğru ilerleyerek başlangıç sesine geri dönebilmek mümkün değildir. Beşliler zincirine ne kadar devam edilirse edilsin belli adımlarda başlangıç sesine yalnızca yaklaşılabilmekte ancak sistem kapanmamaktadır. (Zira) Pisagor'dan beri bilinmektedir ki herhangi bir sesten hareketle, üst üste beşlilerle, aşağı veya yukarı gidildiğinde, hareket edilen ilk sese bir daha geri dönmek mümkün değildir. Ancak belli noktalarda elde edilen bazı sesler, ilk sese belli ölçülerde yaklaşabilir. Bu yakınlık, kulağın ayırt etme eşiğinin bazen üstünde bazen altında kalır." Süer, *"Pisagor ve Müzik",* 21.

[19] "Pythagoras, farklı sesleri veren tel uzunluklarını birbirleriyle oranlayarak, müzikal aralıkları iki tam sayının oranı olarak ifade etmiştir. Aynı zamanda Pythagoras, tel boyu uzunluğuna sahip iki *monochord* ile farklı tel boylarından çıkan uyumlu ses aralık oranlarını saptamıştır. Pythagoras bilimsel yönden astronomi ile armoninin kardeş olduğu görüşüne inanmaktadır. Bu nedenle Pythagoras, yaptığı müzik deneyleri sonucunda; astronomi ile armoninin evrendeki en temel gerçek ahenk olduğunu ve en yüksek ahengin de müzikte olduğunu savunmuştur. Yaptığı tüm deneyler sonucunda Pythagoras, ses aralıklarının tel boylarına bağlı olduğunu ve tel boyu oranları ile sınıflandırılabileceğini saptamıstır. Bu sayede müzikal aralıkları iki tam sayının birbirine oranı ile temsil edip, tel boyu oranlarını büyükten küçüğe sıralayarak, kendi adıyla anılan Pythagoras dizisini oluşturmuştur." Kaya, *"Monochord Tel Bölünmeleri ile Armonikler Arasındaki Bağlantı",* 641.

[20] M.Cihat Can, "Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri", *G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,* cilt:21, sayı:2 (2001): 143-159 içinde 143.

2- "Do"dan bir dörtlü yukarı giderek (veya "do"dan bir beşli aşağı giderek) "fa" sesini,
3- "Sol"den bir dörtlü aşağı giderek "re" sesini,
4-"Re"den bir beşli yukarı giderek "la" sesini,
5- "La"dan bir dörtlü aşağı giderek "mi" sesini,
6-"Mi"den bir beşli yukarı giderek "si" sesini buluruz.[21]
Böylece elde edilen yedi (temelin sekizlisiyle birlikte sekiz) ses, Pisagor dizisi denilen diziyi oluşturur.[22]

Yedi sesli Pisagor dizisindeki sesleri ve bağıl frekansları topluca şöyle gösterebiliriz:[23]



Monokord

Tarih öncesinde müzikal sesler, notalardan ziyade sayı ve oranlarla ifade edilmiştir. Bu alanda ilk çalışmalar, Antik Çin'de Ling Lun (MÖ 2700) ile başlayarak Antik Yunan'da Pythagoras (MÖ 600) ve sonrasında sürdürülmüştür. Sayılarla veya oranlarla ifade edilen dizi ve aralıklarda, genellikle aritmetiğin bazı temel işlemleri kullanılmıştır. Aritmetik işlemlerle elde edilen müzikal seslerin gösterimi ise Pythagoras tarafından tasarlanan "*monochord*" adlı, tek telli çalgı ile sağlanmıştır.[24]

Tek telli bir ölçüm aracı olan "monokord", ses perdeleri arasındaki sayısal ilişkileri hesaplamaya yarayan bir "akustik ölçer"dir. Pythagoras, çekiç seslerinden hareketle vardığı bulguları, telli çalgılara da uygulamak istemiş, bu amaçla kanun benzeri bir enstrüman olan monokordu tasarlamıştır. Önce içi boş bir ahşap kutu üzerindeki iki çivi arasına bir tel gererek telin farklı yerlerinden çekildiğinde farklı titreşim dalgaları yaydığını ve telin uzunluğuna göre telden çıkan sesin tez veya pes çıkmasındaki değişimleri gözlemlemiş; daha sonra da iki duvar arasına çapraz biçimde çaktığı kazığa dört tel gererek bu tellerin uçlarına bağladığı ağırlıkların sesler üzerindeki etkisini araştırmıştır. Yaptığı deneylerle tel uzunluklarının, doğal sayılar

[21] Süer, *"Pisagor ve Müzik",* 17.
[22] *A.g.e.,* 18.
[23] *A.g.e.,* 18.
[24] Kaya, *"Monochord Tel Bölünmeleri ile Armonikler Arasındaki Bağlantı",* 636.

arasındaki oranlara bağlı olduğunu bulan Pythagoras, daha sonra aynı çalgıya yedi ayrı tel gererek gözlemlerini sürdürmüş ve nihayetinde tellerin kendi aralarındaki uzunluk oranlarından hareketle farklı ses aralıkları tespit etmiştir. Monokord ile yaptığı çalışmalarda, sesteki oktav farklılıklarının telin uzunluğu/kısalığına göre ne yönde değişim arz ettiğini inceleyen filozof, teli ikiye böldüğünde, telden çıkan sesin, bir öncekinin bir oktav yükseği olduğunu ileri sürmüş; yani tel uzunluklarını değiştirerek önceki seslerin harmoniğini elde etmiştir. Aynı şekilde aralık "2/3" oranına getirildiğinde, telden çıkan sesin oktavı, "1/5" oranında; aralık "¾" oranına getirildiğinde ise telden çıkan sesin oktavı "¼" oranında yükselmektedir. Ayrıca tel boyunun üç eşit parçaya bölünmesi durumunda ortaya çıkan aralığa Pythagoras, "doğal tam beşli aralığı"[25] adını vermektedir. Küçük olan sayı oranlarını en uyumlu aralıklar olarak gören filozof, monokord ile yaptığı çalışmalarla hem dizideki aralıkların oranını hem de ses sıralamasını tespit ederek ilk dört armonik sesi bulmuştur. Daha sonra Guisffo Zarlino ve Marin Mersenne gibi isimler sayesinde geliştirilen armonik ses çalışmalarıyla ilk yedi armonik oran elde edilmiştir. Aristides Quintilanus da (IV. yüzyıl) *'De Musica'* çalışmasında, Pisagor'un ölüm döşeğindeyken öğrencilerine monokordu kullanmalarını tavsiye ettiğini aktarmaktadır. Fakat monokordun kullanıma girmesi Pisagor'dan en az 200 sene sonra başlayacaktır.



> Pythagoras'ın bir teli bölerek yaptığı çalışmalarda, armonik ses oranlarını gözlemlemek mümkündür. Bu nedenle, [Pythagoras], armoniklerin altında yatan matematiksel oranları keşfeden ilk filozof olarak bilinmektedir. Araştırmaları, ses akustiğine dair yapılan ilk deneysel çalışma niteliğini taşır. Bu dönemde armonikleri betimleyen yeterli bir ifade ve tanım bulunmasa da, üst armoniklerin Ptolemy (90-168) ve Gioseffo Zarlino (1517-1590) gibi düşünürlerin yaptığı çalışmalardan sonra keşfedildiği söylenilebilir. Ptolemy, Pythagoras'ın kullanmadığı üçlü ve altılı aralıkları kullanmıştır. Zarlino ise

[25] *A.g.e.,* 639.

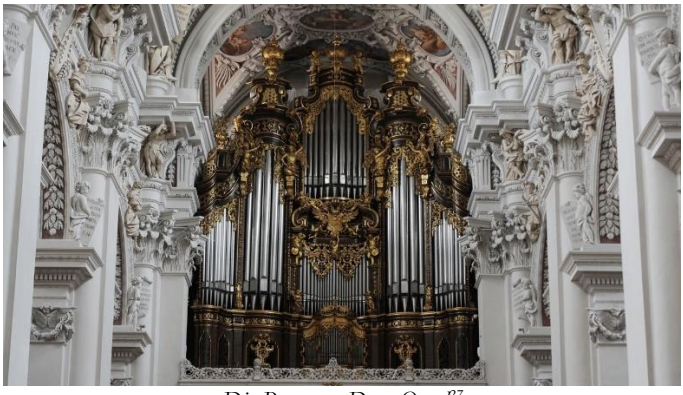
> Ptolemy'nin yaptığı çalışmaları geliştirmiş ve *just intonation* için uyarlamıştır. Ptolemy, armonik dizinin duyusal olarak öne çıkan ilk beş aralığı olan oktav, beşli, dörtlü, majör üçlü ve minör üçlü aralığına açıklık kazandırmıştır. Zarlino, Pythagoras'ın *monochord* tel bölünmelerinde kullandığı prensip olan *tekraktys* düzenini genişletmiştir. *Monochord* tel bölünmelerine uygulanan bu düzen sayesinde Pythagoras'ın kullanmadığı aralıklar (majör üçlü ve minör üçlü) elde edilmiştir.[26]

Pythagoras'ın monokord üzerinde yaptığı çalışmalar sonucunda belirlediği ses aralıkları ve armonikler, müzikteki harmoni ve ahengin matematiksel bir orantıya dayandığını, estetik hazzın ve beğeninin de bu sayısal oran üzerine inşa edildiğini göstermektedir. Nitekim tel uzunlukları ile ses perdeleri arasında kurulan oran, tüm çalgılarda ve bilindik / bilinmedik tüm müzik türlerinde bu melodik lezzeti sunmaktadır. Aynı usul ve ölçüyle icra edilebilecek birçok farklı melodi olabileceği gibi bu bestelerin tamamı, farklı müzik türlerine ait de olabilmektedir. Nitekim farklı müzikal alt yapılara sahip klasik müzik bestelerinde yakaladığımız Pythagorasçı tınılar, etnik ya da folk ezgilerde veya caz parçalarında da karşımıza çıkabilmekte, burada belirleyici olan, müzik türünden ziyade bestelerdeki ses aralıkları ve matematiksel uyum olmaktadır. Kaldı ki aynı durum tüm enstrümanların çalınmasında, tüm parçaların seslendirilmesinde ve genel olarak müziğin tüm koordine edilme biçimlerinde kendisini göstermektedir. Dolayısıyla hangi tür, hangi beste ya da enstrüman söz konusu olursa olsun, Pisagorcu kuram, tüm melodik ve armonik müzik sistemlerinde geçerliliğini korumakta, hepsinde ortak biçimde ses fenomeni, benzer sayısal oranlara uygun olarak kullanılmaktadır. Fakat elbette ki Pythagoras'ın "müzik – matematik" bağıntısıyla ilgili keşfini, akustik ses yakınlıklarını hesaplamaya indirgemek de haksızlık olur. Zira Pythagoras'ın müzik tarihindeki iki buçuk bin yıllık konumu ve önemi açısından bakıldığında Pythagoras, sayıya metafizik ve mistik bir anlam yüklemekle, yalnızca müziği matematikselleştirmemiş, aynı zamanda matematiğe de bir tılsım katmıştır. Tam da bu nedenle Pythagoras'ta müziğin matematiğe, matematiğin ise metafiziğe yaklaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Pythagoras'ın matematiğe ve geometriye teorik katkıları ise zaten herkesçe bilinmektedir. Çarpım tablosu ve "Pisagor Teoremi", bunların başında gelenlerdir. İnsanları, parmak hesabı yapmaktan asırlar önce kurtarmanın yanı sıra, daha engin ve sınırsız hesaplamalar yapabilmenin önünü açan Pythagoras sayesinde müzik, sırtını matematiğe dayayarak özgürleşmiştir.

Öte yandan Pythagoras'a göre sayısal uyum ve ahenk, yalnızca çalınan telde veya vurulan demirde değil, doğanın kendisinde de bulunmaktadır.

[26] Kaya, *"Monochord Tel Bölünmeleri ile Armonikler Arasındaki Bağlantı"*, 641-642.

Pythagoras'a göre şayet gök cisimlerinin hareketlerine, mevsim döngülerine, bitkilerin gelişimine, insan bedeninin yapısına ve genel olarak tabiatın kendisine kulak kabartacak olursak tüm evrenin bu gizli oktavlar, dörtlüler ve beşlilerle kurulu olduğunu görürüz. Tam da bu anlamda Pisagorcu kozmogonik müzik anlayışını, 17.yy'da edebî bir alegoriye dönüştüren Athanasius Kircher, dünyayı borular, tuşlar ve rüzgâr kanallarından oluşan bir *"Orgel"*e *(ὄργανον / órganon)* benzetmektedir.



Die Passauer Dom-Orgel[27]

Cizvitli rahip ve âlim Athanasius Kircher, "Dünya Orgeli" *(Weltorgel)* alegorisi ile dünyayı, devasa borulara ve rüzgâr kanallarına sahip olan bir "kilise orgu"na benzetmiştir. Gerçekten de dinlemeyi bilirsek, dünya, kendi sesini duyurmaya hazır bir kilise orgundan farksızdır! Kaldı ki Pythagoras açısından matematiksel uyum ve müzikal ahenk, tüm evrene içkin olmakla birlikte ayrıca tıpta, fizikte, astronomi ve etikte de söz konusudur. Yani değil yalnızca doğa ve bilim, ayrıca insan davranışları açısından da belirleyici olan bir ölçü ve ahenk söz konusudur. Yani Pythagoras'a göre belli ilkelere ve ölçülere uygun davranmak da evrenin tamamında etkin bir buyruktur. Dolayısıyla mesele aslında genel olarak bir uyum ve düzen sorunudur ki Pythagoras bu sorunu yine matematiksel bir metotla (tam sayılardan hareketle) çözmeyi denemiştir. Aynı şekilde ruhsal ve bedensel uyum da belli başlı sayısal ölçülere dayanmaktadır. Nasıl ki kan değerleri azalıp yükseldiğinde vücuttaki ve ruhtaki denge bozuluyorsa, aynı şekilde doğada da insandaki gibi bir uyum ve denge bulunmaktadır. İşte tüm mesele, gerek mikrokozmos olarak insanda, gerek makrokozmos olarak evrende bulunan bu uyum ve dengenin matematiğini ortaya koymaktır! Bunu müzikle yapmayı deneyen ilk kişi olarak Pythagoras, ölçülü ahengin kendini en kolay dışa vurduğu yerin müzik olacağına inanmıştır.

[27] Almanya'nın Passau kentindeki Dom Katedrali'nde bulunan dünyanın en büyük orgeli.

> Pythagoras'tan bu yana müzik, daha ulvî, tinsel, meditatif ve öğretici bir sanat olarak görülmektedir. Pythagoras'a göre ruhları ilâhi bir uyuma açabilmek için müziğe ihtiyaç vardır. Müziğin iyileştirici gücünü ön plâna çıkaran bu uyum, bir salınım frekansı yaratmakta ve bu rezonans bize, ses çıkaran bedenlerden tutun, ses çıkaran gezegenlere ve hatta evrenin tamamına hâkim olan müziği işitmemiz gerektiğini buyurmaktadır. İlginçtir, Pythagoras, gök kürelerinin müziği hakkındaki keşfini ortaya koyarken işi daha da ileriye götürerek bu gezegen yörüngelerinin sesini kendi kulaklarıyla işitebildiğini, ancak sıradan fânilerin bunu doğrudan yapamadıkları için müziği bu rezonansı işitmeye aracı kıldıklarını söylemiştir.[28]

Pythagoras'tan farklı olarak Kepler ise gökyüzü hareketlerinin, işitme organıyla değil, anlama yetisi aracılığıyla kavranılır olduğunu savunmuştur. Pythagoras kuramının belki de en önemli varislerinden biri olan Kepler, bilindiği üzere tüm hayatını bir "gezegen-ses-ölçeği"nin *(Planetentonleiter)* varlığını, matematiksel açıdan ispatlamaya adamıştır. Gezegenlerin çok sesli ve süreğen bir müziği olduğunu iddia eden Kepler'e göre âdeta senkopasyonlar ve kadanslar aracılığıyla uyumsuz gerilimleri ortadan kaldırarak altılılardan oluşan bu kozmik müzik, zamanın ölçülemez akışı içinde sürüp gitmektedir. Bu nedenle de yaratıcısının taklidi olan insanın, nihayet polifonik melodi sanatını keşfetmiş olması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla bir saat kadar kısa bir zamanda, herhangi bir sanatsal senfoniyle dünya zamanının süreğen seyrini çok sesli bir biçimde çalmak ve müziğin tanrısal lütfunu estetik bir haz ile yaşamak mümkündür. Böylece Pythagoras'tan hem bilimsel hem de estetik açıdan bir hayli etkilenmiş olan Kepler'in *"Harmonices Mundi"* adlı eseri, müzikte kozmogonik öğelere yer veren çalışmalara esin olmuş ve müziğin, matematiksel zeminine astronomi ve felsefe açısından önemli yeni bulgular eklemlenmesinin önünü açmıştır. Öyle ki gezegenlerin çıkardığı seslerin astronomlar tarafından kayıt altına alınmış seslerinden faydalanılarak besteler yapılmaya başlanmış veya Pythagorasçı ses aralıklarına uygun bir matematikle kurgulanmış kimi besteler, gezegenlerle atfedilmek üzere bestelenmeye başlanmıştır. Nitekim bu işlerin en başarılı örneklerine György Ligeti ve Gustav Holzt'un müziklerinde rastlanmaktadır. Ayrıca Paul Hindemith, 1951 yılında, *"Die Harmonie der Welt"* isimli altı bölümlük bir opera bestelemiş ve libretto şeklinde yazdığı bu operayı Kepler'e ithaf etmiştir. Keza Daniel Blanchet de Kepler'in *"Harmonices Mundi"*sinden etkilenerek bir beste yapmıştır.

Pythagorasçı kuramdaki müzik-matematik ilişkisinden hareketle şunu söyleyebiliriz ki Pythagoras, müziği hem matematiğe hem de metafiziğe

[28] Bernhard König, "Auf den Spuren des Pythagoras", *Musikpassagen - WDR,* http://archiv.schraegemusik.de/uploads/files/wdr%203%20auf%20den%20spuren%20des%20pythagoras.pdf, çevrimiçi 10.05.2020.

yaklaştırmakla sıradışı bir müzik teorisi geliştirmiş ve müziği, matematiksel oranları önemseyen ezoterik bir kozmogoninin ilham perisi ilân etmiştir. Müziğin şifa veren, ruhu besleyen, mistik ve meditatif bir yanı olduğunu savunmakla birlikte evrenin derinliklerinde gizlenen kutsal tınıyı duyduğunu iddia eden filozof, her şeyin anlaşılır bir biçimde bir araya getirildiği ve kolaylıkla kavranılıp açıklanabildiği bir dünya özlemi çekmektedir. Genel hatlarıyla özetlemeye çalıştığımız müzik ve matematik ilişkisi bağlamında Pythagoras, yalnızca ezoterik gelenek ve müzikbilim üzerinde değil, ayrıca müzik terapisi, astroloji ve antropozofik tıp alanlarında da iz bırakmıştır. Böylece bu çalışma, Pythagoras'ın müzik ile matematik arasında kurduğu ilişkiyi temel dinamikler üzerinden ele almış olmanın yanı sıra, ayrıca da evrendeki matematiksel düzenliliğe dayalı Pisagorcu müzik kuramının farklı bağlamlarda çalışılmasına teşvik edici bir taslak sunmaktadır.

Kaynakça

Baysal, Ozan. "Erken Dönem Pythagorasçılarda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı". *Müzikte Kuram*. Sayı 10 (Güz 2014): 54-73.

Can, M.Cihat. "Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri". *G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt 21. Sayı:2 (2001): 143-159.

İsababayeva Apaydın, Ayna ve Fazlı Arslan. "Antik Yunan Felsefesinde Ahlaki Eğitim Aracı Olarak Müzik". *Değerler Eğitimi Dergisi*. Cilt 13. No.29 (Haziran 2015): 323-342.

Kara, Umut Yener. "Müzik Üstüne Düşünceler". *Moment Dergi*. Sayı 1 (2014): 87-103.

Kaya, İlhami. "Monochord Tel Bölünmeleri ile Armonikler Arasındaki Bağlantı". *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. www.esosder.org - ISSN:1304-0278. Cilt 16. Sayı 61 (Bahar 2017): 636-646.

König, Bernhard. "Auf den Spuren des Pythagoras". *Musikpassagen – WDR*. http://archiv.schraegemusik.de/uploads/files/wdr%203%20auf%20den%20spuren%20des%20pythagoras.pdf. Çevrimiçi 10.05.2020.

Süer, Pelin. *"Pisagor ve Müzik"*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü. Türk Sanat Müziği. Bitirme Çalışması. Danışman: Öğr. Gör. Feridun Öney. İstanbul. 2002.

Sütçü, Özcan Yılmaz. "Müzikteki Duygu ve Hareket: Zaman Blokları". *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. Sayı 12(2) – (Temmuz 2019): 126-142.

Tektaş, Turan. *"Johannes Kepler"*. Bilimin Öncüleri. 1.Baskı. İstanbul: Parola Yayınevi, 2019.

"Ton Systeme". https://www.musikfor.unioldenburg.de/akustik/einzelkapitel/kapitel8.pdf. Çevrimiçi 10.05.2020.

CROCE'NİN *ESTETICA*'SINA BİR BAKIŞ: SEZGİ-İFADE ÖZDEŞLİĞİ OLARAK MÜZİK

Barış UZUN[*]

A GLANCE INTO CROCE'S *ESTETICA*: MUSIC AS THE IDENTITY OF INTUITION-EXPRESSION

Öz

Bu çalışmada Benedetto Croce'nin *Estetica* adlı yapıtı merkeze alınarak, öncelikle tin felsefesi dizgesinin temel kategorilerinin bu yapıtta kurulduğu gösterilmiş ve buna bağlı olarak da sanat sorununa felsefenin bütünü açısından ilk defa kurucu bir rol verildiği vurgulanmıştır. Bu açıdan Croce'nin üç yapıttan müteşekkil olan tin felsefesi dizgesinin estetik ile başlaması dikkate değer bir ayrıntı olarak öne çıkmaktadır. İkinci aşamada tin felsefesinin temel kategorileri, epistemik nitelikleri ve aralarındaki dairesel ilişki incelenmiş, devamında ifadesel etkinliğin doğasını konu edinen felsefi bir bilim olarak estetiğin sanatsal etkinliği nasıl çözümlediği, Croce'nin ortaya koyduğu özdeşlik dizileriyle bağlantılı olarak gösterilmiştir. Croce estetiğini zaman içinde gelen eleştirilere göre geliştirmeye devam etse de sezginin ifade olduğu temel önermesi değişmeden kaldığı için sezgi-ifade özdeşliği bu estetiğin temel karakteristiğini belirleyen unsur olarak kabul edilmiş ve çalışmanın ağırlık noktası bu özdeşliğin ve onunla ilgili sorunların incelenmesiyle oluşturulmuştur. Son olarak, Croce'nin estetiğinin temel savları, taşıdığı güçlü ve zayıf yanlarıyla birlikte müzik sanatına uygulanabilirliği açısından eleştirel olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sezgi, ifade, duygu, tin, yaratıcı düş gücü, kurgu gücü, teknik, dışsallaştırma.

[*] İstanbul Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Doktora Öğrencisi, p.b.uzun@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0810-554X.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 225-248.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 07.09.2020)

Abstract

In this study, by building around the Benedetto Croce's work named *Estetica*, primarily, it's demonstrated that the main categories of the system of the philosophy of spirit were founded in this work and correspondingly, it's emphasized that the problem of art has acquired a constitutive role for the first time in terms of the whole of philosophy. In this respect, the fact that the system of the philosophy of spirit which was composed of three works begins with the aesthetics is coming into prominence as a significant detail. On the second stage, the main categories of the philosophy of spirit, their epistemic quality and the circular relation between them were scrutinized; afterwards, as a philosophical science that deals with the nature of the expressive activity, it has been demonstrated how aesthetics analyzed the artistic activity as in connection with the series of identity which was propounded by Croce. Over time, notwithstanding Croce has continued to develop his aesthetics in the face of criticisms, because of the main proposition of the identity of intuition and expression was remained unchanged; the identity of intuition and expression was accepted as the determinative element of this aesthetics and the heart of the matter of this study was constituted to be intended for the scrutinizing this identity and problems related to it. Finally, the main theses of Croce's aesthetics, with it's strong and weak sides, was appraised critically in terms of its practicability into the music.

Keywords: Intuition, expression, feeling, spirit, creative fantasy, imagination, technique, externalization.

****

Giriş

Benedetto Croce, bilhassa estetik ve sanat eleştirisi alanındaki çalışmalarıyla öne çıkan bir filozof olarak 19.yy'ın ortalarında İtalya'da Bertrando Spaventa ile başlayıp 20.yy'ın ilk yarısında kendisi ve Giovanni Gentile ile en olgun evresine ulaşan etkili bir Yeni Hegelci ekolün mensubudur. Bu ekolün kıta felsefesine yönelik çalışmalarda yeterince ilgi gördüğünü söylemek güç olmakla birlikte, Croce'nin kendi zamanında artık pek rastlanmayan dizge kurucu cür'ete sahip bir filozof oluşu ve estetiği sisteminin *prima philosophia*'sı olarak belirlemesi bizim için üzerinde durulmaya değer bir ayrıntı olarak öne çıkmaktadır. Bu ayrıntının şu açıdan önemli olduğu söylenebilir: Croce,

felsefe dizgesinin[1] başlangıçlarını ya da temel kategorilerini estetikte oluşturmakla ilk defa olarak sanat sorununa felsefenin bütünü açısından kurucu bir rol vermiş gibi görünmektedir.

Croce'nin felsefi anlamda ilk yapıtı olan *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*[2] (İfade Bilimi ve Genel Dilbilim olarak Estetik) adlı kitabında dizgeci bir düşünürden bekleneceği gibi sanatın kesin bir tanımıyla karşı karşıyayız. İleride yapıttaki gelişim aşamalarıyla inceleyeceğimiz bu tanım, sanatın yaratılmış imgede tecessüm eden sezgisel ifade etkinliği olduğu şeklindedir. Bedrettin Cömert'in gayet isabetli bir şekilde ifade ettiği üzere, sanatın ne olduğuna ilişkinin soruya verilen her cevap sanat denilen karmaşık olgunun değişik bir yanını aydınlığa kavuşturmuştur.[3] Bunların arasından Croce'nin cevap girişimini bizim açımızdan dikkate değer kılan onun güncelliği değil -ki güncelliğini koruyan bir sanat kuramı olduğunu söylemek güçtür-, bu girişimin aynı zamanda bütün bir felsefenin genel karakteristiğini de belirliyor oluşudur. Bunun yanı sıra bu estetiğin nihai formüller içeren bir doktrin olmaktan ziyade, sonradan yazdığı birçok eleştiri yapıtından[4] da görüleceği üzere pratikte uygulamaya dönük olması amaçlanmıştır.[5] Böylece aslında *Estetica*, Croce'nin hem genel olarak felsefesinin hem de sanat eleştirisinin temelini teşkil eden yapıt olarak öne çıkmaktadır.

Croce söz konusu yapıtında estetiği ve tin felsefesi[6] dizgesinin bütünü için belirlediği prensipleri gelen eleştirilere karşı zamanla geliştirmiştir ama köklü

[1] Croce'nin "Tin felsefesi" olarak adlandırılan felsefe dizgesinin ilk yapıtını, ilk baskısı 1902 yılında Palermo'da yayımlanan *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale (İfade Bilimi ve Genel Dilbilim olarak Estetik)* oluşturur. Dizgeyi oluşturan diğer iki kitap, sırasıyla *Logica come scienza del concetto puro* (Saf Kavramın Bilimi olarak Mantık) ve *Filosofia della Pratica, Economia ed Etica (Pratiğin Felsefesi, Ekonomi ve Etik), Estetica*'dan sonra gelmektedir. Croce, dizgesinin bütünü açısından temel oluşturan uslamlamalarını *Estetica*'da ortaya koyar.

[2] Bundan böyle *Estetica* olarak kısaltılacaktır.

[3] Bedrettin Cömert, *Croce'nin Estetiği* (Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.şti., 2007), 11.

[4] *Problemi di estetica* (1910), *Poesia e non Poesia* (1923) ve *La Poesia* (1936), bu yapıtlar arasında öne çıkanlar olarak sayılabilirler.

[5] G. N. G. Orsini, "Theory and Practice in Croce's Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13, sy 3 (1955): 300.

[6] Her ne kadar Croce tarih yazımsal bir alışkanlıkla Yeni Hegelcilik ekolünün bir mensubu olarak konumlandırılsa da -ve bu doğru olsa da-, onun Tin (*Lo Spirito*) kavramının, Türkçede aynı terimle karşıladığımız Hegel'in *Geist* kavramıyla aynı özellikleri sergilediğini söyleyemeyiz. Croce bu kavramı ilk olarak Kant'ın kendinde şey'i (*noumeno*) ile özdeşleştirir; ardından onun için Hegelci *aufhebung*'u içerir görünmeyen, ayrımların korunduğu, karşılıklı otonomi ve tamamlayıcılığın dairesel ilişkisiyle tarif edilen farklı bir diyalektik tanımlar. Bkz. Antonio Pirolozzi, "Il Concetto di 'spirito' in Benedetto Croce", *Diacritica*, sy 13 (25 Febbraio 2017): 114-38. Nitekim Croce'ye göre Hegel karşıtlar kuramı ile farklılar kuramı

bir değişikliğe gittiğini söylemek -en azından sanatın sezgi olduğunu savlayan merkezi önermesi bakımından- çok doğru olmayacaktır. Dolayısıyla bu çalışmada Croce'nin *Estetica*'sı merkeze alınarak öncelikle tin felsefesinin temel kategorileri, epistemik nitelikleri ve birbirleri arasındaki ilişki ele alınacak, ardından Croce'nin sanatın ne'liği ve sanatsal yaratım süreciyle ilgili temel savları ortaya konulduktan sonra Müzik sanatı bu temel savlar bağlamında değerlendirilecektir.

'Başlangıç' Sorunu

Croce henüz *Estetica*'nın ilk önsözünde çalışmasının bazı temel savlarını ortaya koyar. Ancak bunu dolaysızca ve bir postulat belirler gibi değil, yapıtın ilerleyiş biçiminin yaratacağı olası kafa karışıklıklarına dair bazı açıklamalarda bulunurken, yani dolaylı olarak ortaya koyar. Croce yapıtın kuramsal kısmında[7] üzerinde durduğu genel problemlerin ele alınan temaya ilişkin tali meseleler gibi görünmesinin aslında konudan uzaklaştığı anlamına gelmediğini ifade ettikten sonra şöyle devam eder:

> …kendinde varolan felsefi bilimler yoktur. Felsefe bir birliktir ve estetik, mantık ya da etik ele alınırken, daima felsefenin bütünü ele alınır; didaktik amaçlar için kısımlandırmak bu bölünemez birliğin yalnız belirli bir tarafıdır.[8]

Croce'ye göre tam da felsefenin tıpkı organizma gibi bir birlik oluşturan bu yapısından ötürü, belli bir kategoride yapılan yanlış diğer tüm düzeylerde de belirleyici olmakta; tabiri caizse, ilk düğme yanlış iliklenince geriye kalan tüm düğmeler de yanlış iliklenmektedir:

> Benzer şekilde, felsefenin tüm kısımlarının bu yakın bağlantısı sebebiyle, estetik etkinliğin, yaratıcı düş gücünün; bu ilk doğan ve diğer tinsel etkinliklerin de temel dayanağı olan tinsel etkinliğin etrafında hüküm süren belirsizlik ve yanlış anlama, geri kalan tüm alanlarda yanlış anlamalar, belirsizlikler ve hatalar üretmiştir: Mantıkta olduğu gibi Psikolojide, Pratiğin Felsefesinde olduğu gibi Tarihte.[9]

Burada Croce'nin tinsel etkinlikler arasında yaratıcı düş gücü (*fantasia rappresentatrice*) etkinliği olan estetik etkinliği ilk sıraya yerleştirmesi, üzerinde çalıştığı temanın, felsefenin nasıl bir başlangıçla kurulacağı yönündeki o

---

arasındaki ayrımı dikkate almamış, saf kavramlar düzleminde uyguladığı karşıtların üçüzlü diyalektik hareket formunu, felsefi düşüncenin tüm alanlarına yayarak suistimal etmiştir. Bunun için ayrıca bkz. Benedetto Croce, *Saggio Sullo Hegel* (Bari: Laterza, 1910), 66-67.

[7] Estetica, iki kısımdan müteşekkildir. Kuramsal olmayan ikinci kısım bir estetik düşünceler tarihinden oluşur.

[8] Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Bari: Laterza, 1908), VII-VIII.

[9] *A.g.e.*, VIII.

geleneksel soruna da bir cevap niteliği taşıdığını göstermektedir. Yani Croce estetikle ilgilenirken basitçe güzel sorununu ele almamakta, aslında zımnen başlangıç sorunuyla ve bütün olarak felsefeyle ilgilenmektedir.[10] Devam eden kısım bunu daha açık kılacak niteliktedir:

> Eğer dil ilk tinsel dışavurum ise ve estetik form, tüm gerçek ve bilimsel uzantılarıyla kullanılan dilin kendisi ise, onun bu ilk ve daha basit momenti bilinmez, sakat ve biçimi bozulmuş halde kaldığı sürece tinin yaşamının sonra gelen ve daha karmaşık aşamalarının kavranması umulamaz. Estetik etkinliğin açıklanmasından, bazı kavramların düzeltilmesi ve çoğu durumda umutsuz görülen belli başlı felsefi problemlerin çözüme kavuşturulması beklenmelidir. Halihazırdaki çalışmaya hayat veren düşünce budur.[11]

Burada göze çarpan diğer bir husus Croce tarafından estetik formun dil ile özdeş olarak kavranışıdır. Şu halde görülmektedir ki daha önsöz aşamasında Croce henüz temellendirmediği iki sav ortaya koymaktadır: 1) Estetik etkinliğin ilk tinsel etkinlik olduğu. 2) Estetik formun dil ile özdeş olduğu. Croce tasarısını gerçekleştirmek, yani felsefeyi estetik düzleminde başlatmak için öncelikle -ilk sav bağlamında- estetik etkinliğin ilkselliğini temellendirip ayrımlarını belirlemeye girişecektir. Ancak bunun için *Estetica*'nın ilerleyişine odaklanmadan evvel Croce'nin dizgesinde tinin belirlenen dört aşamasının ne tür bir içerik taşıdığına dair bazı değinilerde bulunmak icap ediyor.

Bir Prelüd: Tinin Dört Aşaması

Croce'nin bir Yeni-Hegelci oluşu dizgesi için çatı kavramı olarak kullandığı *Lo Spirito*'nun (tin) neyi ifade ettiğini anlamak için yeterli bir referans noktası değildir.[12] Croce için ister insanın empirik kavramı olsun isterse de güzelin felsefi kavramı, bunların tümü kendi mantıksal varlıklarını somut bir bireyin, gerçekten işleyen etik bir etkinliğin tasarımı zemininde kurarlar.[13] Bu bir bakıma Giambattista Vico'nun, şeyi doğru olarak bilmenin koşulunu oluşturanın, onu bilecek olan tarafından yapılmış olmasını ifade eden *verum*

[10] Bu noktada bir ihtiyat kaydı düşmekte yarar var. Croce'nin felsefi düşüncesine hakim olan birlikçi tutum, herhangi bir parçayı dizgenin bütününden yalıtarak kavramayı zorlaştırmaktadır; hatta dizgenin her bir parçasının kendi içinde dizgenin bütününü örtük olarak içerdiğini söylersek bu yanlış olmayacaktır. Croce başlangıç sorunuyla, dizgenin kendisinden hareketle kurulacağı kavramlardan başlayan tümdengelimsel bir zincir kurarak ilgilenmeyecektir. Daha ziyade, tıpkı Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde yaptığı gibi bilincin farklı modlarını, -onun belirlediği biçimiyle temelde düş gücü (*fantasia*) ve us'tan (*intelletto*) oluşan iki modu- ancak birbirlerine geçişleriyle değil, belirgin ayrımlarıyla inceleyecektir.

[11] Croce, *Estetica*, VIII.

[12] Bkz. 6 numaralı dipnot.

[13] Ernesto Paolozzi, "Estetica", içinde *Lessico crociano*, ed. Rosalia Peluso (Napoli: La Scuola di Pitagora, 2016), 235.

et factum convertundur prensibinin Croce tarafından güncellenmiş biçimidir. Burada bilinebilir olanın sınırını insan etkinliği oluşturduğu için felsefenin konusu olmak bakımından deneyüstünü imleyen bir metafiziğe yer olmadığı gibi, aynı sebepten ötürü herhangi bir doğa araştırmasına da alan bırakılmamıştır.[14] Hegel'in *Geist*'ı yer yer mantıksal ve zaman-dışı, yer yer ise tarihsel olarak kavramasına[15] karşın Croce için onun biricik tezahürü insanın tarihsel dünyasıdır: Bu tarihsel dünyanın içinde insan teklerinin etkinliklerinde edimselleşen, eş deyişle bireyselleşen içerik, gerçekliğin bilinebilir olan esas görünümünü ve felsefenin üzerinde çalıştığı malzemeyi oluşturur. Bu bakımdan Croce tin kavramını insan etkinliğini tüm biçimleriyle bütün ve özet olarak ifade etmesi amacıyla kullanmaktadır.

Tinin dört aşaması, insanın muhtelif tinsel etkinliklerinin Croce'nin belirlediği ayrımlar doğrultusunda sistematik ve tarihsel olarak düzenlenmiş biçimidir. Diğer bir deyişle Croce burada tinsel etkinlikleri yalnız biçim ve içerikleri yönünde beliren ayrımlarına göre değil, aynı zamanda tarihsel gelişmeleri içinde, birbirleri arasındaki öncelik-sonralık ilişkilerine göre iki farklı düzeyi gözeterek sınıflandırır. Belirlediği temel ayrımları ve bu ayrımlarda konumlandırılan kavram ve içeriklerini çok yalın bir biçimde ortaya koyar: İlk ayrım, kuramsal ve pratik etkinlikler arasındadır. İnsan kuramsal etkinlik formunda şeyleri kavrar, pratik etkinlik formunda ise onları değiştirir; birisiyle evreni kendinin yapmakta, diğeriyle onu yaratmaktadır.[16] Bir başka deyişle, kuramsal etkinlik bilgi üretirken pratik etkinlik eylem üretmektedir. Bu iki etkinlik türü ayrı ayrı ele alınmakla birlikte aralarında biri diğerini öngerektiren bir ilişki de söz konusudur. Nitekim Croce'ye göre pratik etkinliğin ilkesi olan istençten bağımsız bilgi bir anlamda düşünülebilmekle birlikte, bilgiden bağımsız bir istenç olanaksızdır.[17] Pratik etkinlik, tümden faydaya dönük olan ekonomik

[14] Croce'nin doğanın gerçeksizliğine ilişkin argümanları konumuzun sınırları dışında kalıyor, ancak yine de belirtilmeden geçilmemesi gereken nüans, R. G. Collingwood'un ifade ettiği gibi, tinden ayrı doğa diye bir şey olsun ya da olmasın, Croce için bu doğa tin dünyasının içine bir etken olarak girmemektedir. Girdiği zannedilen durumlardaki temel hata ise belli bir bireyin ya da insanların doğa anlayışının onların eylemleri üzerindeki etkisinin, doğrudan doğanın kendisinin bir etkisi olarak görülmesidir. Aksi doğru olsaydı, doğayla ilgili belli durumların (örneğin bir adada yaşama durumu gibi), insanların tarihsel yaşamları üzerinde her seferinde aynı değişmez etkiyi yaratması gerekirdi. Bkz. R. G. Collingwood, *The Idea of History* (London: Oxford University Press, 1946), 200.

[15] Michael Inwood, *Hegel Dictionary (Blackwell Philosopher Dictionaries)* (Wiley-Blackwell, 1992), 276.

[16] Croce, *Estetica,55-56*.

[17] *A.g.e.*, 56

etkinlikle, ussal amaca dönük istencin ifadesi olan etik etkinlik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Kuramsal etkinlik de pratik etkinlik gibi iki düzeye sahiptir.[18] Croce'ye göre tinin (ya da insanın) kuramsal etkinliğinin içeriğini oluşturan bilginin iki biçimi vardır: Bilgi ya sezgiseldir (*conoscenza intuitiva*) ya mantıksal (*conoscenza logica*); ya düş gücü (*fantasia*) ya da us[19] (*intelletto*) aracılığıyla elde edilir; ya tekilin-bireyselin (*individuale*) ya da tümelin (*universale*) bilgisidir; özcesi, ya imgeler (*immagini*) ya da kavramlar (*concetti*) üreticidir.[20] Burada tıpkı pratik etkinliğin kuramsal etkinliği öngerektirdiği gibi, bilgi edinmenin mantıksal formu sezgisel ya da estetik formu öngerektirmektedir. Çünkü sezgisel bilgi tekil şeylerin bilgisiyken, mantıksal bilgi bu tekil şeyler arasındaki bağıntıların bilgisidir ve kavramın ortaya çıkması için öncelikle tekil şeylerin tekillikleri içinde bilinmesi, yani -Croce'ye göre- sezilmesi gerekmektedir. Aşikârdır ki insanın bilme etkinliğinin öncelikli objesi tek tek şeyler, yani tekilliklerdir; başlangıçta yaşantının canlı ve somut birliği içinde biricik olarak bu belirli ağaç, şurada cıvıyan kuş, orada esen rüzgar vardır; soyutlanmış, analiz edilmiş, diğerleriyle bağıntıları ve ayrımları belirlenmiş bir kavram olarak tümel ağaç, kuş ya da rüzgar yoktur. Aslında burada, Croce'nin yapıtın önsözünde ortaya koyduğu ilk savı, yani estetik etkinliğin ilk tinsel etkinlik olduğu temellenmektedir. Ancak bu haliyle sezginin duyum ve algıdan hangi noktada ayrıldığı oldukça belirsizdir. Şayet sezgisel bilgi tekilin bilgisiyse ve tekilin bilgisi mantıksal olanı önceliyorsa, ilk bakışta gayet duyum ve algılamayla ilgiliymiş görünen bu etkinliğe sezgi denilmesinin gerekçeleri nelerdir?

Sezgi ve Sanatın Bağımsızlığı Sorunu

Croce'nin gerçekliğin -Hegel'in düşündüğünün tersine- yalnızca mantıksal-ussal olarak değil, öncelikle sezgisel olarak kavrandığını ve felsefe kavramla başlasa da kavramın kendisinin sezgi ve tasarımla başladığını ifade etmekteki yegâne amacı; hem bir etken hem de bir sonuç olarak tarihin bizatihi kendisi

[18] Croce 'kuramsal'ı, bizim aşina olduğumuz çağdaş anlamından ziyade Aristoteles'in *theoretikos bios'una* yakın bir anlamda kullanmaktadır; bu da daha ziyade tefekkürü-temaşayı imlemektedir. Bernard Mayo, "Art, Language and Philosophy in Croce", The Philosophical Quarterly (1950-) 5, sy 20 (1955): 251.

[19] Bedrettin Cömert, Croce'nin Kant ve sonrasındaki Alman İdealizmi geleneğinin zihin (*verstand*) ile us (*vernunft)* arasında yaptığı ayrımı benimsemediğini ifade etmektedir. Bkz. Cömert, *Croce'nin Estetiği*, 27. Gerçekten de dizgenin bütününe bakıldığında bu yönde bir ayrımın benimsendiğine dair herhangi bir işaret söz konusu değildir. Croce için us (intelletto) tümeli, diğer bir deyişle, tekil şeylerin bağıntılarının bilgisini oluşturan kavramları bilen tek bir yetidir.

[20]Croce, *Estetica,* 3.

olan tin'de zamansal olarak sezginin mantıktan, düş gücünün ustan önce geldiğini göstermek değil; ama bundan daha önemlisi, sezginin kendine yeten bir yeti olduğunu, kavrama ihtiyacı olmadığını ve buna bağlı olarak da sanatın bağımsız bir etkinlik olduğunu temellendirebilmektir. Bu nokta çok önemlidir çünkü ilk bakışta fark edilemeyebilse de sanatın bağımsızlığına ilişkin sorun aslında sanatın olup olmadığına ilişkin bir sorundur. Sanat ya bağımsızdır ya da yoktur; zira ilkesi başka bir etkinliğin ilkesine bağlı olan etkinlik özü itibariyle o etkinliktir ve bu bakımdan Croce'ye göre ahlâka, hoşlanmaya ya da felsefeye bağlı olan sanat aslında ahlâk, hoşlanma ya da felsefedir.[21] Dolayısıyla sanatı başka bir etkinlik cinsinden tanımlamak onun olmadığını söylemekle eşdeğerdir. Ancak sanatın bağımsızlığının kuruluş şekli mantıksal bir tutarsızlık içermemeli ve dahası, tinsel kategoriler arasındaki ilişkiselliği de zedelememelidir:

> Bağımsızlık bir bağıntı kavramıdır ve bu bakımdan ancak Mutlağın kendisi mutlak anlamda bağımsız, yani mutlak bağıntıdır: Her tikel form ve kavram bir açıdan bağımsızken başka bir açıdan bağımlıdır, yani aynı zamanda hem bağımsız hem de bağımlıdır. Eğer böyle olmasaydı, tin ve genel olarak gerçeklik, ya yan yana sıralanmış bir mutlaklar dizisi ya da yan yana sıralanmış bir hiçlikler dizisi olurdu. Bir formun bağımsızlığı, üzerinde edimsel olacağı bir maddeyi gerektirir; halihazırda sanatın duygusal ya da tutkusal madde üzerinde sezgisel bir oluşum olduğunu gördüğümüz gibi. Mutlak bağımsızlık durumunda böyle bir madde ya da beslenme eksik olacağından, formun kendisi kendi kendini hiçleyen boş bir varlıktır.[22]

Sanatın bağımsızlığı öyle kurulmalıdır ki bu bağımsızlık bağımlılığı dışlamayan türden bir bağımsızlık olmalıdır; aksi iddia sanatı içeriksiz boş bir form, kendi kendini hiçleyen bir sezgisel etkinlik durumuna düşürecektir. Tinsel kategorilerin bağımsızlıkları, birbirlerini bir açıdan gerektirirken, başka bir açıdan engellemektedir:

> Bu (bağımsızlık), biri diğerini yenmeyen iki kuvvet gibi, karşılıklı olarak birbirine bağımlı iki etkinlik tasarlayarak da garanti altına alınamaz; nitekim ikisi de yenmezse karşılıklı bir önleme ve devinimsizlik, yok eğer birisi yenerse, zaten konu dışı bıraktığımız bağımlılık söz konusudur. Meseleyi etraflıca düşündüğümüz zaman, çeşitli tinsel etkinliklerin bağımlılık ve bağımsızlığını bir koşul ve koşullanan ilişkisi içinde kavramak yegâne yolmuş gibi görünüyor. Bu ilişkide koşullanan koşulu öngerektirip aşar, koşul haline dönüşür ve yeni bir koşullananı meydana getirerek bir gelişim dizisi oluşturur.[23]

[21] Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics*, çev. Patrick Romanell, 2nd edition (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1995), 43.
[22] *A.g.e.*, 44.
[23] *A.g.e.*, 44. Parantez içindeki ifade tarafımızca eklenmiştir.

Tinsel kategorilerin bu koşul-koşullanan ilişkisiyle kavranmasının oluşturduğu tek güçlük, ilk koşulun bir koşullanan tarafından öncelenmeyişi, sonuncunun ise tekrar koşul haline gelmeyen bir koşullanan olmasından ötürü dizinin içerdiği diyalektik devinimin iki yönden sınırlanarak durdurulduğu bir kapalılık oluşmasıdır. Bunun aşılması, kategorilerin ilişkisinin çizgisel yerine dairesel olarak düşünülmesi; yani sonuncunun birincinin koşulu, birincinin ise sonuncunun koşullananı olarak görülmesiyle mümkündür.[24] Croce'ye göre insanın tinsel yaşamının birbiriyle ilintisiz kategori ve yetilere bölünmesi ya da diğer hepsinin birisine indirgenerek kavranması gibi hataların meydana gelmemesi için mümkün tek bakış açısı budur.

Tinsel kategorilerin müstakil varoluşlarının gösterilmesi Croce için sezgi yetisinin etkinliği olarak kavranan sanatın bağımsızlığını ve dolayısıyla varoluşunu güvenceye alsa da, bu söz konusu sanatın ne olduğu sorusu hâlâ cevaplandırılmayı beklemektedir. Croce'nin kurduğu özdeşlik (sanat-sezgi) bakımından bu soru, sezginin ne olduğunun belirlenmesi ile cevaplanacaktır. Bunun için sezginin kavramla ilişkisizliği bakımından kendine yeterliği ve dahası duyum ya da algılamayla hangi yönden farklılaştığı net bir biçimde ortaya koyulmalıdır.

Croce'ye göre sezgilere kavramların karıştığı söylenebilmekle birlikte, kavramdan hiçbir izin bulunmadığı sezgilerin varlığı böyle bir karışımın bir zorunluluk olmadığını göstermektedir. Bir ayışığı sahnesinin ressam tarafından betimlenen izlenimi, bir ülkenin bir haritacı tarafından çizilen sınırları, yumuşak ve enerjik bir müzik motifi ya da ah çeken bir şiirin sözcükleri gibi olgular ussal olana dair hiçbir iz taşımayan sezgisel olgulardır.[25] Üstelik sezgiye karışmış kavramlar olsa bile bunlar artık sezginin unsurları haline dönüşüp kavram olmaktan çıkmıştır:

> Bir tragedya ya da komedya karakterinin dilindeki felsefi vecizeler orada artık kavram değil, karakterlerin hususiyetlerini belirleme fonksiyonu sergiler. Benzer şekilde, boyanmış bir figürdeki kırmızı, fizikçilerin kırmızı renk kavramı olarak değil, o figürü niteleyen bir unsur olarak orada bulunur. Parçaların niteliğini belirleyen bütündür.[26]

Parçaların niteliği bütün tarafından belirlendiği için Croce açısından bir sanat yapıtının felsefi kavramlarla dolu olması ya da bir felsefe araştırmasının imge ve betimlemeler içermesi, sezginin sezgi, kavramın kavram olarak kalmasını

[24] *A.g.e.*, 45.
[25] Croce, *Estetica,* 4.
[26] *A.g.e.*, 4-5.

etkileyen bir unsur değildir. Son tahlilde tüm bu kavramlara rağmen sanat yapıtının sonucu bir sezgi, tüm sezgilere rağmen de felsefe araştırmasının sonucu bir kavramdır.[27] Bir başka deyişle, bu iki farklı yeti (sezgi-us) birbirlerine ait unsurları içerdikleri zaman bu unsurlar kendiliklerini yitirerek o yetinin içinde erimektedir.

Sezginin Belirlenimi

Bu noktaya dek gördüğümüz, Croce'nin sanatı sezgi yetisiyle özdeş kavradığıdır. Ancak henüz sezginin ne olduğu da sağlam bir biçimde ortaya konulmuş değildir. Croce sezginin hem gündelik yaşam hem de felsefe düzeylerinde farklı bağlamlarda kullanılan oldukça müphem bir kavram olduğunun farkındadır. Bu yüzden belli oranda bir netleşme sağlamak için onun ne'liğini yadsımalar yoluyla belirlemeye girişecektir.

İlk bakışta görülen şey sezginin algıya çok benzer bir olgu olduğudur ve Croce de bunun böyle olduğunu kabul etmektedir. Doğrusu algı da bir bakıma sezgidir ama sezgi bütünüyle algı değildir. Croce burada dikkat edilmesi gerekenin gerçeklik ile gerçeksizlik (*realtà e non realtà*) arasındaki ayrım olduğunu ifade eder:

> İçinde yazı yazdığım odanın, önümde duran kağıdın ve mürekkep hokkasının, kullandığım kalemin, dokunduğum ve yazmak için araçlarım olarak kullandığıma göre var olan nesnelerin algıları, hepsi sezgidirler. Ama şu an başka bir şehirde, başka bir odada, başka bir kalem ve mürekkeple yazdığım imgesini kafamdan geçirişim de eşit ölçüde sezgidir. Bu demektir ki, gerçeklik ile gerçeksizlik arasındaki ayrım sezginin kendi doğasına yabancı, ikincil bir şeydir.[28]

Sezgide, tıpkı gerçeği gerçek olmayandan henüz ayırt edemeyen çocuğun temiz iç durumunda olduğu gibi hayal de, gerçek de, tarih de, söylence de aynı şeydir. Nitekim gerçekliğe ilişkin bilinç gerçek olanla gerçek olmayan imgeler arasındaki ayrıma dayanmakta ve bu ayrım daha en baştan verili olan bir şey olmayıp sonradan gelen kavramsal bir işlemi ifade etmektedir. Bu bakımdan sezgi gerçekliğin algısıyla olanaklı olan'ın basit imgesinin ayrımsız birliğidir.[29]

Şu durumda geriye algının en alt sınırında yer alan duyum kalmaktadır. Croce'ye göre sezgiyi zaman ve mekân kategorileriyle biçimlenen bir duyum olarak anlayanlar da algı olarak anlayanlarla benzer bir yanılgı içindedirler.

[27] *A.g.e.*, 5.
[28] *A.g.e.*, 5-6.
[29] *A.g.e.*, 6.

Bu iki kategori (zaman-mekân) sezgide erimiş olarak bulunsa bile, tıpkı gerçek-gerçek olmayan ayrımında mevcut olduğu gibi ussal bir işlemi içermektedirler. Croce'ye göre sezgilerimize formunu veren zaman ve mekân değildir, bilakis sezgiler zamansız ve mekânsızdır; onlarda hiçbir şey zamanda ve mekânda biçimlenmemiştir:

> Bazı sezgilerde mekânsallık, zamansallık olmadan bulunabilir, diğerlerinde de tam tersi. Ancak ikisi aynı anda bulunsa dahi, bunların tam algısı[30] sonradan gerçekleştirdiğimiz bir düşünmedir: Sezginin tüm öteki unsurları gibi sezgide eriyebilirler; yani form verici değil, materyaldirler, sezgide düzenleme olarak değil, içerik olarak bulunurlar. Kim temaşasını bir anlık olsun kesintiye uğratan bir düşünüm gerçekleştirmeksizin bir portrenin ya da bir doğa manzarasının karşısında mekânın ayırdına varabilir? Kim benzer bir düşünüm ve kesinti olmaksızın bir hikâye okur ya da müzik parçası dinlerken zamansal dizinin farkına varır?[31]

Croce bir bakıma Kantçı eleştirinin perspektifine yerleşerek zaman ve mekânın duyusallığın ilkel biçimleri, empirik olgular değil, aksine çok karmaşık ussal kurgular olduğunu vurgular. Zaman ve mekân unsurlarından arındırıldığında duyum, fizikal bir olgu olması bakımından tinin asla kendinde haliyle yakalayamadığı belirlenimsiz maddedir. Aslında Croce burada klasik madde-form ayrımına başvurmaktadır: Madde, soyutluğu içinde ele alındığında mekaniklik ve edilginliktir; tinin kendisiyle sınırlandığı ve üretmediği bir şey olmakla birlikte insan etkinliğinin ve bilgisinin de zeminidir.[32] Croce için sezgi, tıpkı us gibi bu belirlenimsiz maddeye form veren bir formdur; bu bakımdan madde aynı zamanda bir sezgiyi diğerinden ayıran içeriktir. Tinsel etkinlik bu değişken, mekanik, edilgin ve belirlenim kazanmamış maddeye belirlenim katarak soyutluğundan kurtulur, somut ve gerçek bir etkinlik, belirli bir içerik, belirli bir sezgi haline gelir.

Tinin kuramsal ve pratik etkinliklere bölünen dört aşamasını ve tekabül ettikleri kategorileri göz önünde bulundurursak, aslında duyumun -tıpkı algıda olduğu gibi- hangi durumda Croce için sezgiyle eşanlamlı hale geleceği kestirilebilir. Bu kategoriler birbirlerinin antitezi olan kavram çiftlerinden oluşmaktadır[33]: Güzellik ve çirkinlik (sezgi), doğruluk ve yanlışlık (us), kazanç ve kayıp (ekonomi), iyi ve kötü (etik). Croce için, doğruluk-yanlışlık, kazanç-kayıp ya da iyilik-kötülük kategorileri altında düşünülen hiçbir şey, estetik etkinlik olan sezginin kapsamına girmemektedir. Dolayısıyla,

[30] appercepire
[31] Croce, *Estetica*, 7.
[32] *A.g.e.*, 8.
[33] Bernard Mayo, "Art, Language and Philosophy in Croce", *The Philosophical Quarterly (1950-)* 5, sy 20 (1955): 252.

düşünme gibi kuramsal ya da ereğe yönelen istenç gibi pratik unsurlardan arınmış duyum, tıpkı az evvel ifade ettiğimiz gerçeklik-gerçeksizlik benzeri ussal ayrımları içermeyen algı gibi sezgiyle eş anlamlı olarak kavranır.

Kısaca dendikte, Croce için sanatsal olanın içinde etik, felsefi ya da yarara dönük hiçbir unsur bulunmamaktadır. Tekilleri unsurlarına ayırarak analiz etmeye, mantıksal bağıntılarını düşünmeye başladığımız noktada estetik etkinlik bitip ussal etkinlik başlamaktadır. Aynı şekilde, şeylerin objektif incelenişinden hiçbir değer yargısı türetilemeyeceği için iyi ya da fayda kategorileri de estetik olanın dışında durmaktadır: Şeyleri, iyi ya da faydalı olduğu için istemeyiz, şeyleri istediğimiz için onları iyi ve faydalı olarak biliriz. Burada bilincin birbirini takip eden durumlarının hızının yarattığı yanılsama, aslında istenç olan yargıyı kuramsal etkinlik gibi göstermektedir. Bu bakımdan pratik etkinlik, bir bilgi tarafından önceleniyor gibi görünse de aslında bu bir bilgi ya da bir tür 'pratik olanın bilgisi' değildir; bilakis bunu edinmek için öncelikle -istenç olan- pratik etkinliğin kendisi gerekmektedir. Dolayısıyla kuramsal ve pratik etkinliklerin arasına bir üçüncü evreymiş gibi giriyor görünen pratik değer yargılarının Croce'ye göre bir aslı yoktur.[34]

Buraya dek ifade edilenlerden hareketle Croce'nin "sanat sanat içindir" gibi totolojik bir prensibi benimseyip benimsemediğiyle ilgili bir sorunun akla gelmesi mümkündür. Croce için tarihsel olarak ve mantıksal düzeyde diğer tinsel etkinlikleri önceleyen ilk tinsel etkinlik olarak sezgiyle özdeşlik halinde kavranan sanat, tekillerin dolaysız bir temaşa-tefekkür yaşantısıyla tanınması olması bakımından ilksel ve kuramsal ve her şeyden önemlisi bağımsız bir etkinliktir; yukarıda anılan prensip de ancak bu bağlamda bir anlama sahip olabilir. Bunu göz ardı edip sanatı bir bakıma kendi kendisinin istenci olan bir etkinlikmiş gibi görmek, dizgenin yapısı açısından ciddi bir kategori hatası yapmak anlamına gelecektir. Croce bu hatayı yapmamıştır ama tinsel etkinlik biçimleri arasında titizlikle riayet ettiği ayrımlar, ileride göreceğimiz sanat-teknik ilişkisinde olduğu gibi başka bir takım sorunlara yol açacak ve aldığı en ciddi eleştirilerden bazılarına bu başlık altında muhatap olacaktır.

Sezgi-İfade Özdeşliği

Sezgi ya da sanat, sadece algı ve duyum, kuramsal-ussal etkinlik olarak felsefe ve pratik etkinlik olarak fayda (ekonomi) ve etik olmaması bakımından belirlenim kazanmıyor. Croce'ye göre sanat, katışıksızlığı içinde tekilliklerin yalnız tanınması olan kuramsal etkinlik değil, aynı zamanda bilfiil o tekilliklerin yaratılmasıdır. Tinin maddeden mekanik ve edilgin

[34] Croce, *Estetica,* 57-58.

olmamasıyla, belirlenimsiz ve edilgin olan maddeye belirlenim katarak kendini somutlaştıran etkinlik olmasıyla ayrıldığı daha önce ifade edilmişti. Bu bağlamda her gerçek sezgi ya da -aynı anlama gelmek üzere- tasarım, aynı zamanda ifadedir (espressione). Zira kendisini bir ifadede somutlaştırmayan sezgi duyumdan, yani sıradan doğal bir olgudan başkası değildir. Croce'ye göre tin ancak yaparak, form vererek ve ifade ederek sezgiler.[35] Sezgisel etkinlik ancak ifade ettiği ölçüde vardır ve ifadeden başka bir şey değildir. Croce, kurduğu önermenin ilk bakışta paradoksal görünmesinin sebebinin 'ifade' kavramının oldukça dar bir anlamda, yani sözel ifade anlamında kavranıyor olmasından ileri geldiğini vurgular. Halbuki aynı zamanda sözel olmayan ifadeler de vardır: Örneğin renk ve sesten oluşan ifadeler, insanın ressam ya da müzisyen olarak ortaya koyduğu ifadesel etkinliğin tecessümleridir ve bu ifade kavramının kapsamına girmektedir. Resimsel, sözel ya da müzikal, hangi formda görünürse görünsün, sezgi ile ifade birbirinden ayrılamaz biçimde aynı gerçekliği oluşturmaktır:

> Herkes izlenimlerine ve duygularına biçim vermeye çalıştığı zaman, sadece açıkça biçimlendirebildiği sürece meydana gelen içsel aydınlanmayı tecrübe etmiştir. Tam da o an, duygular ve izlenimler, ruhun karanlık bölgesinden temaşa halindeki tinin aydınlığına çıkarlar. Bu bilişsel süreçte sezgiyi ifadeden ayırmak olanaksızdır. Biri ötekisiyle birlikte aynı anda görünür; çünkü ikisi ayrı şey değil, tek bir şeydir.[36]

Tıpkı sözcükten ayrı bir kavram olmadığı, kavram ancak onda edimsel varlığını ortaya koyduğu gibi, sezgi de çeşitli biçimlerde kendini ortaya koyan ifadesel etkinlikten ayrı bir varlığa sahip değildir. Croce burada özdeşlik dizisini genişletmeye devam eder: Sezgi, ifade olduğu gibi, aynı zamanda imgedir de. Ancak bu imge, eski izlenimlerin imgelerinin anımsanıp keyfi olarak bir imgeden diğerine geçilmesi biçiminde bir bellek işlemiyle ya da imgeler yığınından tutarsızca ve rastgele biçimde oluşturulan bireşimlerle ilgili değildir; imge, bir yaratıcı düş gücü etkinliğinin ürünüdür. Yani sezgi, bir imgenin yaratılması bakımından imgedir.[37] Edimselliği içinde sezgi demek olan yaratıcı düş gücü (*fantasia*) ile kurgu gücü (*immaginazione*) arasındaki temel fark, estetik etkinlik olan düş gücünde duygunun sezgiye, yani ifadeye dönüştürülmesi sorununun etkinliğin karakterini güçlü bir biçimde belirlemesidir. Öyle ki bu imge, kurgu gücünün unsurlarının dağınıklığından uzak, düzen ve birlik kazanmış organik bir bütündür. Başka

[35] *A.g.e.*, 11.
[36] *A.g.e.*, 11-12.
[37] Croce, *Guide to Aesthetics*, 20.

bir deyişle, düzensiz imgeler bütünleyici bir imgede merkezlerini bularak onun içselliğine katılmışlardır.[38]

Burada Croce'nin dizgesinde sezgi kavramının özgünlüğü ve felsefe tarihindeki diğer kullanımlardan hangi noktada ayrılmakta olduğu da belirginleşmeye başlıyor. Croce, ifadesel etkinlikle özdeş olan sezginin ne Schelling'in entelektüel sezgisiyle ne de Hegel'in mantıkçılığıyla ilgisi bulunmayan, kavramsal bilginin hizmetinde olmayan, kendi tamlığı içinde ayrı bir alanı oluşturduğunun ısrarla altını çizmektedir.[39] Bu söz konusu pozisyonlardan birine yerleşmek Croce için -evvelce ifade ettiğimiz gibi- sanatın bağımsızlığının ilgası anlamına gelecektir. Burada estetiğin amacı, ifadesel etkinliğin doğasını ona uygun düşen, mantıksal, ekonomik, etik ya da -zaten tin alanına girmeyen- doğa bilimsel olmayan kategorilerle incelemektir.

Sezgi-ifade özdeşliğiyle ilgili ilk elden akla gelebilecek sorulardan biri, ifade edilmeyen sezgilerin de var olup olmadığıyla ilgilidir. Croce için bu sorunun cevabı olumsuzdur. Zaten kurulan özdeşlik ilişkisi, sezginin kendi belirlenimleriyle tanınması için önsözde belirtildiği gibi 'didaktik amaçlarla' yapılmaktadır. Croce, ifade, sezgi, imge, düş gücü ve -biraz sonra gösterileceği gibi- duygu derken bütünüyle aynı edimsel gerçeklikten bahsetmektedir; bu bakımdan, şayet sahip olunup da tam olarak ifade edilmemiş bir sezgiden bahsedilecekse, ortada sezgi demeye değer bir şey de yok demektir:

> Sıklıkla şöyle iddialar işitilir: Bazıları zihinlerinde pek çok ve önemli düşünceler olduğunu ama bunları ifade etmeyi başaramadıklarını söylerler. Gerçekte, eğer sahiden onlara sahip olsalardı pek çok güzel ve etkileyici sözcükler onları biçimlendirir, yani ifade ederlerdi. Eğer bu düşünceler tam ifade edilmek istedikleri anda dağılıp gidiyor gibi görünüyorsa ya da yetersiz ve yoksul ifade edilmişlerse ya hiç yokturlar ya da yetersiz ve yoksuldurlar.[40]

Böylece sezgi, duyulan ve pasifçe etkisinde kalınan şeyden, duyum dalgasından ve maddeden aynı zamanda form olmasıyla ayrılır: Croce için formun tinin gerecine -ki bu gereç belirlenimsiz maddedir- egemen oluşunun, yani belirlenim kazandırmasının adı ifadedir.[41]

---

[38] *A.g.e.*, 20.
[39] Benedetto Croce, "Il carattere di totalità della espressione artistica", *La Critica* 16 (1918): 130.
[40] Croce, *Estetica,*12.
[41] *A.g.e.*, 14.

Croce'ye göre sanatın bağımsızlığı adına ileri sürülen sorunlu iddialardan biri, tüm sezgilerin sanat olmadığı, sanatın büsbütün özel türde bir sezgi olduğudur. İddiaya göre sanatta sıradan sezgiden 'daha fazla' bir şey vardır. Ancak Croce'ye göre bu 'daha fazla' olan şeyin ne olduğu şimdiye dek kimse tarafından açıkça ortaya konabilmiş değildir. Genel olarak sanat denen şey, tıpkı bilimin yoksul ve sınırlı kavramlara yeni bağıntılar kurarak daha geniş ve kapsamlı kavramları eklemesi gibi, sezgilerden daha karmaşık sezgilere ilerlenmesi ve -aynı anlama gelecek şekilde- ifadenin gittikçe yetkinleşmesidir. Buna rağmen son tahlilde, bilimin kavramın kavramı olmaması gibi, sanat da ifadenin ifadesi değil, izlenim ve duyumların ifadesidir.[42]

Croce'ye göre sıradan sezgi ile sanatsal sezgi arasında bir yoğunluk farkının olduğu da ileri sürülemez; çünkü sıradan sezgi ile sanatsal sezgi arasında varsayılan ayrım nitel yoğunlukla ilgili değil, nicel genişlikle ilgili bir ayrımdır:

> En basitinden bir popüler aşk şarkısının sezgisi, her an binlerce sıradan insanın dudaklarından dökülen bir aşk beyanıyla aynı ya da oldukça yakın bir şeyi söyler; Leopardi'nin bir aşk şarkısına dair karmaşık sezgisinden çok daha sınırlıdır; ama yoksul sadeliği içinde yoğunluk bakımından mükemmel olabilir.[43]

Bu nicel ve empirik farklılıklar felsefi bir bilim olan estetiğin konusu dışındadır. Çünkü nasıl ki birisi ulu bir dağın sıradan bir taş parçasıyla aynı kimyasal unsurlardan oluştuğuna şaşırmıyorsa ve nasıl ki küçük hayvanlar için başka, büyük hayvanlar için başka bir fizyoloji yoksa; aynı şekilde, ne daha az olan sezginin daha çok olan sezgiden farklı bir estetiği vardır ne de sanatsal sezgiden ayrı 'sıradan' bir sezgi vardır. Dolayısıyla ancak tek bir estetik vardır, o da sezgisel ve ifadesel bilginin, estetik ya da sanatsal olgunun bilimidir.[44] Sanat ile sanat-olmayan arasında varsayılan ayrım, ilk bakışta fark edilemese bile aslında oldukça basit bir yanlış anlamadır: Bazı insanlar karmaşık ruh durumlarını yetkin bir biçimde dile getirmede daha büyük bir kabiliyete sahiptir; gündelik dilde sanatçı dediğimiz kimseler bunlardır. Buna bağlı olarak çok karmaşık ifadelerin gerçekleştirilmesi de sık rastlanan bir durum değildir ve bunlara da sanat yapıtı adını vermekteyiz. Croce'ye göre sezginin sanat olanı sanat-olmayan'dan ayırdığı varsayılan sınırları empirik ve tanımlanması mümkün olmayan sınırlardır: Bir vecize sanatsa basit bir sözün neden öyle olmadığını, bir hikaye sanatsa gazetecinin yazdığı haberin neden öyle olmadığını ya da bir manzara resmi sanatsa

[42] *A.g.e.*, 15-16.
[43] *A.g.e.*, 16.
[44] *A.g.e*, 17.

topografik bir çizimin neden öyle olmadığını belirleyebilecek bir kritere sahip değiliz.[45] Croce'nin perspektifine göre tümünün içinde sezgisel unsur aktif olarak bulunmaktadır; birinin sanat, diğerinin sanat-olmayan olarak değerlendirilişi, ifadenin karmaşıklığıyla alakalı nicel farkın keyfi biçimde sanatın özüne dair bir şeymiş gibi kavranmasından ileri gelir. Bu bağlamda güzel-çirkin kategorileri de bütünüyle ifadesel etkinliğin ne kadar karmaşık olduğuyla ilgilidir. Bu gerçekleşmenin karmaşıklığı -yukarıda belirtildiği gibi- nitel yoğunlukla değil, nicel genişlikle ilgili bir konudur. Böylece Croce'nin perspektifinden bakıldığında güzel olmayan'ın niteliklerle ilgilenen estetik bilimi kapsamında bir tür yok-varlık olduğunu söyleyebiliriz: Güzel olmayan, gerçekleşmemiş ifadedir.

Croce her ne kadar başta ifadenin sözel olmak zorunda olmadığını, sözel olmayan ifadeler de olduğunu söyleyip bunları örneklendirerek argümanını donatsa da şu sorular hâlâ cevap beklemektedir: 1) Bu ifadesel etkinlik neyi ifadeleştirir? 2) Estetik form olarak ifadenin, diğer ifade türleriyle arasındaki fark nedir? Bu iki soru, estetik araştırmanın ifadesel etkinliğin doğasına dair ayırt edici unsurları belirlemeye devam etmesi açısından oldukça önemlidir.

Birinci sorunun cevabı sezginin lirik karakterini ortaya koymaktadır; zira Croce'ye göre sezgiye birlik ve tutarlılık veren şey duygudur. Croce lirik sözcüğünü sezgi sözcüğü yanında bir sıfat olarak değil, onunla eşanlamlı olarak kullandığını vurgular. Buradaki amaç iki farkı daha berrak bir şekilde ortaya koymaktır: Birinci fark sezgi-imge, yani imgelerin bağlı birliği olan imge ile dağınık ve ilintisiz imge parçaları arasındadır. İkinci fark ise gerçek sezgi, yani yaşamsal prensibi organizmanın kendi bütünselliği olan organizma olarak sezgi ile sahte olan sezgi arasındadır: Sahte olan, imgelerin bir eğlence ya da hesaplama unsuru olarak bir araya toplanması anlamında bir mekanikliği imler.[46] Croce aslında burada yaratıcı düş gücü ile kurgu gücü arasındaki nitel farkı başka bir biçimde tekrar dile getirmektedir. Sezginin katışıksızlığı içinde imge ve duygu aynı şeydir; çünkü duygu çoktan o imgeye ya da imgeler topluluğuna dönüşmüş ve tinin temaşasıyla görülen bir şey olmuştur. Duygu, dolaysızlığı içinde duyusal zeminde deneyimlenen duygu olmaktan çıkmış, estetik ifadede tinin temaşasına sunularak dolayımlanmıştır. Bir başka deyişle, dolaysız duyumlar ve onlara bağlı olarak izlenimler ifadesel etkinlikle yeni bir hüviyete bürünmüş ve sezgi olmuşlardır. Estetik form olarak ifadenin diğer ifade türleriyle arasında ne tür bir fark olduğuna ilişkin ikinci soru da buradan hareketle cevaplandırılmalıdır. Bu bağlamda estetik ya da sanatsal ifade, hissetmeyle

[45] *A.g.e*, 16-17.
[46] Croce, *Guide to Aesthetics*, 25.

ilgili bir durumun beyanı ya da bildirilmesi anlamında bir ifade değildir. Sanatsal ifadede ifade edilmiş duygu, bildirilen değil paylaşılan, bireyin sanat eseri karşısındaki temaşa etkinliğinde bir bakıma yeniden üretilip boyut kazanan duygudur. Bu duygu, evrensel bütünden kopmuş yalıtık bir ruh durumu değil, kendi tekilliği içinde dolayımlanmış bütün evrendir. Bu tekilliğin atomik bir yapıymış gibi kavranması aslında bir soyutlama işlevidir, katışıksız sezgi ve aynı anlama gelecek şekilde sanat yapıtı ise soyutlamanın karşıtıdır: O evren olarak bireysel formdur ve bu bakımdan tinin tüm macerası, acılar, düşler, umutlar ve sevinçler yapıtın içinde örtük olarak bulunmaktadır.[47]

İfadenin Bölünemezliği

Croce'nin *Estetica*'nın çeşitli bölümlerinde sıklıkla organizma kavramına başvurarak analojiler kurduğu görülmekle birlikte, diyebiliriz ki sanat yapıtının bölünemezliği bahsinde organik birlik düşüncesi en olgun anlatımına kavuşmaktadır.

Sanat yapıtının bölünemezliği, her ifadenin tek bir ifade olmasının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere ifadesel etkinlik, izlenimlerin organik bir bütün içinde eriyerek yeni bir hüviyete kavuşması, bir birlik oluşturmasıdır. Bu bakımdan sanat yapıtı tıpkı bir organizma gibi 'çoklukta birlik'tir ve ifade de, çoklu ve muhtelif olanların birlik içinde sentezlenmesidir.[48] Daha önce birçok kez vurgulandığı gibi, ayrımlamak ve analiz etmek sezgisel değil ussal etkinliktir ve biz etkinliğin bir düzeyinden diğerine geçtiğimizin farkındalığına varmadığımız noktada ilgilendiğimiz şey sanat yapıtı olmaktan çıkıp organik birliğini kaybetmektedir:

> Sanat yapıtını kısımlara ayırmamız, bir şiiri sahnelere, epizodlara, mecazlara, cümlelere; bir resmi tek tek figürlere ve nesnelere, arka plana, ön alana vs böldüğümüz olgusu bu önermeye karşıt gibidir. Ancak böylesi bir bölme işlemi yapıtı imha eder; tıpkı organizmayı kalp, beyin, sinirler ve kas dokuları gibi şeylere bölmenin canlı varlığı bir cesede dönüştürmesi gibi.[49]

Elbette sanat yapıtı mantıksal olarak analiz edilmeye uygundur; ama tekilliği içinde bir sezginin sonucunun her zaman sezgi olduğu olgusunu unutmadan. Çünkü mantıksal analizin nesnesi görünüşte sanat yapıtı olsa da ussal etkinliğin doğası orada çoktan kendi nesnesini yakalamıştır: Düş gücünün tekilliği gördüğü yerde o tümelleri ve bağıntılarını görmektedir. Böylece

[47] Croce, "Il carattere di totalità della espressione artistica", 131.
[48] Croce, *Estetica*, 23.
[49] A.g.e., 23-24.

aslında mantıksal analiz başlar başlamaz, estetik olan'dan mantıksal olan'a geçilmiş, tin sezgisel temaşa düzeyinden bilimsel düşünüm düzeyine yükselmiş, ifadesel bütün tümellere doğru çözülmüş ve tekilliği içindeki organik sanat yapıtı da ortadan kalkmıştır:

> Bir resim galerisini gezen ya da bir dizi şiiri okuyan bir kişi, bu bakma ve okuma sırasında biraz daha ileri gidebilir: Orada ifade edilen şeylerin doğasını ve bağıntılarını arayıp bulabilir. Böylece o her biri tekillik olarak mantıksal terimlerle ifade edilemeyen resimler ve şiirler yavaş yavaş *kostümler, manzaralar portreler, ev yaşantısı, savaşlar, hayvanlar, çiçekler, meyve, deniz manzarası, göller, çöller; trajik, komik, patetik, korkunç, lirik, epik, dramatik, şövalyelik, pastoral olgular* gibi tümellere ve soyutlamalara doğru çözünür. Aynı zamanda sıklıkla *minyatür, resim, heykelcik, öbek, madrigal, balad, sone, sone dizisi, nazım, manzume, hikâye, romans* gibi salt niceliksel kategorilere doğru da çözünür.[50]

Bununla birlikte sanat yapıtının organik bütünlüğü, tin'de duygunun içseyirsel yaşantısı anlamına gelen temaşa etkinliğinde açığa çıkmak üzere hep oradadır. İster sanat yapıtının sanatçı tarafından yaratılması, isterse de izleyicinin, dinleyicinin ya da okurun sanat yapıtını temaşa etmesi olsun, iki farklı öznede işler olan aynı sezgisel etkinliktir. Croce'ye göre birinde ifade dışsallaşmış (bu olgu az sonra da görüleceği üzere aslında oldukça sorunlu bir meseleyi oluşturur), diğerinde ise ifade içselliğini korumaktadır.

İfadenin İletilmesi, Lirizm ve Teknik Sorunu

Şimdiye dek ortaya konulan ayrım ve özdeşlikler, Croce'nin estetik etkinliğin yapısıyla ilgili kuramının omurgasını oluşturmaktadırlar. Ana hatlarıyla özetlemek gerekirse, 1) sezginin, tekilliğe yönelik kuramsal etkinlik olarak şeylerin arasındaki bağıntıları ve tümelleri kavrayan ussal yetiden farklı ve kendine yeter bir yapıda olduğu, 2) sezginin, aslında tekillik olan imgenin aynı anda hem bilinmesi hem de kurulması anlamında yaratıcı düş gücü olduğu; 3) bu düş gücü ya da sezginin yalnız tekilliği kurduğu, yani ifade ettiği oranda sezgilediği için aynı zamanda ifadeyle özdeş olduğu, 4) ifadenin aynı zamanda form demek olduğu; 5) ifadesel etkinliğin kendi kendinin prensibi olması bakımından sanatın bağımsız olduğu ve ifadesel etkinliğe canlılığını, bir başka deyişle organik birliğini veren şeyin duygu olduğu, 6) ancak bu canlı birliği içinde ifadeden ayrıştırılamayacağı için duygunun aslında sezgiyle eş anlamlı olduğu ortaya konulmuştur.

Şimdiye dek ifade edilmemiş önemli bir nokta da Croce'nin ifadesel etkinlik olan sezgi temelinde kavranan sanat yapıtıyla ilgili form-içerik ayrımını reddetmesidir. Yaratılan ifadenin imgeden ayrılamazlığı ve ifadenin

[50] *A.g.e.*, 42-43.

yetkinleşmesi ölçüsünce sanat yapıtının gerçekliğini kazanması, Croce için form ile içeriğin ayrımsızlığı anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, o bunu doğrudan ifade etmemiş olsa bile duyguyu sanatı nitel yönden belirleyen bir içerik olarak kavramış gibi de görünmektedir. Nitekim Gentile'ye göre Croce, kuramsal etkinlik olarak sanatı, kuramsal etkinlik olarak felsefeden, sanatta tekil, felsefede tümel olan özel içerikleri yönünden ayırmakla başlamış ve bu işlemi, sanata özgü olduğunu varsaydığı bilginin sezgisel formuna özel bir içeriği, yani lirik karakterinin kendisinden çıkarsandığı duyguyu tahsis ederek bitirmiştir. Ancak böylesi bir içerik ayrımının, bir formlar ayrımında çözünebilmesi mümkün değildir:

> Zira çözüm ancak duygunun bu yazarın dizgesinde, sanatın maddesi olması varsayımı münasebetiyle kendi otonom varlığına sahip olmamasıyla mümkün olacaktı: Onun, kendi müphem belirlenimsizliği içinde tin'in pratik formunda aktüel olduğu kadar kuramsal olan da olduğunu belirterek. Bu yüzden sanat dualistik biçimde kavranıyor; sözde sentez olarak tanımlanıyor ama sentezin a priori yaratıcı erdemi görülmüyor ve sentez bir sonuçta saplanıp kalıyor: Sezgisel formun duygusal içeriğe yapışması. İlk olarak duygu var, ardından bu duygunun görülmesi geliyor; sanki bu tür bir dolaysız görme ve kendisi tarafından önceden varsayılmış olan nesnesine yönelen bir tinsel aktivite mümkünmüş gibi.[51]

Bir başka deyişle Croce, içerik olarak duyguyla sanatsal form, yani sezgi arasında bir özdeşlik ilişkisi geliştirmediği takdirde, dizgesinde kuramsal etkinlikle pratik etkinlik arasında belirlediği ve dahası iki kuramsal etkinlik olarak sezgi ve us arasında belirlediği ayrımlara riayet edemeyecektir; bu yüzden form olarak ifade, duygu terimiyle estetik içeriğe dönüştürülmek zorundadır. Gentile'nin vurgulamak istediği nokta, duygunun ancak kendisini -özne zemininde- düşüncenin nesnesi olarak koyduğunda bilinir olduğudur; zira dolaysızlığı içinde duygu özbilinçli değildir ve bu düzeye de yalnız düşüncenin dolayımından geçerek ulaşabilir. Kısaca dendikte, aslında Gentile'ye göre duygu ile düşüncenin Croce'nin yaptığı gibi ayrıştırılması ciddi bir felsefi hatadır.

Croce'nin kuramsal ile pratik arasında yaptığı belirgin ayrım ve sanatsal formu sanatsal içerikle özdeşlik içinde kavramasından ötürü *Estetica*'da -tabiri caizse- tuhaf ve açıkçası öncülleriyle çelişki içinde iki tutumun açığa çıktığı görülür: Birincisi, Croce tekniği ifadesel etkinliğin bir parçası olarak görmeyip bütünüyle sanat dışı bir unsur olarak pratik etkinlik alanında konumlandırır. İkincisi, lirik karakter göstermeyen yapıtların sanatsallığı şüpheli hale gelir.

[51] Giovanni Gentile, *La filosofia dell'arte*, 2 edizione (Firenze: Le Lettere, 2003), 171-172.

Croce'ye göre estetik olgu, izlenimlerin ifadesel olarak işlenmesiyle bitmiştir: İçsel sözcüğe ulaştığımız, bir figürü ya da heykeli kesin olarak ve canlı bir biçimde kavradığımız ya da müzikal bir motifi bulduğumuz anda ifade doğmuştur, ayrıca bir şeye ihtiyacı yoktur.[52] Sonradan konuşmak ya da şarkı olarak söylemek için ağzımızı açışımız ya da bestelemek üzere piyanonun tuşlarına dokunuşumuz, gerekli araçları kullanmak 'isteyişimiz', geriye iz kalması için bir maddeye aktarmak amacıyla yapılan ve Croce için bambaşka yasalara uyan, yani pratik tinin kategorileri altında değerlendirilmesi gereken sanat dışı bir olgudur.[53] Elbette sanatçının işini yaparken çözmesi gereken pratik ve buna bağlı olarak teknik bir takım sorunlar vardır ama Croce'ye göre bunlar sanata içkin unsurlar olarak değerlendirilemezler.

Açıkçası Croce sanatsal etkinliğin sınırlarıyla ilgili, sezginin ne'liğini belirlediği aşamada yaptığı gibi kuvvetli argümanlar kuramıyor görünmektedir. Sezgi ifadeyse, ifade zaten bir dışsallaşma değil midir? Doğrusu ister resim ister müzik isterse de edebiyat olsun, dışsallaşmadığı takdirde ifadenin var olduğunu belirtecek hiçbir işaret söz konusu değildir. Şu durumda ifade gerçekten var mıdır? Ortada birbiriyle çelişen iki tutum vardır: Croce hem sanatın dışşallaşması sürecini pratik bir etkinlik olarak görüp estetik dışı saymakta hem de ifadeyi sanatın kendisi olduğu yegâne gerçeklik olarak ileri sürmektedir.

İfadenin lirik karakteriyle ilgili de zorlayıcı bir tutum söz konusudur. Örneğin Leopardi'nin yapıtını kısım kısım incelerken Croce onun yalnız öz duygunun saf ifadesini yakaladığı zamanlarda poetik olduğunu belirtmektedir. Buna karşılık *La Ginestra, Canto notturno* ve *A se stesso* şiirlerini ise 'didaktizm', 'söylevcilik' ve 'bireysel olanın ötesine geçemeyen duyguların bir tür notasyonu' olmakla eş tutmaktadır.[54]

Müzikal İfade Olarak Sezgi

Croce, estetiğini öncelikle edebiyat eleştirisiyle ilgilenen biri olarak, uygulamaya dönük bir işlevselliğe sahip olacak biçimde tasarlamaya çalışmıştır. Bu öncelikli ilgisinden olsa gerek, Croce'nin ilerleyen çalışmalarında edebi ifadenin sorunlarıyla ayrıntılı olarak meşgul olduğu, ancak diğer sanatsal türlerle ilgili derinlikli bir çalışma içine girmediği görülüyor.[55] Biz bu açıdan Croce'nin *Estetica*'sındaki özdeşlik dizisindeki önemli unsurlardan biri olan dil-ifade özdeşliğini, doğrudan edebiyat

[52] Croce, *Estetica,* 58.
[53] *A.g.e.*, 58-59.
[54] Croce, *Poesia e non poesia* (Bari: Laterza, 1923), 114.
[55] Bkz. 4. dipnotta sıralanmış olan bazı yapıtlar.

eleştirisiyle ilgili bir işlev sergilediği için ayrıca ele almaya gerek duymadık. Çünkü *Estetica*'nın temel argümanlarını müzikal ifade bağlamında eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutmak niyetindeyiz. Ancak yine de dil-ifade özdeşliğinin estetiğin genel karakteristiği açısından dikkat edilmesi gereken etkilere sahip olduğunu göz ardı edemeyiz.

Croce edebi olan ve olmayan sanatları, ifadesel etkinliğin tekil doğası temelinde ayrımsız olarak kavramış ve sanatın türlere ayrıldığını söylemenin geçersiz bir varsayım olduğunu ifade etmiştir:

> …resim ve şiirin değeri havada dağılıp titreşen seslerden ya da ışığın kırılmasıyla oluşan renklerden değil, tine söyledikleri şeylerden geldiği için bir türler ya da sınıflar dizisi kurmak için ifadenin soyut araçlarına başvurmak faydasızdır; yani sanatların bölünmesine ilişkin her kuram temelsizdir. Tür ve sınıf bu durumda tektir, o da sanatın kendisi ya da sezgidir.[56]

Croce için sanatsal türler niceliksel unsurlardan yola çıkılarak kurulan soyut şeylerdir; tıpkı niceliksel unsurlardan yola çıkarak neyin daha az neyin daha çok sanat olduğu belirlenemeyeceği gibi, tamamen aynı sebeplerle sanat türlere de bölünemez. Üstelik tür bir kavramdır, tümeldir; sanat yapıtı ise kendi tekilliği içinde bir evrendir. Dolayısıyla gerçek ve somut olan türler değil, tek tek sanat yapıtlarıdır.

Croce'nin hem türleri reddetmesinin hem de ifadenin dışsalaştırılmasını ve bu bağlamda tekniği estetik dışı saymasının birbiriyle yakından bağlantılı iki sebebi var gibi görünüyor: Kuramsal ile pratik arasında en başından belirlemiş olduğu katı ayrım ve ifade-dil özdeşliğinde karşılığını bulan edebiyat eleştirisi alanındaki öncelikli ilgileri. Bernard Mayo bu 'öncelikli ilgi'nin etkisinin, Croce'nin -Vico'yu takip ederek- ilksel sanat olarak gördüğü şiirin bir hususiyetini genelleştirmesiyle ortaya çıktığını ifade eder.[57] Devamında bu Croce'yi sanatın dışsallaştırılmasının ve türlere ayrılmasının reddine götürecektir.

Şiirin ve bütün olarak edebiyatın yukarıda bahsedilen genelleştirilmiş hususiyeti şöyle ifade edilebilir: Şiir sözcüklerle kurulmuş bir yapıt olarak resim ya da mimari gibi maddi gereçler üzerine kurulan yapıtlardan oldukça farklıdır. Yalnız tek bir mimari yapıt ya da resim vardır ve onların kopyaları, sadece kopyadırlar. Buna karşılık şiirde durum tamamen farklıdır; şiirin kopyaları kopya değil, şiirin kendisidir.[58] Örneğin Nazım Hikmet'in farklı

[56] Croce, *Guide to Aesthetics*, 40.
[57] Mayo, "Art, Language and Philosophy in Croce", 256-257.
[58] *A.g.e.*, 257.

yayınevlerince binlerce adet basılan kitapların içindeki farklı kağıtlarda, farklı sayfa numaralarında basılmış olan *Güneşi İçenlerin Türküsü* şiiri, şiirin kopyası değil bizatihi kendisidir. Dolayısıyla bu şiir ilk defa kağıda geçirildiği müsveddesiyle özdeş değildir. Croce edebi sanatın bu özelliğinden yola çıkarak ifade ile dışsallaşması ya da fiziksel olan ile sanatsal olan arasında bir ilişki bulunmadığı sonucuna ulaşmıştır. Kuramsal etkinlik ile pratik etkinlik arasında belirlenen ayrım da bu olguyu merkeze alan aynı uslamlama sürecinin bir vargısıdır.

İlk bakışta müziğin de edebiyatla aynı özelliği sergilediği görülür. Gerçekten de Beethoven'ın üzerine notasyonunu işlediği müsvedde dokuzuncu senfoni değildir. Croce'nin ifadenin dışsallaşmasının estetik değil pratik bir olgu olduğu argümanı bu noktada işe yarar gibi görünür. Ancak yine de ifade dışsallaşmadıkça, aynı Croce'nin savına göre ortada dokuzuncu senfoni yok demektir; çünkü bu dışsallaşma bütünüyle ifadenin kendisidir. Croce'nin kendisiyle çelişerek iddia ettiği gibi dokuzuncu senfoni, Beethoven'ın tamamen içseyirsel ve kişisel olan temaşa etkinliği değildir.[59] Müziğin icrası, müziğin çalınmak üzere yazılmasından sonra gelmekle birlikte, birincisi her ne kadar pratik bir etkinlik gibi görünse de aslında ifadesel etkinliğin bütünlüğü içinde bir yere sahiptir. Üstelik madem ki müzikal motif bestecinin zihninde yankılandığında henüz ifadeye kavuşmamıştır ve sezgilemek ancak ifade etmektir, şu halde Croce'nin dediği gibi bu müzikal motifin gerçekten bir sezgi olarak var olup olmadığı ifadesel olarak sınanmalıdır.[60] Croce sesleri ve müzikal eserin icrası esnasında uğraşılan pratik süreçleri biri fiziksel bir olgu olduğu, diğeri de hem fiziksel olduğu hem de kuramsal değil, pratik etkinlik alanına girdiği için sanatın dışında bırakıyor. Burada *Estetica*'nın kuramsal etkinliğin bölümlenmesine ilişkin temel savının da daha yakından incelenmesi gerekmektedir. Acaba Croce'nin ortaya koyduğu gibi sezgi gerçekten de kavram ve ussalıktan bütünüyle arınmış bağımsız bir etkinlik olarak kabul edilebilir mi? Tekilliği ya da tekilleri bilmek, aynı zamanda birbirinden ayırmayı ve belirlemeyi gerektirmez mi? Ayırmak ve belirlemek, Croce'nin de kabul edeceği gibi ussal-mantıksal bir davranıştır.[61] Böylece aslında daha algı aşamasında bu algı isterse gerçeklik-gerçeksizlik ayrımının yapılmadığı bir algı, yani sezgi olsun, içerilen unsurlar belirli içerikler, yani yüklemli nesnelerdir.

Açıktır ki müzikal ifadenin oluşmasında kompozisyon, enstrümantasyon, orkestrasyon gibi unsurlar her ne kadar pratik ve teknik bir yapıya sahip

[59] Croce, *Estetica,* 13-14.
[60] *A.g.e.*, 14.
[61] Cömert, *Croce'nin Estetiği*, 88.

olsalar da, estetik olgu olarak sanat yapıtının kurulumunda, yani Croce'nin deyimiyle ifadeleşmesinde içkin unsurlardır. Üstelik sezgi de kavramdan bağımsızlığı anlamında saf değildir: Müzikal yapıtta sezgisel, ussal, pratik ve teknik olan, ifadenin tekilliğinde kaynaşmış bütün estetik olgu olarak bulunur. Croce'nin estetiği, çağında pozitivist ekolün artan ağırlığının etkisiyle sanatsal yaratımın fiziksel-teknik unsurlara indirgenmesine ve mekanikleştirilmesine yöneltilmiş dikkat çekici bir itiraz, aynı zamanda sanat sorununu felsefenin başlangıcı olmak statüsüne taşıyan özgün bir girişimdir. Ancak, şimdiye dek ifade edilen sorunlu yanları açısından, tam da Cömert'in ifade ettiği gibi, "her sanatsal etkinliğe, edebiyatın, şiirin merceğiyle bakma" alışkanlığı anlamında romantik ekolün kusurlarını da paylaşmaktadır.[62]

Kaynakça

Collingwood, R. G. *The Idea of History*. London: Oxford University Press, 1946.

Cömert, Bedrettin. *Croce'nin Estetiği*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.şti., 2007.

Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*. Bari: Laterza, 1908.

-. *Saggio Sullo Hegel*. Bari: Laterza, 1910.

-. "Il carattere di totalità della espressione artistica". *La Critica* 16 (1918): 129-40.

-. *Poesia e non poesia*. Bari: Laterza, 1923.

-. *Guide to Aesthetics*. Çeviren Patrick Romanell. 2nd edition. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1995.

Gentile, Giovanni. *La filosofia dell'arte*. 2 edizione. Firenze: Le Lettere, 2003.

Inwood, Michael. *Hegel Dictionary (Blackwell Philosopher Dictionaries)*. Wiley-Blackwell, 1992.

Mayo, Bernard. "Art, Language and Philosophy in Croce". *The Philosophical Quarterly (1950-)* 5, sy 20 (1955): 245-60.

Orsini, G. N. G. "Theory and Practice in Croce's Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13, sy 3 (1955): 300-313.

[62] *A.g.e.*, 135.

Paolozzi, Ernesto. "Estetica". İçinde *Lessico crociano*, editör Rosalia Peluso, 233-43. Napoli: La Scuola di Pitagora, 2016.

Pirolozzi, Antonio. "Il Concetto di 'spirito' in Benedetto Croce". *Diacritica*, sy 13 (25 Şubat 2017): 114-38.

PLATON'DA MÜZİĞİN POLİTİK KONUMU

Güncel Oğulcan ÜLGEN*

THE POLITICAL STATUS OF MUSIC IN PLATO

Öz

Bu makale, çağdaş filozoflarca ele alınan müzik ve politika ilişkisinin kökenlerini incelemeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, öncelikle Aristoteles'te gürültü, ses, söz ve müzik ayrımına değinilecek ve müziğin ses üzerine inşa edilmesinin bir zorunluluk olmadığı gösterilmeye çalışılacaktır. Aristoteles'in yaptığı bu ayrımı göz önünde bulundurmak makalenin temel tartışması olan Platon'un sözü diğer işitilenler karşısında egemen kılma girişimini açık kılabilmek açısından önemlidir. Platon'a göre müzik sunduğu kimi olumlu etkilerden dolayı Platoncu devletin temelini oluşturan eğitimin başat unsuru olmalıdır. Ne var ki, Platon aynı zamanda müziğin kendisine içkin olumsuz etkilerinin sınırlandırılması ve insanları saptırmaması için *logos* tarafından denetlenmesi gerektiğini savunmaktadır. Platon'un müziği neden denetlemek istediği ve nasıl denetlediği *Devlet* ve *Yasalar* adlı metinleri üzerinden derinlemesine ele alınacaktır. Sonrasındaysa Theodor W. Adorno ve John Cage'in Platoncu müzik kavrayışına alternatif olabilecek kimi görüşleri değerlendirilecek ve ses-temelli (söze-boyun-eğdirilmiş-ses temelli) müzik yerine gürültü-temelli müziğin yeni bir müzik kavrayışı olarak olanaklılığı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Platon, gürültü, ses, söz, müzik, mitos, logos, politika, eğitim.

* Hacettepe Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Arş. Gör., g.ogulcanulgen@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0934-6940.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 249-277.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 03.10.2020)

Abstract

This article aims to examine the origins of the relationship between music and politics, a relationship tackled by contemporary philosophers. In this vein, first, Aristotle's distinction between noise, sound, voice, and music will be discussed and it will be shown that basing music on sound is not a necessity. One must bear in mind this distinction offered by Aristotle since it serves to clarify the main assertion of this article, i.e., Plato subjugates all the audibles to voice/word (*logos*). According to Plato, music should be the main component of education, which is the foundation of the Platonic state, due to its positive effects. However, Plato also thinks that music should be limited due to its intrinsic negative effects and it should be governed by *logos* to avoid the deviance it might cause. And then, why and how Plato aims to govern music will be thoroughly investigated through his books *Republic* and *Laws*. Thereafter, the views of Theodor W. Adorno and John Cage as alternatives to the Platonic conception of music will be investigated and the possibility of noise-based music as a new form of music instead of sound-based music (or instead of sound-subjugated-to-voice-based music) will be discussed.

Keywords: Plato, noise, voice, sound, music, mythos, logos, politics, education.

***

Giriş

20. yüzyılın meşhur filozoflarından Jacques Derrida, felsefe tarihinde sesin yazı karşısında ısrarla ayrıcalıklı görüldüğünü öne sürer[1] ve ses ile yazı arasındaki karşıtlığı yapısöküm denilen okuma stratejisiyle istikrarsızlaştırmaya çalışır. Ona göre sesin yazı karşısında önceliği logo-fono-santrik yapı içinde üretilir. "Derrida, batı logo-fono-santrizminin yapısökümünü yaparken, 'mevcudiyet metafiziğinin" nihai olarak 'kişinin-kendisini-duyması' [*s'entendre parler*] yanılgısının üzerine, konuşanın dolaysız öz-mevcudiyetini mümkün kılan ve garanti eden transparan medyum olarak sesin yanılsamalı deneyiminin üzerine inşa edildiği iddiasını öne sürer."[2] Ses, yazıyı dışlayarak kendi öz-mevcudiyetini saf bir oto-duygulanım olarak kurar ve kendi kendini öz-mevcudiyetin başat deneyimi olarak koyar. Derrida, bu yapının tarihini, işleme biçimini ve yapısallığını ele alır ve söz/ses ve yazının bir tarihini yazar.

[1] Derrida'nın 1967 yılında basılan *Gramatoloji Üzerine*, *Yazı ve Fark* ve *Ses ve Fenomen* adlı metinleri bu meseleye odaklanmaktadır.
[2] Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder* (London: Verso, 2007), 99.

Mladen Dolar, ses üzerine kapsamlı ve incelikli incelemeler yaptığı *Sahibinin Sesi* adlı metninde Derrida'nın sorununu sorunsallaştırır. Dolar'a göre ses (*sound/phone*) ve söz (*voice/logos*) arasında net bir ayrım yapmak gerekir. Her ne kadar bunların ikisi de en nihayetinde ses olsa da söz sese göre hiyerarşik bir üstünlüğe sahiptir. Sesin kendi içinde gözden kaçırılmaması gereken bir heterojenlik vardır. Bu ayrımı yaparken Aristoteles'i takip eden Dolar "salt ses hayvanlar ve insanlarda ortak olan şeydir, insanın hayvani parçasıdır. Hayvanlarda insanların paylaştığı deneyimler olan acı ve hazza işaret edebilir sadece. Ama söz (*logos*) işaret etmekle kalmaz, ifade eder ya da daha da iyisi, açığa vurur: Yararlı (faydalı) ve zararlıyı ve bunun sonucu olarak haklı ve haksızı, iyi ve kötüyü açığa vurur. Yumruk yiyen biri, gayet tabii haykırabilir, yani acısını dışa vurmak için bir ses çıkarabilir; bir at ya da köpek de bunu yapar. Ama aynı zamanda şunu diyebilir: 'Bana yanlış yapıldı' (kötü muamele, zarar gördüm) ve böylece söz, doğru/yanlış ölçüsünü ortaya çıkarır. Sadece hisleri dışa vurmakla kalmaz, bir yargı standardı ortaya çıkarır" der.[3] Ses insanlarla hayvanların ortak paylaştığı bir şeydir fakat sözde insana dair bir şey, bir fazlalık vardır. Sözün doğru ve yanlışla ilişkisi onu etiko-politik bir düzleme, yargıları iletmekle ilişkisiyse onu mantıksal bir düzleme taşır. Dolar'a göre metafizik tarihi boyunca söz sese tercih edilmiş, hatta kimi sesler de kimi seslere tercih edilmiştir: "metafiziğin sese gösterdiği muamele, ses-merkezli önyargıdan ibaret olmayabilir. Sesin bundan farklı metafiziksel tarihi vardır ki burada ses, mevcudiyetin himayesi olmak bir yana dursun, tehlikeli, tehditkâr ve bir ihtimal yıkıcı telakki edilir. Sesin metafizik güvenoyu alamadığı bir tarihi vardır. Yazı kadar ses de metafizik tutarlılığa tehdit olarak ortaya çıkabilir, mevcudiyet ve anlam bozucu olarak görülebilir. Sesin ikircikliliği ve tehlikeli ters yüzü Lacan'ın icadı değildir; metafizik başından beri bunun farkında olmuştur."[4] Öyleyse, Dolar'ın bize sesi kendi öz-katmanlılığında (yani kendi heterojenliğinde) incelememizi önerdiği söylenebilir. Böyle bir inceleme sonucunda tek başına ses diye bir şey olmadığını, bu sebeple Derrida'nın sese dair yazmış olduğu tarihin sesin öteki yüzünü ıskalayan tek taraflı bir tarih olduğu söylenebilir.

Dolar aynı metinde Platon'u ses ile ilgisinde ele aldığında, bu makalenin de merkezini oluşturan bir tartışmaya girer: "Müzik, gülüp geçilecek bir şey değil en azından. Hafife alınmamalı, ona büyük bir felsefi ihtimamla ve olanca ihtiyatla muamele edilmelidir. Öyle temel bir dokudur ki en ufak bir serbestlikten genel bir çöküş doğası kaçınılmazdır; toplumun kumaşını, yasalarını ve âdetlerini bozar ve bizatihi ontolojik düzene tehdit yaratır. Zira müziğe ontolojik bir statü vermemiz gerekmektedir: "doğa" ile "kültür",

[3] Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi*, çev. Barış Engin Aksoy (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 108.
[4] *A.g.e.*, 46.

doğal olan ile insan-yapımı yasa arasındaki uyumun anahtarı müziğin elindedir."[5] Dolar bu pasajda, müziğin felsefe için azami önemine ve müziğin Platon'daki politik işlevine dikkat çeker. Benzer bir tartışmayı ele alan Žižek şöyle der: "Platon Devlet'inde müziğe katı bir biçimde Söze boyun eğdiği müddetçe müsamaha gösterir. Müzik Doğa ve Kültür arasındaki bir ara yolda konumlanmaktadır; bizi bir bakıma 'gerçeğin içine' sözlerin yapabileceğinden çok daha doğrudan bir biçimde gasp eder; tam da bu sebeple, eğitimin ve disiplinin en kuvvetli silahı olarak kullanılabilirken dayanaklarını kaybettiği anda ve keyfin kendisini yürüten kısır döngüsüne kapıldığı anda, yalnızca devletin değil toplumsal düzenin kendisinin de temellerini sarsabilir."[6] Bu noktaya kadar, Dolar ve Žižek'in metinlerinden yararlanarak bu makalenin iskeletini oluşturacak olan sesin katmanlılığı ve müziğin Platon felsefesindeki politik rolüne işaret edildi. Her ne kadar bu iki filozof Platon'da müziğin politik olanla ilişkisini ele almış olsalar da doğrudan kaynağa gidip derinlemesine bir inceleme sunmamışlardır. Bu makalede, söz konusu tartışmayı derinleştirerek Platoncu felsefede müziğin hangi biçimlerde ve nasıl ele alındığını inceleyip söz konusu eksikliği bir nebze de olsa kapatmaya çalışacağım.

Ses müziğin başat unsurlarından biri olarak değerlendirildiğinden, tartışmaya sese dair bir inceleme yaparak başlamak uygun olacaktır. Ne var ki, Platon sese dair herhangi bir araştırma yapmamıştır. Fakat, doğa felsefesine hocasından daha fazla ilgi duymuş olan Aristoteles bu eksikliği gidermiş olup işitilenler hakkında bizim de işimize yarayacak kimi temel ayrımlar sunmuştur. Bu ayrımları takip ederek Dolar'ın da açmış olduğu sesin katmanlılığı tartışmasını bir adım daha ileri götürebiliriz. Sesin katmanlılığı tartışması, bu makalenin iddialarından biri olan Platon'un farklı tarzda işitilenleri (müzik, ses, gürültü) sözün (logos*un*) etrafında topladığı iddiasını açmak açısından faydalı olacaktır. Bu yüzden, ilkin Aristoteles'le başlarsak yeri geldiğinde bahsi geçen bu iddiayı daha rahat anlayabiliriz.

Aristoteles: gürültü, ses, söz ve müzik

Aristoteles, *Ruh Üzerine*[7] adlı metninde işitme (*akoustikos*) duyusunu incelerken, gürültü (*psophos*) ile ses (*phone*) arasında – kendi felsefesi için de

[5] *A.g.e.*, 48.

[6] Žižek, *The Indivisible Remainder*, 147-148.

[7] Ömer Aygün ve Gurur Sev *phone* ve *psophos* kelimelerine karşılık olarak "ötme" ve "ses" kelimelerini tercih etmiştir. Saffet Babür ve Lale Levin Basut ise *phone* için ses, *psophos* için gürültüyü kullanmıştır. Gürültü karşılığı gürültünün belirlenmemişliğine işaret ettiğinden, dolayısıyla kapsama alanının genişliğinden ötürü *psophos* için uygun bir karşılıktır. John Alexander Smith ise *phone* için *voice* kelimesini, *psophos* için *sound* kelimesini kullanmıştır. Halbuki *noise psophos* için muhtemelen daha uygun bir karşılık olabilirdi. *Lidell and Scott's*

oldukça büyük bir önem[8] arz eden – (ve Dolar'ın gözünden kaçmış olan) bir ayrım yapmıştır: "Ses ruh taşıyan bir şeyin gürültüsüdür (*He de phone psophos tis estin empsykhou*). Zira ruh taşımayan hiçbir şey ses çıkarmaz (*outhen phonei*), ama kimi benzerliklerden ötürü (*kath homoioteta*) sese (*phone*) sahip oldukları söylenir, örneğin *aulos*,[9] lir ve bir aralığa [*apotasin*], bir şarkıya [*melos*] ve bir tınıya [*dialektos*] sahip olup da ruhlu olmayan şeyler gibi. Bu benzerlik bu sayılanların seste de bulunmasına dayanır."[10] [11] Burada dikkat edilmesi gereken yargının formel biçimidir. Yargı en saf şekliyle şöyledir: ses gürültüdür. Bunun tersinin geçerli olamayacağını belirtmek gerekir. Her ses gürültüdür fakat her gürültü ses değildir. Ses ve gürültü arasındaki ayrımın ruha sahip olmakla çizildiğini[12] belirten Aristoteles, sesle müzik[13] arasındaki benzerliğe de değinerek müziğin de bir sese (*phone*) sahip olabileceğini, çünkü enstrümanların da tıpkı ses yani ruha sahip olan gürültü gibi bir aralığa, bir şarkıya ve bir tınıya sahip olduğunu belirtir. Fakat söz konusu benzerliğe rağmen Aristoteles müziğe ses demekten kaçınır. Bu durumu göz önüne aldığımızda, Aristoteles için müziğin, en azından her zaman ses (*phone*) olmadığını, bazı zamanlarda başka bir şey olduğunu, belki de zımni bir biçimde bir gürültü (*psophos*), en azından bir çeşit gürültü, gürültünün

---

Greek-English Lexicon'unda *psophos* için şöyle bir tanım verilmiş: "*phone*ye karşıt herhangi bir belirsiz ses (*inarticulate sound*): bir gürültü (*noise*), ses (*sound*), Lat. *strepitus*: bir kapının açılma sesi." *Phone* için verilen tanımsa şudur: "bir ses (*sound*), ton: genellikle insanların sesi (*voice*), Lat. *vox*: yüksek açık bir ses, bir feryat (*cry*)" Demek ki burada Türkçede olmayan bir ayrımla karşı karşıyayız. Zira Türkçede insanın ve eşyanın sesi (yani *voice* ve *sound*) arasındaki farklılığa işaret eden bir dilsel ayrım yoktur.

8 Bu kavramsal ayrım, özellikle *Politika* metni ve genel olarak Aristoteles'in hayvan üzerine çalışmalarından oluşan metinleri için önemli bir ayrımdır.

9 Eski Yunan'da iki adet flüt benzeri çubuğun birleşik bir şekilde çalındığı üflemeli bir enstrüman. Flütten farklı bir enstrüman olduğundan makale boyunca *aulos* olarak yazılacaktır.

10Aristoteles, *Ruh Üzerine*. çev. Saffet Babür ve Lale Levin Basut (Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2019), 420b4-8.

11Bu makalede Platon'un ve Aristoteles'in kaynak metinlerinden (Platon'un Perseus'taki kaynak metinlerden (Online Erişim: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/), Aristoteles'in Türkçede yayımlanan çift dilli baskılardan yararlanılmıştır) ve Türkçe ve İngilizce çevirilerinden yararlanılmıştır. Türkçe metinler temel alınmış, karşılaştırmalar doğrultusunda metinlerde kimi değişiklikler yapılmıştır. Aristoteles ve Platon kaynakları için literatürdeki standartlaşmış numaralandırılma kullanılmıştır. Yararlanılan çevirilerin tamamı kaynakçada belirtilmiştir.

12 Günümüz fiziğine göre gürültü ve ses birbirinden ayrılmaz zira ikisi de temelde aynı şeydir, yani titreşim. Sesi ses yapan bizim onu o şekilde örgütlememizdir. Bu, Aristoteles'in öne sürdüğü argümana son derece yakındır. Gürültü ve ses arasındaki ayrım ancak bu ayrımı yapabilecek biri olduğunda, yani gürültüyü sese dönüştürebilecek, onu ses olarak kurabilecek biri olduğunda meşrulaşır.

13 Burada müzik kelimesi doğrudan geçmez fakat enstrümanlardan bahsedildiği için Aristoteles'in aklındaki şeyin müzik olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

belirli bir biçimde örgütlenişi olduğu söylenebilir. Öte yandan, müziğin sesle benzerliğini de göz ardı etmemek gerekir. Yukarıda aktardığım pasajdaki *kath homoioteta* vurgusuna dikkat edersek, Aristoteles'in özellikle biyolojik çalışmalarında kullandığı analoji yöntemine başvurduğu söylenebilir. Bir açıklama modeli olarak bu yönteme başvurması, Aristoteles'in müzik ve ses arasındaki farkı ciddi bir biçimde savunduğu anlamına gelir. Aristoteles'in biyoloji çalışmalarına aşina okuyucuların da bileceği üzere, analojik yöntem benzer işlevleri gösteren farklı uzuvları açıklamak için kullanılmaktadır, "kuşlar ve balıklar analojik organlara sahiptir: kuşta tüy, balıkta puldur […] hayvanlarda ortak olan ancak analoji yoluyladır."[14] Bu kabaca şu anlama gelir: müzik ve ses analojik olarak birbirleriyle ilişkilendirilebilir, yani müziğin sesin yaptığına 'benzer' şeyler yapması beklenebilir fakat müzik ve ses tam olarak aynı şeyler değildir. Müzikte sesten farklı, sesten fazla bir şeyler vardır. Belki de benzerlik, bu iki şeyin temelde gürültüyle kurdukları ortak ilişkide, onların gürültüye olan ontolojik bağlılığında yatmaktadır. Her ikisi de aslında tam da gürültünün belirli biçimleri olduğu için birbirlerine benzemektedirler.

Aristoteles aynı bölümün biraz daha ilerisinde, "[n]itekim dediğimiz gibi bir hayvanın her gürültüsü (*psophos*) ses (*phone*) değildir (çünkü dil ile de öksürürken de gürültü çıkarmak olanaklı), vuran kısmın hem ruha sahip olması hem de bir tür imgelemle birlikte gitmesi gerekir (demek ki ses anlam içeren bir gürültüdür [*semantikos gar de tis psophos estin e phone*])."[15] diyerek gürültü ve ses arasındaki ayrım için iki ölçüt daha sunar. Anlama karşılık gelen kelime, eski Yunancadaki *semantikos* kelimesidir; "işaret ediyorum", "gösteriyorum" anlamlarına gelen *semaino* kelimesinden türetilen *semantikos* kelimesi göstermeye (*signification*), hatta daha çağdaş bir biçimde de göstergeye (*sign*) karşılık gelir. Ses gürültüden bir şeye işaret etmesiyle ayrılır (birine seslenmek, birini alkışlamak gibi). Bu da sesin aslında bir özneyi varsaydığını gösterir. Bu bağlamda, sesin aslında tıpkı renk gibi bir *qualia*[16] olduğunu, deneyimleyen bir bilinç tarafından o şekilde belirlendiğini de belirtebiliriz.

Sesin neye işaret ettiğinin cevabı Aristoteles'in bir başka metni *Politika*'da bulunur (bu pasajı Dolar'la ortaklaşa kullanmaktayız): "Ses (*phone*), acı ve hoş olana işaret eder (*semeion*) ve bu nedenle diğer hayvanlarda mevcuttur (çünkü onların doğası acı ve hoş olanı algılama ve bunları birbirlerine iletme

[14] Aristoteles, "Parts of Animals". The Complete Works of Aristotle Volume I, ed. Jonathan Barnes. çev. W. Ogle (New Jersey: Princeton University Press, 1995), 644a21-23.
[15] Aristoteles, *Ruh Üzerine*, 420b32.
[16] Deneyimin öznel, bilinçte oluşan halleri. Türkçeye sıklıkla iç-nitelik olarak çevrilmektedir.

(*semainein*) noktasına kadar varmıştır), ancak söz (*logos*) faydalı ve zararlı olanı, adil olan ve olmayanı ortaya koymaya (*deloun*) yarar."[17] Demek ki ses acı ve hoş olanı bildirmesiyle, yani acıya ve hoşluğa işaret etmesiyle gürültüden; *logos* yani söz de faydayı ve zararı, adaleti ve adaletsizliği ortaya koymasıyla sesten ayrılır. Ses fizyolojik bir işlevken, söz etiko-politik ve aynı zamanda mantıksal bir işlevdir. O halde sesin canlılıkla ilgili bir şey olduğu söylenebilir. Ne var ki ses çıkaran her hayvanın ruh sahibi olması gerekse de her ruh sahibi canlı iletişim için ses çıkarmaz. Bu noktada Aristoteles'in *Ruh Üzerine*'de canlılığın temel ilkesini ararken sesi neden bir ölçüt olarak almadığını da dolaylı bir biçimde açığa çıkar. Fakat yine de bilinçli olarak ses çıkarmayan canlıların hareket edişleri, yemek yiyişleri onları anlamlandıran bilinçler için sese çevrilir. Kendilerinde anlam taşımayan bu gürültüler başka canlılar tarafından kimi işaretler olarak yorumlandığı anda onlardan ses olarak bahsetmek mümkündür – burada yine deneyimleyen bir bilinci varsaymak zorundayız. Gürültü ses olarak deneyimlendiğinde bu deneyim ona kendiliğindenliğinde olmayan bir şey yükler ve bu sayede onu sese dönüştürür. Aristoteles bize gürültüye dair bir şey söylemez. O yalnızca gürültünün çeşitli örgütlenme biçimlerini sunar: ses, söz ve kendisi doğrudan bahsetmese de müzik. Esasında işittiğimiz her şey kökensel olarak gürültüdür. Fakat gürültüyü genellikle gürültü olarak değil bir şeylere çevirerek işitiriz. Örneğin sokaktan gelen beton kırıcının sesini tanıyıp "bu ne gürültü!" desek de aslında bu bir gürültü değildir. Çünkü gürültünün gürültü olabilmesi için anlam dünyasında ikamet etmiyor olması gerekir. Anlamlandıramadığımız bir gürültü bizi aniden uykumuzdan uyandırdığında o anda işittiğimiz şey halen gürültü katmanında olsa da, bu gürültüyü anlamlandırır anlamlandırmaz onun olanaklarını kapatır, onu ses olarak kaydederiz. Ses, söz ve müzik arasından bir tek müzik gürültüyü bir anlamlandırma dolayımına sokmak zorunda değildir. Platon'un gürültülü enstrümanlara ve gürültünün müziksel olarak kullanılmasına karşıtlığı da bundandır. O anlam dünyasında ikamet etmeyen bir gürültü çıkarır. Ses ve söz gürültüyü daima zaten anlamlandırdığı müddetçe vardırlar. Bu müziğin anlamlı birimlerle iş yapmadığı anlamına gelmez. Sadece müziğin olanaklılık koşulunun anlamlı birimlerde yatmadığını gösterir. Müzik gürültüyle kurabildiği bu ilişki sayesinde sözde ve seste alışkın olduğumuz anlamlandırma eğilimini sekteye uğratma olanağına sahiptir.

Özetle, gürültü işitilenlerin en belirlenmemiş halidir; bu bağlamda gürültünün negatif bir yapısı olduğu söylenebilir (tıpkı Kant'ın negatif özgürlüğünde olduğu gibi, henüz hiçbir şey tarafından belirlenmemiş, bu

[17] Aristoteles, *Politika*, çev. Özgüç Orhan (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2018), 1253a10-15.

sayede de sonsuzluğa açılmıştır). Gürültü belirli gönderimlerle, ruha sahip olan bir var olan tarafından belirlendiğinde yani anlama karşı direncini kaybettiğinde pozitif bir hal alır ve ses (*phone*) olur. Söz (*logos*) ise gürültüye biçim vermiş olan sesin dilsel/kavramsal artikülasyonudur. Ses gürültü ve söz arasında (Kantçı şematizme benzer biçimde) bir dolayımlayıcı olarak iş görür ve bu ikisi arasında bir köprü işlevi görüp onları birbirine bağlar. Söz sesteki kimi gösterimlere dayanarak bir şeyler ortaya koyar. Söz, sesin belirli kavramlara karşılık gelişi, yani sesin *logos*[18] tarafından denetlenişidir. Fakat *logos* (yani söz) yalnızca sesi denetlemekle kalmaz. Söz diğer tüm birimlerin (gürültü, ses, müzik) kapitone noktası[19] olarak işler. Gürültünün heterojen, belirsiz yapısını durduran, tüm heterojenliği bir birim etrafında raptiyeleyen, kendine bağlayan ve kendini ortaya çıkaran ve anlamı üreten kapitone noktası *logos*tur.

Platon'da Müziğin Konumu I: *Devlet*

Gürültü genellikle fizyolojik veya entelektüel biçimlerde dolayımlandığından ses ile ilgili incelemelerde gürültünün varlığı genelde ıskalanmaktadır. İşittiğimiz temel birimin ses olduğu düşünülmektedir. Esasında ses fizyolojik anlamlarla örgütlenmiş gürültüdür ve gürültü temel birimdir. Peki, sesin fizyolojik anlamlarla örgütlenmiş gürültü olması neden önemlidir? Bu soruyu cevaplamak için Platon'un sözü gürültünün katmanları için nasıl bir kapitone noktasına çevirdiğine odaklanmak gerekir. Platon tüm gürültü örgütlerinden birini, sözü, hepsinin üzerinde bir egemene dönüştürmek ister. Platon için özellikle müzik üzerinde sözün ve belli bir mantığın kesinlikle mutlak bir hükümranlığı olmalıdır. Platon gibi kendisi de müziğin politikayla ilişkisi

---

[18] Bu bağlamda *logos* kelimesinin polisemik yapısının göz önünde bulundurulması gerekmektedir: söz, akıl, ölçü, oran vs. Burada tüm bu anlamlar iş başındadır.

[19] Metis Yayıncılıktan çıkan Žižek çevirilerinin son sayfalarında son derece faydalı bir sözlük bulunmaktadır. Bu sözlükte kapitone noktası şöyle tanımlanmış: "kapitone noktası" (fr. *le point de capiton*) Yapısalcı dil kuramında, gösterenler sistemi hiçbir zaman gösterilenler setine bire bir tekabül etmez: Gösteren ve gösterilen, "gösterme" edimine direnen bir çizgiyle ayrılmış iki farklı düzendir. Gösteren daima "yüzergezer"dir. Bunun en basit örneği, "ben", "sen" ve "o" gösterenlerinin asla aynı gösterilenlere tekabül etmemesidir; "ben" ve "sen" konuşana göre, "o" ise konuşulan konuya göre sonsuz bir çeşitlilik gösterir. Oysa anlaşabilmek için belirli söylemler içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterilenlere, tabiri caizse, *raptiyelemek* gerekir. Bu "raptiyeleme" işlemi, dilsel yapının yüzeyinde tıpkı kapitone edilen bir yorganda, kanepede (ya da psikanalitik referansla bir "divanda") olduğu gibi belirli çöküntü noktaları, sabitlik anları oluşturur, ki "anlam" dediğimiz şey ancak bu noktaları referans alarak ortaya çıkabilir. Lacan yapısalcı geleneği izleyerek, bu noktalara *points de capiton*, kapitone noktaları adını verir. Kapitone noktaları, dil'in yüzeyinde yarattıkları örüntüyle bir ideolojik sistem, bir söylem çerçevesi oluştururlar. Kuşkusuz farklı kapitone noktaları, *aynı dilsel yüzeyde* farklı bir ideolojik yapı, farklı bir söylem oluşturacaktır. Bkz. Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınclık, 2016), 230.

üzerine düşünen Frankfurt Okulu filozoflarından Theodor W. Adorno, Platon'un bu yaklaşımına dair şunları söyler: "Platon'un devleti resmi felsefe tarihinde bir ütopya olarak ele alınır ama bir ütopya değildir. Kendi varoluşu ve mevcut düzenini korumak için yurttaşlarını müzikte bile hizaya getirir ki, yumuşak ve sert makamlar arasındaki ayrım Platon'un zamanında bile küflü bir batıl inançtan fazlası değildir. Platoncu ironi, ağırbaşlı Apollon'un derisini yüzdüğü flüt ustası Marsyas'ı bile isteyerek kötü niyetli bir alaya konu eder. Platon'un etik-müzik programı sparta usulü bir tasfiye operasyonu niteliğindedir. – Müzik üzerine keşişçe vaazlardaki öteki daimî temalar da aynı düzeydedir."[20] Bu pasajda görüldüğü üzere Adorno da Dolar ve Žižek gibi Platoncu müzik kavrayışına karşı eleştirel bir tavır takınmaktadır. Adorno Platon'un devletinin başat unsurlarından birinin müzik olduğuna ve Platon'da müziğin de belirli bir şekilde, belirli bir mantığa göre işletildiğine, diğer müziksel tarzların da dışlandığına dikkat çeker. Platon müziği belirli bir mantığa göre dizginleyen politik bir stratejiye göre konumlandırmak ister. Bu makalede bu strateji incelenecektir.

Öncelikle Platon'un müziğe dair bir nelik araştırmasına girişmediğini baştan belirtmemiz gerekir. Onun ilgisini çeken yalnızca müziğin etkileri ve işlevleridir. Platon müzik tartışmasına politikanın temel mesele olduğu *Devlet* ve *Yasalar* metinlerinde girer. Bu durum onun müzik ile politikayı ilişkilendirdiğine dair kuvvetli bir varsayıma yol açar. Müziğin söz konusu metinlerde tespit edebileceğimiz etkilerini politik, etik ve pedagojik olarak üçe ayırabiliriz. Kronolojik olarak birbirinden oldukça uzak olduğu düşünülen bu iki metnin bu uzaklığı Platon'un müzik üzerine değişen düşüncelerini incelemek için fırsat sunar. *Devlet* döneminin Platon'u müzik üzerine düşüncelerinde son derece sert ve tutucu bir tavır sergiler; *Yasalar* döneminin Platon'u bazı düşüncelerini tekrar gözden geçirse de *Devlet*'te formüle etmiş olduğu kimi temellere sadık kalmakta ve gerontolojik sağduyuya hitap etmektedir. Hem kronolojik açıdan önce geldiğinden hem de sunmuş olduğu temel nedeniyle tartışmaya *Devlet*'le başlayabiliriz.

Metnin merkezî problemlerinden biri olan adaletin neliği problemini çözmek için Platon'un eğitimi (yani *paideia*yı) incelemesi gerekir. Platoncu eğitim[21], ruhun ve bedenin eğitildiği iki etaptan oluşur; birinci etap ruhun

[20] Theodor W. Adorno, Müzik Yazıları, çev. Şeyda Öztürk (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 143.

[21] Bu eğitim planının sadece koruyucular ve filozoflar için geçerli olduğunu belirtmek gerekir. "Bronz metal sınıfının üyeleri, çiftçi ve esnaf/zanaatkarlar yaptıkları işe özgü eğitimi alacaklar. Değerli metaller, yani yöneticiler ve savaşçılar bedene ve ruha güç ve uyum veren her şeyde eğitilmelidir" (Samuel Gardner Williams, *The history of ancient education* (New York:

eğitimini üstlenen müziktir.[22] Platon'un müzikten anladığı şeyle bugün müzikten anladığımız şey arasında kayda değer bir fark bulunduğu unutulmamalıdır. Platoncu müzik (müzik ve jimnastik olmak üzere) iki etaptan oluşan eğitimin ilk aşaması olmakla birlikte, çocuğun eğitim hayatı boyunca devam eden bir süreçtir. Bu sürece yazı boyunca okunabilirliği kolaylaştırmak için genel-anlamda-müzik diyebiliriz çünkü bu aşamaya *mitos*lar (yani hikayeler ve masallar) da dahildir; fakat Platon müzik ve *mitos* arasında açık bir ayrım yapmamakta, ikisini de *mousike* olarak adlandırmaktadır. Platon özel-anlamda-müziği incelemeye başlamadan önce *mitos*ları inceler.

Platon *mitos*ların yapısını *Devlet*'in ikinci kitabında ele alır; onların hakiki/hakiki-olmayan veya güzel/kötü olarak ikiye bölündüğünü belirtir. Platon bu ayrımlara dayanarak genel-anlamda-müziğe kimi yasaklar ve sansürler getirmeyi hedefler. Yarattığı etkilerden dolayı kimi *mitos*ların anlatılması yasaklanmalıdır: "[Sokrates:] O zaman ilk işimiz, mitos üreticilerini (*mythopoios*) denetlemek (*epistateteon*) olacak. *Mitos*ları güzelse (*kalos*), bırakacağız söylesinler. Kötüyse yasaklayacağız."[23] *Logos*un hakimiyeti için onun en esaslı rakiplerinden *mitos* yasaklanır[24] ve Platon'un ideal devletinin ilk yasağı yürürlüğe girmiş olur. Platon'a göre *mitos* üreticileri yarattıkları imgelerin[25] tehlikelerinden ötürü denetlenmelidir; kötü imgelerin

---

C. W. Bardeen, 1903), 166.) Platon'a göre müzik (ve jimnastik) yalnızca bir filozofun veya koruyucunun eğitim hayatının temelini oluşturur. Rancière'in de belirttiği gibi Platon bu noktada işçi sınıfının eğitimi üzerine düşünmemiştir. Zira Platon'un denetlemeye meylettiği zanaatçının ve esnafın yaşantısı değil, filozofun, koruyucunun ve dolaylı bir biçimde sofistin/sanatçının yaşantısıdır.

[22] Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcöz (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 376e.

[23] *A.g.e.,* 377c.

[24] Mitolojik evrenden lojik evrene geçişin Platon tarafından nasıl alımlandığını inceleyen bir çalışma için bkz. Eric Alfred Havelock, *Platon Filozof Şaire Karşı*, çev. Adem Beyaz (İstanbul: Pinhan, 2015).

[25] Nazile Kalaycı'nın "*Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi*" adlı makalesinin tamamı (ama bu bağlamda özellikle de üçüncü dipnotundaki açıklamalar) Platon'da imgeyi düşünmek açısından son derece ufuk açıcıdır: "Platon imgeye karşılık olarak *eidōlon* (çoğul: *eidōla*), *eikōn* (çoğul: *eikōnes*) ve phantasma/phasma (çoğul: *phantasmata*) kelimelerini kullanır. Bu kelimelerin ise pek çok anlamı ortaktır: *eidōlon* hayal, hayalet, gölge, görüntü, kuruntu, idol, biçim, beti, sudaki ya da aynadaki yansıma; *eikōn* imge, kopya, temsil, tasvir, ikon, benzerlik, biçim, suret, heykel, yansı, model, kalıp, arketip; *phasma*, *phantasma* fantazya, görüntü, görünüş, şekil, rüya, görü anlamlarında kullanılır. Devlet'te bu imge türleri arasındaki ortaklık, onların bilginin en alt düzeyini temsil edişleridir; bu diyalog daha çok ideayı görünüşten ayırma sorununa odaklanmıştır. Ne var ki bilginin en alt düzeyinde olsalar da *eikōn* ile *eidōlon* arasında bir fark vardır: *eidōlon*'ları duyusal olanı taklit eden şairler (genel olarak sanatçılar), *eikōn*ları ise düşünülür olanı görselleştiren

üretimi ve kullanımı yasaklanmalıdır. *Mitos* üreticilerinin kaygısı iyi ya da kötü, hakiki ya da hakiki-olmayan imgeler yaratmak değil, ruha en derin etkiyi yaratacak imgeleri yaratmaktır. İmge yaratıcısı olan sanatçıların kaygıları, Platon'un etiko-politik hatta teolojik kaygılarından ziyade daha çok estetiğe yöneliktir. Platon için tehlikeli arz edilmeleri de bundan kaynaklanır.

Platon'a göre *mitos* üreticilerinin en büyük hatalarından biri, hatta muhtemelen en büyüğü, tanrıların ve kahramanların özü (burada geçen kelime *ousia*'dır) hakkında kötü imgeler (*eikatzę tis kakos*) yaratmalarıdır.[26] *Mitos* üreticileri etiko-epistemolojik uygunluk aramayan bu imgelerle halka yalan yanlış imgeler sunmakta, onları tanrıların özüne dair uydurdukları imgelerle eğlendirmekte ve böylece onları kandırmaktadır. Platon *mitos* üreticilerinin halkı sanat uğruna yanlış yönlendirmelerine karşı tavır almış, sanatçıların yarattığı bu tehlikeli etkilerin önüne geçmeye çalışmıştır. Fakat Platon'un temel kaygısı *mitos*un ürettiği imgelerin yalan ya da yanlış olması da değildir. Çünkü Platon *mitos*ların hakikati dile getirse bile engellenmesi gerektiğini düşünür: bu imgeler "[Sokrates:] hakikat (*aletheia*) bile olsa, Uranos'un yaptıklarını, oğlundan çektiğini, aklı ermeyen küçüklere anlatmak şöyle dursun, böyle şeylerin sözünü bile etmek doğru değildir. İlle de bundan konuşmak gerekiyorsa, gizli konuşmalı ki yayılmasın"[27] diyerek yalnızca sanatçının söylemini, imge üretme biçimini, üretebileceği imgeleri, uydurduğu yalanları denetlemekle kalmaz sanatçının hakikatini[28] de elinden alır. Platon'un söz konusu gaspı bir yetki devrine işaret eder. Platon

filozoflar (ya da anayasa ressamları) üretmektedir; bu bağlamda analoji, metafor, alegori, model, tip, diyagram gibi pek çok imgeden söz edilmektedir. Sofist'e gelindiğindeyse, *eidolon* genel olarak imge anlamında kullanılmış gibi görünmektedir; onun alt türleri benzerliği temsil ya da taklit eden *eikon* (bu iyi imgedir) ve görünüş üreten *phantasma* (bu ise kötü imgedir) olarak belirlenmiştir." (Nazile Kalaycı, "Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi", *Cogito* sayı 97, Bahar 2020, 17-41).

[26] Platon, *Devlet*, 377e.

[27] *A.g.e.,* 378a.

[28] Kalaycı "*Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi"* makalesinde Antikçağ'da şiiri tartışırken şairin hakikatine dair aydınlatıcı bir dipnot verir: "Sözlü kültürlerde söz kendi özerkliğine sahip olmadığı için konuşanların toplumsal işlevlerine bağımlıdır; bu işlevlerin ritüellere ve teamüllere göre yerine getirilmesi hakikati (*aletheia*) tesis etmektedir. Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri'nde hakikatin rasyonellik öncesi biçimlerini ele alan Marcel Detienne, hakikatin filozof elinde şekil kazanmadan önce şairler, adil krallar ve kahinlerin kontrolünde olduğunu, onlar tarafından tesis edildiğini ve onların işlevlerine tabi olduğunu söylüyor. Detienne'e göre bu işlevler övgü, hatırlama ve adalettir. Bu durumda adaletsizlik hatırlanması gereken şeyi unutmak, övülmesi gereken kişiyi yermektir. Bilgeler bu kuşaktan sonra gelecek, sofistler ile filozoflar ise bilgenin mirası için kapışacaktır: Marcel Detienne, *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*, çev. Adem Beyaz (İstanbul: Pinhan, 2012)" Bkz. *Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: poetik kültürde ve sokratik kültürde imge üretimi,* 26, dipnot 27.

sanatçıdan aldığı her şeyi filozofa devretmeyi gözüne koymuştur. Böylelikle yalnızca filozofa açtığı ve ayırdığı bu uzam, artık filozof-kral tarafından denetlenecek, filozof-kral nelerin anlatılıp anlatılamayacağını belirleyen bir sansür mekanizması olarak işleyecektir. Burada hakikatin filozofun denetimi altına alınmasından daha tehlikeli olan şey, bir sonraki adım olan filozofun yalnızca hakikatin değil yalanın da *egemeni* olmasıdır.

Platon'da hiyerarşik olarak sıralayabileceğimiz dört adet imgeden söz edebiliriz: hakiki ve yararlı imge, hakiki ve yararsız imge, hakiki-olmayan ve yararlı imge, hakiki-olmayan ve yararsız imge. Hakiki-olmayan ve yararlı bir imge üretebilecek tek kişinin filozof olduğu iddiası *Devlet*'in üçüncü kitabındaki soylu yalan ya da metal mitosunda somutlaşır. Buradaki kayma gözden kaçırılmamalıdır: hakikati imgenin yararına önceleyen Platon, şaire hakiki ve yararsız imgeyi yasaklarken filozofa hakiki-olmayan ve yararlı bir imgeyi kullanma hakkı tanır. Bunu sanatın yani imge yaratmanın farmasötik kuvvetine dayanarak yapar. Platon burada *pharmakon*[29] kelimesini öne sürerek sanatın ikircikli yapısını dışa vurur: "[Sokrates:] Hakikatten ayrılmak Tanrılar için yararsız, insanlar için bir ilaç (*pharmakon*) gibi yararlı olabilir."[30] Platon, eğer aklındaki ideal devlet için iyi sonuçlar doğuracaksa filozofun hakikatten ayrılmasında bir sakınca görmez. Böylelikle Platon devleti yönetenler filozof-kral olduğu sürece onlara 'yararlı' hakikat-olmayanı üretme yetkisi verir: "Öyleyse hakikatten ayrılma yetkisi yalnızca devleti yönetenlerde olmalıdır."[31] Platon bu görevlendirmeyle beraber filozof-kralın *atopik* konumunu aşmaya çalışarak filozof için özgün bir konum oluşturmaya çalışır.[32] Şairlerin –ve bu noktada adı geçmeyen sofistlerin de– yaptıklarını ve yapabildiklerini onlardan gasp edip filozofa bahşeder.[33] Böylece *mitos* ve imge üretme işi *mitos* üreticilerinden, *dissoi logoi* üretme işi de *logos* olarak temellük edilerek sofistlerden alınmış ve filozofa devredilmiştir.

Platon *mitos*lara dair düşüncelerini sunduktan sonra özel-anlamda-müziği incelemeye başlar. Özel-anlamda-müzik ritim ve armoninin büyüleyici etkileriyle ruhun derinlerine doğrudan etkide bulunması nedeniyle Platon

[29] Pharmakon'un Platon felsefesindeki konumu için bkz. Jacques Derrida, *Platon'un Eczanesi*, çev. Zeynep Direk (İstanbul: Alfa, 2015).
[30] Platon, *Devlet*, 389a.
[31] *A.g.e.*, 389b.
[32] Filozofun kendisine konum yaratma çabası üzerine bir tartışma için bkz. Jacques Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayınları, 2018).
[33] Giorgio Colli'nin *Felsefenin Doğuşu* adlı kitabında da belirttiği üzere kahinler, ozanlar ve bilgeler kuşağının ardından filozoflar ve sofistler hakikat üzerine bir savaşa girmiştir. Platon da bu savaşta bir taraftır. Bkz. Giorgio Colli, *Felsefenin Doğuşu*, çev. Fisun Demir (Ankara: Dost Kitabevi, 2007).

için diğer sanatlar arasında apayrı bir yere sahiptir.[34] Platon müziğin bu etkisine *Protagoras* adlı diyaloğunda şu şekilde değinir: "[Protagoras:] Kithara öğretmenleri de aynı şekilde davranır: çocukları ölçülü kılmaya çalışır, kötü bir şey yapmamasına dikkat ederler; sonra arp çalmayı öğrenince, başka şairlerin, lirik şairlerin eserlerini öğretir, arp ile çaldırırlar. Böylece çocukların ruhunu, daha yumuşak olması için ritim (*rythmos*) ve ezgilerle (*harmonias*) doldururlar. Çocuklar böylece daha ritimli [iyi ritimli] (eurythmoteroi), daha uyumlu [iyi uyumlu] (*euarmostoteroi*) hale gelmekle, güzel söz (*legein*) ve harekete (*prattein*) hazırlanmış olur, çünkü insan yaşamının hep ritim ve uyuma gereksinmesi vardır."[35] Görüldüğü üzere müzik çocuğun eğitiminde son derece önemli bir yer tutmaktadır. Yumuşak ruhlu çocuk müzik sayesinde yaşamın ritmine uyum sağlayacaktır. Bu sayede güzel söze ve harekete meyilli hale getirilecektir. Fakat Platon müziğe tam da onun bu kuvveti nedeniyle her daim ihtiyatla yaklaşır. Platon eğer dikkatli olmazsa müziğin onun politik ideallerinin temellerini sarsabileceğinin de farkındadır. Müziğin ayrıcalıklı bir ilgiyi hak etmesinin sebebi onun zıt etkilerden oluşan bu çifte kuvvettir.

Platon için müziği ayrıcalıklı kılan sebeplerinden bir diğeriyse onun epistemolojik süreçlere olan katkısıdır. Filozof ya da koruyucu adayı eksikliği, iyiliği ve kötülüğü algılamayı ve ayırt etmeyi ilkin müzik sayesinde öğrenir. Müzik koruyucuların ve filozofların eleştirme ve ayırma işlemlerini (*diairesis*) öğrenmeleri için bir başlangıç basamağı olarak hizmet edecek bir yetiyi öğretmeye yarar: *diagignoskein*.[36] *Diagignoskein*i erken yaşta öğrenmeye başlayan çocuklar, belirli durumların diagnozunu yani teşhisini yapmaya hazır hale gelir. Çocuk bu sayede erken yaşta iyiyi kötüden, uyumu uyumsuzluktan ayırmayı öğrenecektir. Yani müzik hem epistemolojik hem de etik ayrımlar yapabilmenin temelini sağlayacaktır. Platon müziğin erdemlerin kendilerini ve imgelerini öğretmekte önemli bir rol oynadığını, müziğin bu olumlu ve pragmatik etkisinin hedeflenmesi gerektiğini belirtir. Bu eğitimi başarıyla alan kişi artık düzen ve güzellik için yani Apolloncu olan için (etiko-estetik) bir tutkuya sahip olacaktır. "[Sokrates:] Müzik eğitimi

[34] "[Sokrates:] Onun için, Glaukon, dedim, müzik eğitimi, bundan ötürü eğitimlerin en iyisidir. *Hiçbir şey insanın içine* (*eis to entos tes psykhes*) *ritim ve düzen kadar işlemez*. Müzik eğitimi gereği gibi yapıldı mı insanı yüceltir, özünü güzelleştirir. Kötü yapılınca da, bunun tersi olur. Gevşek ve bozuk düzen eserler, tabiattaki bozukluklar gibi, iyi yetişmiş insanın hemen gözüne batar, kızdırır onu. Kendini iyi bir insan olarak yetiştirmek isteyen, güzeli arar, güzeli över, ondan hoşlanır ve onunla beslenir. Daha düşünmeye başlamadığı çağda tiksinir çirkinden; düşünme çağına gelince de, kendini yetiştiren müziğin düşüncesiyle akrabalığını sezer, onu sevinçle karşılar" (Platon, *Devlet*, 401d-402a) (Vurgu bana ait.)

[35] Platon, *Protagoras*, çev. Özgüç Orhan (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2019), 326a-c.

[36] Bu kelime bugün tıpta diagnoz, diagnostik olarak bildiğimiz kelimelerin kökenidir.

kişinin güzel olana tutkusuyla son bulmalıdır (*dei de pou teleutan ta mousika eis ta kou kalou erotika*)"[37] diyen Platon, müziğin nihai hedefinin güzel (*kalos*) olduğunu belirler.[38]

Müzik, sağlıklı bir beden için gerekli olan iyi ruhu oluşturmaya da yardımcı olur.[39] Bu noktada, okuyucu dikkatini müzikle beraber dolaşıma giren tıbbi metaforlara yöneltmelidir: "[Sokrates:] Hekimleri alalım: İyi hekim olabilmek için, sanatı da çocukluktan öğrenmeye başlamış, çok hasta görmüş, hatta kendileri de hastalık çekmiş ve çok sağlam doğmamış olmaları gerekir. İyi hekim, bedeni, bedeniyle iyi etmez. Öyle olsa, kendisinin hiç hastalık çekmemiş bir bedeni olması gerekirdi. Bence iyi hekim, bedeni ruhuyla (*psykhe*) iyi eder. Ruhu kötüyse, ya da kötüleşmişse hastalığı iyi edemez."[40] Müzik bu biçimde, bu biçim Platon'un arzu ettiği tek biçimdir, kullanılırsa ruhu iyi tutar ve yalnızca o zaman ruhun *pharmakon*u (ilacı, devası anlamında) olarak iş görür. Müziğin olumsuz işleviyse *aulos*la birlikte ortaya çıkar.[41] Burada Platon'un bir oran/standart (*logos*) belirlediğini görürüz: ruh müzikle birlikte tam da doğru oranda ehlileştirilebilirse kişi kaba sabalığından arınarak yumuşak ruhlu bir insan haline gelebilir. Eğer müzik veya jimnastik eğitimi oransız bir biçimde verilirse, yani ikisinden birine daha fazla odaklanılırsa, kişi bozulur. Fazla müzik kişinin gevşemesine ve aşırı görgülü olmasına yol açarken; jimnastiğin fazlasıysa kişinin yabanileşmesine ve sertleşmesine yol açar. Koruyucular ve filozoflar her iki doğaya da ölçülü bir biçimde ihtiyaç duyar. Bu iki doğanın yani müziksel ve fiziksel doğaların uyumu eğitimin temel hedeflerinden birini oluşturur. Müzik yeterli doz verildiği müddetçe eğitim için yararlıdır, çünkü koruyucuya ve filozofa temel görevleri için ihtiyaçları olan şeyleri sunar: teşhis yetilerini geliştirir, erdemleri ve onların imgelerini ayırt etmelerini sağlar, güzele yönelik bir tutku oluşturur, ruhu iyileştirerek bedeni sağlıklı bir hale getirir.

Müzik ve beden eğitimi yüzeyde her ne kadar eşit görünse de aralarında bir asimetri mevcuttur; müzik beden eğitiminden yalnızca kronolojik olarak

---

[37] Platon, *Devlet*, 403c-d.

[38] Platon için to *kala*nın (güzel şeylerin) *ta agatha*yla (iyi şeylerle) olan ilişkisi son derece önemlidir. Dolayısıyla iyiye ulaşmak isteyen kişi için güzelin bilgisi önemli bir basamaktır. Platon da bu pasajda müziğin güzelle ilişkisini kurarak, müziğin iyiye olan yolda önemli bir uğrak olduğunu belirtmiş olur. Güzel ve iyi arasındaki ilişki üzerine faydalı bir makale için bkz. Rachel Barney, "Notes on Plato on the Kalon and the Good" *Classical Philology,* cilt 105, sayı 4 (2010): 363-77.

[39] Platon, *Devlet*, 402-403d.

[40] *A.g.e.*, 408e.

[41] *A.g.e.*, 411a-b.

önce gelmez, değer ve etki açısından da önce gelir. Platon tam da bu önceliğin farkında olduğundan yönetimin müzikteki değişime karşı tetikte olması gerektiğini belirtir. Çünkü koruyucuların, filozofların, devletin, iyi bir ruhun ve sağlıklı bir bedenin yani Platon'un projesinin tüm önemli unsurlarının temeli müzikte yatar: "[Sokrates:] Devletin bekçileri, eğitimin bozulmasına bakacaklar. Ne beden, ne de ruh eğitiminde, kurulmuş düzene aykırı hiçbir yeniliğe meydan verecekler. Biri tutar, şair ağzından çıkan yeni sözlere bayılır insanlar, derse, bu söz tehlikelidir. Çünkü, herkes şairin yeni havaları değil de, müzikte yeni makamları kastettiğini sanır. O türlü bir yeniliği de hoşgörür. Oysa şairin düşüncesini bir türlü anlayıp yürütmek yanlıştır. Müzikte yeni bir çeşidin doğması kaçınılacak bir şeydir. Bununla her şey tehlikeye girer. Damon'un dediği, benim de inandığım gibi, *müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır*."[42] Bu pasajdaki "*müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır*" cümlesi büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu cümle Platon için müziğin politik hatta hukuki/yasal kuvvetinin boyutunu gösterir.

Platon bu noktada yeniye karşı oluşturmuş olduğu savunma planını masaya yatırır. Müzikteki herhangi bir yenilik, müziğin formundaki, üslubundaki herhangi bir değişiklik devletin tamamen değişmesine yol açacaktır. Platon müziğe bu türlü sızmaları engellemek için devletin sınırlarının ötesine ileri karakollar yerleştirir ve bu karakollara yerleştirdiği bekçiler Marsyas[43], Dionysos ve *aulos* gibilerini daha içeri sızmadan sınır ötesinde tespit edip etkisiz hale getirmekle görevlendirilir. Adeimantus müzikteki değişimlerin sinsi bir biçimde yasasızlığı devlete soktuğunu belirterek Platon'un müziğe karşı almak istediği önlemlerin önemini olumlar. "[Sokrates:] İlk kanunları, en önemli, en güzel olanları koymak Apollon'un işidir."[44] Platon yasa koyma işini yerli bir tanrı olan Apollon'a verdiğinde içerinin tam olarak neyden oluşacağını da belirler: *polis* içinde yabancı hiçbir tanrı (Dionysos ve Marsyas) ve enstrüman (*aulos*) bulunmayacaktır! *Aulos* Platon'un karşıt olduğu üç unsuru bünyesinde barındırır: yabancılık/yenilik, Dionysos[45] ve *logos*u askıya alabilme kuvveti. Platon ideal devletinde yalnızca kithara ve lirin kalmasının

[42] *A.g.e.*, 424c. (Vurgu bana ait.)

[43] *Aulos*u icat ettiği anlatılagelen Marsyas, lir çalma ustası Apollon'la bir müzik yarışmasına tutulur ve *aulos*unu çalarak Kral Midas'ı kendine hayran bırakır. Esin perileri Apollon'u; Kral Midas ise Marsyas'ı seçmiştir. Böylelikle sonuç beraberlik olmuştur. Sonuçtan hoşnut kalmayan Apollon kendi lirini tersten çalar, Marsyas bunu yapamadığı için yarışmayı kaybeder. Apollon ceza olarak Kral Midas'a eşek kulakları verir; Marsyas'ı ise bir ağaca asıp derisini yüzer. Ayrıca Marsyas'ın Dionysos'un flütçülerinden biri olduğu da anlatılmaktadır.

[44] *A.g.e.* 427b.

[45] Platon'un Dionysos'a karşı tavrı *Yasalar*'da değişecektir.

doğru olacağı sonucuna ulaşır.[46] Platon'un burada belirlediği iç-dış düzeneğine dikkat etmek gerekir. Makalenin devamında göreceğimiz üzere Platon *Yasalar*'da kimi pragmatik nedenlerden ötürü daha önce dışarıda bıraktıklarını içeriye almaya çalışacaktır.

Platon müzik incelemesini şarkı üzerinden yürütür: şarkının (*melos*) söz (*logos*), armoni (*harmonias*) ve ritimden (*rythmos*) oluştuğunu öne sürer. O, müziği şarkıyla özdeş görür. Söz konusu özdeşleştirmedeki el çabukluğu karşısında ihtiyatlı olmak gerekir, zira Platon müzikle şarkıyı özdeş göstererek, müziği sözden bağımsız düşünme uzamını kapatır. Şarkının içindeki bu üçlü ayrımda armoni ve ritim, elbette, sözü takip etmeli, söze ayak uydurmalıdır.[47] Platon böylelikle müziğin de tıpkı *mitos* gibi *logos*a ayak uydurması gerektiğini daha en baştan belirlemiş olur.

Platon armoniler içinden kimilerini, örneğin "değil erkeklere, aklı başında kadınlara bile zarar verecek"[48] olan karışık Lydia ve uzun Lydia armonilerini; gevşeklik yaratan İonia ve Lydia armonilerini olumsuz etkileri nedeniyle ideal devletinden dışlar. "[Sokrates:] Armonilerden anlamam, ama öyle bir armoni alalım ki, savaşta, ya da zor karşısında kalan, yaralanan, yenilen, ölümle karşı karşıya gelen ve her türlü mutsuzluk içinde kaderine kafa

[46] Platon açık bir biçimde Apollon'un ve onun çalgılarının Dionysos'tan (ve Marsyas'tan) ve onun çalgılarından üstün olduğunu belirtir: "[Sokrates:] A dostum, bunu yapmakla yeni bir şey yapmış da olmuyoruz. Apollon'a ve onun çalgılarına [yani kithara ve lire] Marsyas'tan ve çalgılarından [yani *aulos*tan] daha üstün bir yer vermiş oluyoruz" (Platon, *Devlet*, 399e).

[47] "[Sokrates:] Makam (armoni) ve ritme gelince de, bunların sözlere uyması gerekmez mi?" (*A.g.e.*, 398d).

[48] Bir kez daha Dolar'ın Platon incelemesine dönelim. Dolar Platon'un bu tercihinin siyasal bir tercih olmakla beraber toplumsal cinsiyet ayrımıyla müziği bir araya getiren bir tercih de olduğunu öne sürer: "Peşi sıra başka önlemler gelir. Ruhu yumuşatan ya da gevşeklik yaratan makamlar yasaklanmalıdır – "ağıda benzer" karışık Lidya, uzun Lidya ("Değil erkeklere, aklı başında kadınlara bile zarar verir bu makamlar") ve İonia. Erkeklere uygun, gerek savaşçılara gerekse erkeksi tevazu ve ılımlılığa uygun makamlar korunmalıdır – Dor ve Frigya. Cinsiyet ayrımının müziğe nüfuz ettiği bir kez daha görülüyor (majör ve minör tonların -durus ve mollis- cinsel çağrışımlarıyla birlikte günümüze kadar devam edecektir bu). Bunun sonucunda, makamlar arasında serbest geçişlere – "modülasyonlar" – izin veren çoksesli çalgılar ve bilhassa "en çok telli çalgı" (399d) olan flüt yasaklanmalıdır. Aslında bunun başka, daha basit ve bağlayıcı bir nedeni daha var: Flüt çalarken söz söylenemez. Üflemeli çalgıların metinden kopup gitmek gibi fena bir özelliği vardır, sese ikame olarak işlerler, sözcüklerin ötesindeki sesi yalıtırlar. Apollon lirde karar kılarken, Dionysos'un tercih ettiği çalgının flüt olmamasına şaşmamalı (Pan'ın flütlerini, flütün Gorgon'la mitik bağlantılarını vb. de hatırlayın) […] Flütün kadınlara yakışır olmasına da şaşmamalı […] [Şölen diyaloğunda] Flütü çalan bir kızdır ve uygun dinleyicisi de kadınlardır (üstelik iffetsizlik arasında olsa olsa bir adım var gibidir), oysa erkekler felsefe yapacaktır." (Dolar, *Sahibinin Sesi*, 49-50).

tutabilen bir adamın yiğitçe davranışına uysun. Bize bir başka armoni daha lazım ki, barış içindeki yaşayışımıza, giriştiğimiz işleri başarmak için, zor kullanmadan, serbestçe yaptıklarımıza uysun."[49] Bu ayıklama işleminden geriye yalnızca Dor ve Frigya armonileri kalır. Platon'un buradaki asıl hedefi çok telli enstrümanları (*polychordos*), yani *aulos*u yasaklamaktır. Bu noktada *aulos*un nasıl bir enstrüman olduğuna ve *aulos* üzerinden Apollon ve Dionysos arasındaki ayrıma değinmek gerekir: "Dionysos ve Yunan dramıyla bütünleşmiş olan *aulos*, zurna ya da obua gibi çifte kamışlı nefesli bir çalgıydı. Bu çalgı, Yunanistan'a Anadolu'dan Frigya'dan gelmiş ve burada başlangıçta yoğun bir direnişle karşılanmıştır […] *Aulos* özellikle Dionysos tapınmalarında kitleleri harekete geçirmek için kullanılırdı. Çifte *aulos*tan ses çıkarmak çok zordu. *Aulos* ve lir, karşıt karakterde çalgılardı. Başlangıçta lirin dört tele sahip olduğu gibi *aulos* da dört deliğe sahipti. Fakat daha sonra her ikisinde de bu sayı artmıştır. *Aulos*, insanüstü müzik yeteneğine sahip yarı tanrı Orpheus'la ilintili uysal ve yumuşak; lir ise Apollon'a bağlı ve taşkındır […] Apollon ve Dionysos arasındaki akla önem veren ile hazza ve eğlenceye önem veren anlayışın karşıtlığı, Platon'da yansımasını bulmuş ve her zaman Apollon, Platon'un önceliği olmuştur."[50] *Aulos*un gürültüyü seferber eden bir enstrümandır. *Aulos*un çıkardığı gürültü "ne söylemsel ne de müzikseldir böylelikle *logos*'tan yoksundur."[51] *Logos*a direnen hatta onu askıya alan bu gürültü tam da müziğin mantık ve anlam tarafından denetlenen o "ideal" haline ters düştüğünden *aulos* yasaklanmıştır.

Öğrencisi Aristoteles de tıpkı hocası Platon gibi *aulos*a karşı mesafelidir. Müziği karakter (*ethos*) eğitimi için önemli ve temel gören Aristoteles *aulos*un karakterle ilgilenmediğini, orjiastik (*orgiastikos*) deneyimle ilgilendiğini belirtir. Ayrıca "*aulos* çalarken konuşmanın (*logos*) kesilmesi de onun eğitimde kullanılmaması gerektiğinin göstergesidir"[52] diyerek *aulos*un bir başka sorunlu yanına daha işaret eder: *aulos*un tek sorunlu yanı onun orjiastik deneyimlere yol açması değil, bunu yaparken ağzı kapayarak *logos*u çözmesi, *logos*u askıya alması, böylece *logos* tarafından denetlenemeyecek bir müziksel deneyime yol açmasıdır. Hem Platon hem de Aristoteles için müziğin zehirli etkisi onun kişiyi lojik düzlemden uzaklaştırmasıyla ortaya çıkar. Müziği *logos* uğruna rafine etmeyi hedefleyen Platon ve Aristoteles, *aulos*u yasaklar. Gürültü olarak müzik *logos* tarafından denetlenmelidir; müziğin *logos*tan uzaklaşmaması gerekir. Zira *alojik* herhangi bir müziksel unsur ilk önce kişinin *ethos*unun (Platon söz konusu olduğunda ruhunun), sonrasındaysa

[49] *A.g.e.*, 399a-b.
[50] Nesrin Akan, *Platon'da Müzik* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2017), 78-79.
[51] Lauri Siisiäinen, *Foucault & The Politics of Hearing* (New York: Routledge, 2013), 120.
[52] Aristoteles, *Politika*, 1341a22-25.

devletin, yönetimin bozulmasına sebep olacaktır. Fakat Sokrates söz konusu olduğunda, Platon tıpkı imge üretiminde olduğu gibi, filozofa bir imtiyaz daha tanır. Sokrates gerektiğinde Dionysosçu olup büyüleyebilir. Hatırlanacağı üzere Alkibiades Şölen diyaloğunda Sokrates'i Dionysosçu Marsyas'a[53] benzetir ve onun bu ikili konumuna (yani ne o ne o, hem o hem o konumuna) işaret eder. Fakat bir farkla: Sokrates'in büyüsü *aulos*a ihtiyaç duymaz. *Logos*un büyüleyiciliğine vurgu yapan bir başka kişi ünlü sofist Gorgias'tır. *Helen'e Övgü* adlı konuşmasında Helen'in aslında *logos* tarafından cezbedildiğini[54], dolayısıyla Troya'ya kaçtığı için suçlanamayacağını belirtir.[55] O halde *Logos* da tıpkı müzik gibi büyüler. Müziğe karşı *logos*u seçen Platon, müziğin büyüleyici kuvvetini bastırmak için onu sözün boyunduruğu altına sokmaya çalışır. Büyülenme/büyülüme artık yalnızca *logos*a özgüdür ve artık en yetkin *pharmakeus logos*tur.

Platon, armonilerden sonra ritimlere de kimi denetlemeler getirilmesi konusunda kararlıdır; ritimlerin düzenli ve cesur olması gerektiğini, ölçünün ve melodinin söze uyması gerektiğini belirtir. Hangi ritmin hangi yaşam türünü taklit edeceği konusunda ne Sokrates'in ne de Glaukon'un bir fikri olduğundan karar vermesi için Damon'a[56] danışacaklarını belirtseler de sonuç olarak ritim ve armoninin söze uyması gerektiği açıktır. Hiçbir şekilde bunun tam tersi geçerli olamaz.

Platon şarkının, yani özel-anlamda-müziğin bütün unsurlarının *logos* çerçevesinde dizginlenmesinin gerekli olduğu konusunda konuşmacılarını "ikna ettiğini" Glaukon aracılığıyla gösterir: "[Glaukon:] Evet, onlar [şarkının unsurları] kesinlikle söze uymalıdır."[57] *Devlet*'teki müzik tartışması bu şekilde son bulur. Özetlemek gerekirse, Platon'a göre müzik devletin temeli olan eğitimin başat unsurudur. Müzikte ortaya çıkan herhangi bir değişim devletin temellerini de sarsacağından onun değişimlere, yeniliklere

---

[53] Alkibiades Sokrates'i Satyros olan Marsyas'a benzeterek, onun bir *aulos*çu, hatta Marsyas'tan da eşsiz bir *aulos*çu olduğunu söyler. Sokrates'in de tıpkı *aulos*çular gibi büyülediğini fakat onlardan bir adım ileride olduğunu çünkü çalgılar olmadan, *logos*la büyülediğini belirtir. Alkibiades'in konuşmasının tamamı Sokrates'in müzik yerine *logos*la dinleyicilerini nasıl cezbettiğini gösteren son derece önemli bir pasajdır. Bkz. Platon, *Şölen*, 215a-218c.

[54] Helen'in kaçmasının ardındaki sebep büyük bir güç olan *logos*tur (*logos dynastes megas estin).* (Vurgu bana ait.)

[55] *Early Greek Philosophy, Volume VIII: Sophists, Part 1*, ed. ve çev. André Laks, Glenn W. Most, Loeb Classical Library 531 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016), 175.

[56] Damon İ.Ö. beşinci yüzyılda yaşamış bir müzikologtur. Platon'dan bildiğimiz kadarıyla harmonileri ve ritimleri tasnif etme gibi girişimleri olmuştur.

[57] Platon, *Devlet*, 400a-d.

ve müziğe içkin kimi karakter (*ethos*) bozucu yoz öğelere karşı korunması gerekir. Platon bunların önüne geçmek için müziğin *logos*a (yani söze) tabi tutulması gerektiğini düşünür. Bu doğrultuda müziği bozacak Dionizyak etkileri, *aulos*u ve kimi armonileri gibi kimi yabancı unsurları da polisin dışına çıkarmaya çalışır.

Platon'da Müziğin Politik Konumu II: *Yasalar*

Müzik, Platon'un *Yasalar* metninde de devletin önemli bir unsurudur. Müzik tartışması metnin muhtelif noktalarında ortaya çıkarak bütün bir diyaloğu kat etmektedir. Platon, *Devlet* metninde müziğin ürettiği imgelerin ideaya uygunluğundan bahsederken, *Yasalar* metninde müziğin ideaya uygunluk tarafından dizginlenemeyeceğini düşünmeye başlamış olmalıdır ki müziği yasa aracılığıyla sabitlemeye çalışacaktır – burada *Yasalar* metninin Platon'un idealarla ilgili kimi çıkmazlara işaret ettiği *Parmenides* metni sonrasında yazıldığını hatırlamak gerek. Platon bu sefer müzikte yeniliğin engellenmesi için kimi yasaların konulması gerektiğini öne sürer. Kimi devletlerde ezgilere dair farklı yasalar olduğundan bahseder ve ezgilerdeki değişikliği engelleyecek yasa bulunduğu anda onları hemen kural olarak koymak gerektiğini belirtir: "[Atinalı:] Dediğim gibi, eğer bunlardaki doğruluk bir biçimde kavranabilirse, yasaya geçirmeye cesaret (*tharsos*) etmeli ve bunları kural olarak koymalı […]"[58]

Platon bu metinde daha önce müzikle ilgili dışarıda bıraktıklarını da içeri alarak daha kapsayıcı bir iş yapar. Müziğin hazla (keyifle) olan ilişkisini görmezden gelmemekle beraber bu ilişkiyi sınırlar: "[Atinalı:] Ben de müziğin haz verme açısından değerlendirilmesi gerektiği konusunda çoğunlukla aynı şeyi düşünüyorum, ama rastgele kişilerin değil, en iyilerin ve gereğince eğitim görmüş olanların hoşuna giden, özellikle de erdemi ve eğitimi ile sivrilen bir tek kişinin hoşuna giden sanatın en güzel olduğunu düşünüyorum; bu nedenle, bu yarışmalardaki hakemlerin erdemli olmaları gerektiğini söylüyoruz, çünkü aklı başındalık (*phronesis*) ve cesaretten (*andrea*) pay almaları gerekir."[59] Böylelikle, Platon müziği hazla ilişkilendirdiği anda bile baş erdemlerden sayılan *phronesis* ve *andreia*dan vazgeçmez. Müzik hazzı hedefleyebilir fakat iffetli olduğu ölçüde. Platon'un müzikle ilgili önerebileceğinin en fazlası bir oksimorondur: iffetli bir haz.

Müzikten kaynaklanan hazzı dizgesine dahil ettikten sonra daha önce dışarıda bırakmış olduğu başka bir unsura daha uğrar. Daha önceki

[58] Platon, *Yasalar*, çev. Candan Şentuna ve Saffet Babür (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012), 657b-c.
[59] *A.g.e.*, 659a.

girişiminde Dionysos'u dizgesinin dışında bırakmaya çalışan Platon, bu sefer daha uyanıktır. Dışarıda kalanın dizgesini rahatsız edeceğini fark etmiş olabileceğinden Dionysos'u dizgesine dahil ederek onu içeride ehlileştirmeye çalışacaktır. Bunu yapabilmek için Musalara, Apollon'a ve Dionysos'a adanmış üç koro[60] önerir.[61] Daha önce tehlikeli addedilen Dionysos bu metinde tanrıların bize koro arkadaşı ve kılavuz olarak verdiği bir armağana[62] dönüşmüştür ve değerlendirilip faydalı hale getirilmelidir. Burada Platon'un aynı zamanda gerontolojik bir çözüm de üretmeye çalıştığını görürüz. İnsanların yaşlandıkça şarkı söylemekten çekindiklerini belirten Platon, Dionysos müdahalesiyle yaşlıların çekingenliğini aşmak ister.[63] Platon bu öneriyi sunduğu pasajda daha pek çok meseleyi yasalılığa bağlar. Öncelikle 18 yaşın altındaki çocukların ilgilenmesi gereken müziği Musalarla sınırlar; ikinci olarak 18-30 yaş arasındaki yetişkinlerin şarabı ölçülü içmeleri ve Apollon'dan ilham almaları gerektiğini belirler; son olarak 40 yaş üstü yetişkinlerin sert mizaçlarını aşmak için şarap içmeleri ve Dionysos'u çağırması gerektiğini belirtir. Yaşlı yetişkinlerin şarap içip Dionysos'u çağırmaları Platon için bir sorun teşkil etmez, çünkü Platon yaşlıların Dionysos ve şaraptan gençler kadar etkilenmeyeceğinin farkındadır. Burada Dionysos'un dizgeye dahil edilişi tıpkı hazzın dizgeye dahil edilişinde olduğu gibi mümkün olduğunca ihtiyatlı, riskten arınmış bir biçimde gerçekleşmektedir. Amaç daha önce dışarıda bırakılanın bu sefer içeride sindirilmesidir.

Platon *Yasalar*'ın yedinci kitabında *polis*teki müziğin elenmesi ve sınırlandırılması konusuna değinir. Bu işin gerontokratik bir biçimde gerçekleşmesi gerektiğini belirtir.[64] Müziğin elli yaşın üstünde bir kurul tarafından denetlenmesi gerektiğine karar verir. Bunun yanı sıra, *Devlet*'in doğrudan dışlayıcı jestine karşın üretilen eserlerin düzeltilmesi için kimi girişimler de mümkün kılınacaktır. Bu düzeltmeler işinin ehli hakemler tarafından üç noktaya[65] dikkat edilerek yapılacaktır. Eserler de bu noktalara uygun bir biçimde kompoze edilmelidir ki devleti bozacak olan yeniliklerin ve sapkınlıkların önüne geçilebilsin. Bu noktalar normal şartlar altında bütün

[60] Görüldüğü üzere bu metinde müziğin odağı artık şarkı değil korodur.
[61] *A.g.e.*, 664c-e.
[62] Bu armağanın farmasötik bir yapıya sahip olduğu unutulmamalıdır. Dionysos faydalı hale getirilebilir fakat doğru adımlar atılmazsa orjiastik deneyimin baş unsuru haline gelip polisin düzenini bozabilir.
[63] *A.g.e.*, 666a-d.
[64] *A.g.e.*, 802c-d.
[65] Platon için bir eseri değerlendiren hakemin bilmesi gereken üç nokta şudur: 1) Eserin ne olduğu, 2) Eserin ne kadar doğru olduğu, 3) Betimlemelerin söz, ezgi ve ritimle ne kadar iyi canlandırıldığı (*A.g.e.*, 669a-b).

sanat eserleri için geçerli olsa da Atinalı, müzik söz konusu olduğunda onların daha titiz bir biçimde takip edilmesi gerektiğini belirtir, çünkü "[Atinalı:] öteki beti sanatlarına göre müziğin daha ayrıcalıklı bir biçimde sözü edildiği için, hepsinin içinde en çok dikkat gerektireni odur."[66]Müziğin bu kurucu rolünü daha da iyi göstermek için Platon *nomos* kelimesinin çift anlamlılığını harekete geçirir ve şöyle der: "[Atinalı:] yani şarkılar bizim için 'yasa' [*nomos*] oldu, eski insanlar, anlaşılan o zamanlar *kithara* şarkısına bu adı vermişlerdir –öyle ki, belki onlar da bugün söylenenden tamamıyla uzak değillerdir, biri bunu kehanet sözü gibi uykusunda ya da uyanıkken hayal etti–, o halde bu konudaki kararımız böyle olsun: hiç kimse belirlenmiş ve kutsal sayılmış şarkılarla gençlerin tüm koro dansı dışında şarkılar söylemesin, dans da etmesin; bu konuda bir başka yasadan daha titiz davranılsın."[67] O halde, Platon için *nomos*un en temel *nomos* olduğunu söyleyebiliriz. Atinalı'nın müziği ayrıcalıklı görmesinin sebebi bütün sanat türlerinden bir tek müziğin polisin kuyusunu kazma kuvvetine sahip olmasıdır. Sonuç olarak Platon *Yasalar*'da *Devlet*'te sahip olduğuna benzer bir farkındalıkla müziğin yasalar tarafından denetlenmesi gerektiğini, yeterli yasa bulunduğu koşulda doğrudan yürütülmesi gerektiğini belirtir. *Yasalar* metninin *Devlet*'ten farklılaştığı noktaysa Platon'un daha önce radikal bir biçimde dışarıda bıraktıklarını bu sefer içeri almış olmasıdır. Daha önce müziğin hazla ve Dionysos'la ilişkisinin karşısında duran Platon bunları dışarıda bırakmanın mümkün olmadığını anlamış olacak ki bu sefer ihtiyatlı bir şekilde onları dizgeye dahil etmeye çalışmıştır. Böylelikle son derece klişe bir strateji olan "düşmanlarını yakında tut" stratejisini de kullanmış olur.

Tek Tip Müziğe Kimi Karşı Çıkışlar: Adorno, John Cage ve Gürültü-temelli Müzik

Platon'un müziği bir ölçü etrafında biçimlendirmeye dair girişimi 20. yüzyılın totaliter rejimlerinin homojenleştiren deneyimleri ve endüstri devriminin kültürel ve sanatsal da dahil olmak üzere tüm ürünleri tek tipleştiren boğucu mekanizmasına karşı oluşan entelektüel antipatiyle beraber sorgulanır hale gelmiştir. Çağımızın iki filozofu/sanatçısı tek tipleşen müziğe karşı eleştirel bir tavrın önemli temsilcileridir: Adorno müziğin belirli amaçlar doğrultusunda standardize edilmesine karşı çıkarken John Cage müziğe dair geleneksel armoni yaklaşımını ve müziğin geleneksel anlamını sorunsallaştırmıştır.

Adorno, müziğin politikayla, toplumsal örgütlenmeyle ve kültürle ilişkisinin ciddiyetine dikkat çekmektedir. Yaşamı boyunca farklı tarzlarda müzikleri

[66] *A.g.e.*, 669b.
[67] *A.g.e.*, 799e-800b.

inceleyip müziğin hangi durumlarda politikanın konusu olabileceğini ve faşist müziğin nasıl mümkün olduğunu araştırmıştır.[68] *Popüler Müzik Üzerine*[69] adlı makalesinde müziği popüler ve ciddi müzik olmak üzere ikiye ayırır; popüler ve ciddi müzik arasındaki ayrımı standardizasyonla çizer. Adorno'ya göre ciddi müzikte bütün ve parça arasında, parçanın bütünden izole edilemeyeceği sıkı sıkıya bir ilişki mevcuttur. Fakat popüler müzikte böyle bir ilişki söz konusu değildir. Popüler müzikte nakaratla girişin yerini değiştirsek de, bir bütünden bir parça çıkarıp başka bir bütüne yerleştirsek de müziğin kompozisyonu açısından hiçbir şey fark etmez. Burada "endüstriyel" mantığa benzer bir seri üretim söz konusudur. Bu açıdan formül zaten daha önceden verilidir. Sanatçı ne yapacağını, dinleyici de ne dinleyeceğini bilmektedir.

Ürünün (yani müziğin) standardizasyonu dinleyicinin de standardizasyonu anlamına gelir. Bu standardizasyon bireylerin heterojenliğini silmeye, onları aynılaştırmaya neden olur. Faşizmle benzerliği de bu silme, tek biçimli hale getirme jestinde yatar. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki şu saptamaları son derece önemlidir: "Kültür endüstrisi hain bir biçimde insanı bir tür varlığı olarak gerçekleştirir. Herkes bir başkasının yerine geçebilecekleriyle vardır, herkes yedektir ya da yalnızca türün bir örneği. Birey olarak herkes yeri doldurulabilirdir, salt bir hiçliktir ve bunu zamanla o benzerliği kaybettiğinde iyice hissetmeye başlar."[70] Bu noktada Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin sanat (yani film, müzik gibi kültürel ürünler) aracılığıyla bireyleri birbirine benzettiğini, onlar arasındaki farklılıkları sildiğini öne sürmektedir. Adorno'nun öne sürdüğü popüler müzik kavramsallaştırması Platon'un ideal müzik kavrayışıyla bir paralellik göstermektedir. Fakat bu paralellik karşısında ihtiyatlı olmak gerekir çünkü aralarında göz ardı edilemeyecek bir ayrım mevcuttur. Platon müziği bir standarda uydurmaya çalışırken bunu politik ve yönetimsel bir gayeyle yapmaktaydı. Adorno'nun popüler müziğin standardizasyonuna dair tespitiyse kapitalizmin homojenleştirici jestine dair bir tespittir. Yine de bu iki standardizasyonun altında ortak bir jest yatar: sanatı (bu makalenin bağlamı açısından müziği) belirli bir mantık doğrultusunda biçimlendirmek. Platon'da müzik yozlaştırıcı etkilere neden olabileceğinden değişime ve

[68] Peter Tregear, "Sounding fascism: T. W. Adorno and the political susceptibility of music", *Renaissance and Modern Studies*, 42(1), 1999: 36–48.

[69] Theodor W. Adorno, "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48. http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml, çevrimiçi 15 Mayıs 2020.

[70] Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014), 194.

yeniliğe kapalıdır. Her ne kadar *Yasalar*'da yeniliğe bir nebze izin verilebileceğini görmüş olsak da, esasında bu, yeniliğe karşı yanılsamalı bir açıklıktır. Bu bağlamda, Platon'un yeniliğe açıklığı Adorno'nun caz müzikte eleştirdiği şeye son derece yakındır.[71] Platon'da yenilik dahi ancak eski standardizasyonun uzamında mümkün olan yanılsamalı bir özgürlükten ibarettir.

O halde bizi (Platon'un formüle etmeye çalıştığı biçimiyle) politik ve (Adorno'nun kendisine karşı uyardığı biçimiyle) kültürel olarak boğan bu standardizasyondan kimi kaçış çizgileri aramamız gerekmektedir. Adorno kendi verdiği entelektüel mücadelede Schönberg ve onun öğrencilerinden oluşan bir müziksel hattı takip etmiştir. Schönberg kendinden önceki müziksel kuralları çok iyi özümsedikten sonra onları boşa çıkaran 12 ton müziğini formüle ederek tonaliteden atonal müziğe doğru bir kaçış çizgisi oluşturmuştur. Bu tarz girişimler standardizasyonu ve geleneksel müzik kavrayışını istikrarsızlaştırmak açısından başarılı olsa da 12 ton müziği kadar kompleks bir sistemi hem anlamak hem de yapmak son derecede derinlikli teorik bilgiler gerektirdiğinden bunların kapsamlı bir çözüm sunduğunu söylemek tam olarak olanaklı değildir. Benzer bir hattı takip ederek daha ilksel bir çözüm üretebiliriz: alışıldık armoni anlayışını yıkmak ve gürültüyle müziği bir araya getirmek. Bu amaçla tıpkı Adorno gibi Schönbergçi ekolden geçen Cage'in müzik üzerine görüşlerini kılavuz edinebiliriz.

Cage armoni kavramının kendisini sorunsallaştırmış, bununla beraber müziğin neliğini de sorun edinmiştir (buna en iyi örnek 4'33 adlı deneysel eseridir). Cage yirminci yüzyıla dek süregelmiş armoni temelli müzik anlayışına karşı anarşik armoniyi, yani temel bir armoni tarafından denetlenmeyen bir müzik kavrayışını önerir: "Müzik dinlemek isteyen herkese, 'pencerenizi açın ve dışarıya kulak verin' önerisinde bulunan Cage, tınıların örgütsüzlüğünü ve seslerin kendiliğindenliğini savunuyor, çeşitli seslerin kaotik birliktelik içinde varolabileceklerini vurguluyordu."[72] Hatırlanacağı üzere, Platon müziğin Dor ve Frigya armonilerinin denetimi altında tutulması gerektiğini söylemişti. Cage anarşik armoniyle Platonculuğu ve müzikteki standardizasyonu karşısına almış olur. Cage anarşik armoniyi şöyle tanımlar: "Yaşamımın büyük bir bölümünde armoniye bir alternatif bulmam gerektiğini düşündüm, ne var ki alternatifini aradığım armoni

[71] *Yasalar*'da yeniliğin ancak belirli bir düzene uyduğu ölçüde kabul edilebileceğini görmüştük; Adorno'ya göre cazda da benzer bir durum söz konusudur, yeniliğin altında yine de aynı standart iş görmektedir. Bkz. Theodor W. Adorno, "Caz Üzerine", *Müzik Yazıları*, çev. Şeyda Öztürk (İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2018), 109-135.
[72] Halil Turhanlı, *Anarşik Armoni* (İstanbul: neKitaplar, 2003), viii.

okulda öğretilendi. Şimdi görüyorum ki okulun dışındaki her şey bir armoni içinde. Armoninin değiştirilmiş bir tanımı şudur, kurallara ve yasalara tabi olmayan şey. Buna anarşik armoni diyebilirsiniz. Yalnızca seslerin birlikteliği."[73] Burada Cage müziğin Edgard Varèse tarafından öne sürülen "örgütlenmiş ses" tanımını sürdürmektedir. Fakat bir adım daha atılmalıdır, ki bu adım kimi müzisyenler tarafından bilinçli veya bilinçsizce zaten atılmıştır. Müziğin "örgütlenmiş ses" olduğunu kabul etmek müziğin daha temel bir işitsel unsur olan gürültüyle[74] icra edilebilme olanağını ıskalamaktadır. Bu sebeple müziği (her ne kadar paradoksal olsa da) örgütlenmiş gürültü olarak düşünmek yeni olanaklar açabilir.

Anlamdan bağımsız gürültü birimleriyle müzik yapmak müziğe deneysel bir uzam açmıştır. John Oswald, William S. Burroughs'nun Dadaistlerden ithal ettiği *cut-up* (kes yapıştır) yönteminden ve Pierre Schaffer, Edgard Varèse, Mauricio Kagel ve John Cage gibi müzisyenlerin yirminci yüzyılın başlarındaki montaj tekniklerinden etkilenerek ses yağmalamayı (*plunderphonics*) kavramsallaştırmış ve işitsel montajlar oluşturmuştur.[75] *Plexure* adlı ilk albümünde o dönemin hitlerinden belirli bir süreyi geçmeyen kimi kesitler yağmalayıp onları iç içe geçirir. "John Oswald'ın müziğinde alıntıların çok kısa tutulmasının nedeni sadece telif hakları yasağından kurtulmak değil. Oswald, pop müziği dinleyen her kulağın aşina olduğu parçalardan, listelerde aylarca ve hatta yıllarca kalmış hit'lerden yaptığı iki saniyeyi geçmeyen alıntıları 'tanınabilirliğin eşiğinde' tutuyor. Dans müziğindeki sample'lardan farklı olarak, şeffaf değiller; ama, dönüştürülmüş olmalarına karşın bütünüyle tanınmaz halde de değiller. İşte bu özellikleriyle belleğe elektrik gibi çarparak çok sayıda çağrımı uyandırıyorlar."[76] Oswald bir merkez tarafından belirlenmeyen, merkezsiz, çağrışımsal ilişkilerden oluşan bir müzik yaratmanın peşindedir. Parçaların içindeki anlamlı birimlerin anlamlarını soğurarak onları geleneksel anlamda bir anlama sahip olmayan birimlere dönüştürür. (Oswald'ın çalışmaları Adorno'nun popüler müzikte saptadığı durumun parodisi gibidir.) Gürültüyü, gürültünün arasındaki bu oyunu özgürleştiren bu müzik *logos* (dolayısıyla da iktidar ve doğrudan tüketim için ürünler hazırlayan kapitalizm) tarafından

[73] John Cage, "John Cage'le Bir Röportaj", *Pataphysics Magazine*, Blue Issue, 20 Ocak 1990.
[74] Cage'in gürültüyle müziği birbirine yakınlaştırdığı şu pasaj kayda değerdir: "Her nerede olursak olalım, çoğunlukla duyduğumuz *gürültüdür*. Onu yok saydığımızda bizi rahatsız eder. Onu dinlediğimizdeyse büyüleniriz. Saatte seksen kilometreyle giden bir kamyonun sesi. Radyo istasyonları arasındaki parazit. Bu *sesleri* yakalamak ve kontrol etmek isteriz, onları ses efektleri olarak değil de müzik enstrümanı olarak kullanmak için." (John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown: Wesleyan University Press, 1973.)) (Vurgu bana ait.)
[75] Turhanlı, *Anarşik Armoni*, 71.
[76] *A.g.e.*, 73.

denetlenmeye direnir. Onun denetim mekanizmalarını boşa çıkarır. Gürültü denetlenemezliği nedeniyle muazzam bir provokatif kuvvet sunar. Alışık olduğumuz anlam avcılığını sekteye uğratır. Bu sayede rahatsız edici, provokatif bir edime dönüşür. "En önemli hardcore-grunge toplulukları (örneğin Black Flag, Big Black) hızlı tempolu kısa parçalarıyla alımlayıcıya (dinleyiciye) saldırdılar. Anti-romantik ve anti-idealist bir tavırla melodiyi bütünüyle kaldırdılar. Ses'in (*sound*) yerine gürültüyü (*noise*) ikame ettiler. Müzik artık duyuları terörize ediyordu; ses, işitsel (aural) işkence kertesinde tahrif edilmiştir. Butthole Surfers parçalarını çok hızlı ve anlaşılmaz sözlerle [yani sözü de askıya alarak] söylüyor; Swans ses hacmini dinleyiciye mide bulantısı verecek ölçüde yükseltiyordu. Sonic Youth müziğinde gitar sesleri kısa aralıklarla alçalıp yükseliyor, gitarlar tornavida ve diğer aletlerle çalınıyordu. Slogan şuydu: Gürültü taciz eder, öfkelendirir."[77]

Sıradan dinleyiciler olarak, ehlileştirilen müzikten belirli şeyler umarız. Adorno'nun da belirttiği gibi müziği belirli bir standartta duymayı bekleriz. Onu zaten sahip olduğumuz kimi gündelik duygu-durumlarıyla, kavramlarla ve belirli müzik kalıplarıyla anlamlandırmaya çalışırız. Fakat gürültüyü seferber eden bir müzikle karşılaştığımızda müzik dinleme alışkanlıklarımız sekteye uğrar, kelimenin tam anlamıyla rahatsız oluruz.[78] Saf, belirlenimsiz gürültüden oluşan böylesi bir müzikle karşılaşıldığında onun saflığına yaraşır biçimde ilk akla gelen kavram 'gürültü' ("bu ne gürültü?") olur. Bu kavram onu açıklamaz, sadece betimler. Zira onu sadece olduğu biçimde deneyimleyebiliriz ama anlamlandıramayız. Gündelik gürültülerin aksine bir anlamlandırma refleksine cevap vermez, zaten anlamlılığa dokunmayı da hedeflemez. Gürültünün müzik için sağladığı olanakları teslim etmek, gürültüyü müzikte özgün biçimlerde kullanmak müziğin standardizasyonunu yıkmaya yönelik güçlü bir girişim olmakla beraber müzik dinleme ve yapma deneyimimize dair yeni estetik ve politik uzamlar açmaktadır.

Sonuç

Müzik, felsefe tarihinin başından beri politik olanla ilişkili olmuştur. Platon'un politik projesinin, yani "ideal" devletinin temelinde kendisi de bir o kadar "ideal" bir eğitim modeli yatmaktadır. Müzik ve jimnastiği temel alan bu eğitim modelinin başat unsuru müziktir. Onun politik projesini anlamak müzik üzerine görüşlerine odaklanmayı gerektirir. Platon eğitiminin temeline yerleştirdiği müziğe büyük bir ilgi ve özen göstermiş, onu tüm olumlu yönleriyle kullanmak istemiştir. Ne var ki, müziğin kendince olumlu

[77] Turhanlı, *Müzik ve Muhalefet*, 223.

[78] Lars Von Trier'in "bir film ayakkabıdaki taş gibi olmalıdır" sözünü bu tarz bir müziğe uygulayabiliriz "özgürleştirici bir müzik ayakkabıdaki taş gibi olmalıdır."

olan yanlarından faydalanmaya çalışırken müziğe içkin olsa da kendisinin olumsuz gördüğü kimi diğer yanlarını da politik projesinin temelini sarsacağı düşüncesiyle bastırmaya çalışmıştır. Müzikte yeniliğin, değişikliğin ve heterojenliğin devlet açısından zararlı olduğunu düşünen Platon müziği belirli bir ölçü/standart (*logos*) etrafında biçimlendirmeye çalışmıştır.

20. yüzyılda ortaya çıkan totaliter rejim deneyimleriyle beraber bu makale boyunca serimlenen Platoncu müzik kavrayışına eleştirel bir mesafe alınmıştır. Özellikle Adorno müzikteki tek tipleşmeyi faşizm ve kültür endüstrisinin kesişiminde okuyarak eleştiri için isabetli bir hareket noktasına işaret etmiştir. Adorno ve dahil olduğu Schönbergçi ekol, müziği dönüştürme girişimlerinde aslında örtük olarak Platoncu bir kavrayışı karşılarına almıştır. Belirli bir mantığın (bu Platoncu *logos*, kapitalizmin ürettiği standardizasyon gibi envai çeşit tek tipleştirme olabilir) zincirine vurulmuş olan müziği özgürleştirmenin olanaklarını aramıştır. Schönberg'in kuramsal ve pratik, Adorno'nun da felsefi ve eleştirel olarak öncülüğünü yaptığı bu müzik kavrayışı geleneksel tek tipleşmiş müzik kavrayışına karşı bir başkaldırı oluşmuştur.

Schönberg'in açmış olduğu bu hat entelektüel açıdan son derece verimli olmuştur. Kendisi de Schönbergçi ekolden geçmiş olan John Cage anarşik armoni kavrayışını önererek tek tip armoni anlayışını karşısına almakla kalmamış müzikten anlaşılan şeyi sorgulayarak müziği dönüştürmeye çalışmıştır. Cage'e göre müzik yalnızca geleneksel anlamda enstrümanlardan çıkmaz, o her yerde her an daima zaten vardır. Gürültünün de müziğin içindeki yerine işaret eden Cage'in, müziğin onu duyabilen kulak için her yerde olabileceği iddiası Aristoteles'in gürültü üzerine görüşleriyle birlikte düşünüldüğünde daha da büyük bir anlam kazanır. Aristoteles'in gürültü üzerine görüşlerini ele aldığım bölümde söz, müzik ve sesin temelde gürültü üzerine inşa edildiğini, bu sebeple temel işitsel birimin ses değil gürültü olduğunu iddia etmiştim. Elbette bu, her müziğin gürültüyle yapıldığı anlamına gelmez, fakat Cage'in müziğin her yerde olabileceğine dair iddiasını destekler. Gürültüyle müzik yapan pek çok sanatçı da bunun olanaklılığını göstermektedir. Alışıldık şekliyle müzik gerçekten de seslerin örgütlenmesinden, hatta günümüzde çoğu zaman anlamlı sözlerin seslerle bir aradalığından oluşur. Bu tarzda bir müzik anlamlılıkla ilişkisini koparmamıştır. Fakat müzik anlamla ilişkiye girdiği anda ister istemez bir iktidar alanının da içine girer çünkü artık bir standart tarafından belirlenir hale gelmiştir. Müziğin gürültüyle olan ilişkisi ise anlamı hedeflemediğinden yeni bir estetik ve politik uzam oluşturabilir. Müzik gürültüyle angaje olduğunda lojik düzlemden koparak sözün dile getiremediği şeyleri ifade

edebilir. Müzikteki değişim beraberinde sistematik kimi başka değişimleri de getirdiğinden ("*müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır*") müziğe entelektüel bir ilgi ve ihtiyatla yaklaşmak son derece verimli toplumsal, politik ve estetik tartışmalara yol açabilir.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. "On Popular Music". *Studies in Philosophy and Social Science*. New York: Institute of Social Research. 1941. IX.1 7-48.

-. *Müzik Yazıları*. Çeviren ve Derleyen Şeyda Öztürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2018.

Adorno, Theodor W. ve Horkheimer Max. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çeviren Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. 2014.

Akan, Nesrin. *Platon'da Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2017.

Aristotle. "On The Soul". *The Complete Works of Aristotle Volume I*. Hazırlayan Jonathan Barnes. Çeviren J. A. Smith. New Jersey: Princeton University Press. 1995.

-. "Parts of Animals". *The Complete Works of Aristotle Volume I*. Hazırlayan Jonathan Barnes. Çeviren W. Ogle. New Jersey: Princeton University Press. 1995.

-. "Politics". *The Complete Works of Aristotle Volume II*. Hazırlayan Jonathan Barnes. Çeviren B. Jowett. New Jersey: Princeton University Press. 1995.

Aristoteles. *Politika*. Çeviren Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2014.

-. *Politika*. Çeviren Özgüç Orhan. İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 2018.

-. *Ruh Üzerine*. Çeviren Ömer Aygün ve Y. Gurur Sev. İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 2018.

-. *Ruh Üzerine*. Çeviren Saffet Babür ve Lale Levin Basut. Ankara: BilgeSu Yayıncılık. 2019.

Barney, Rachel. "Notes on Plato on the Kalon and the Good." *Classical Philology*. Vol 105. Sayı 4 (2010): 363-77.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press. 1973.

-. "John Cage'le Bir Röportaj". *Pataphysics Magazine*. Blue Issue. 20 Ocak 1990.

Colli, Giorgio. *Felsefenin Doğuşu*. Çeviren Fisun Demir. Ankara: Dost Kitabevi. 2007.

Derrida, Jacques. *Platon'un Eczanesi*. Çeviren Zeynep Direk. İstanbul: Alfa. 2015.

Dolar, Mladen. *Sahibinin Sesi*. Çeviren Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayıncılık. 2012.

Early Greek Philosophy. Volume VIII: Sophists. Part 1. Hazırlayan ve Çeviren André Laks. Glenn W. Most. Loeb Classical Library 531. Cambridge. MA: Harvard University Press. 2016.

Kalaycı, Nazile. "Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: poetik kültürde ve Sokratik kültürde imge üretimi". *Cogito*. Sayı 97. Bahar 2020. 17-41.

Plato. *Republic*, ed. John Burnet (Oxford: Oxford University Press, 1903), Perseus Digital Library. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0167. Çevrimiçi 15 Mayıs 2020.

-. *Laws*, ed. John Burnet (Oxford: Oxford University Press, 1903), Perseus Digital Library. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0165. Çevrimiçi 15 Mayıs 2020.

-. *Republic*. Çeviren C.D.C. Reeve. Indiana: Hackett Publishing Company. Inc.. 2004.

Platon. *Symposion*. Çeviren Eyüp Çoraklı. İstanbul: Kabalcı Yayınları. 2007.

-. *Devlet*. Çeviren Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcöz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2011.

-. *Yasalar*. Çeviren Candan Şentuna ve Saffet Babür. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. 2012.

-. *Gorgias*. Çeviren Sema Rıfat ve Mehmet Rıfat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2019.

-. *Protagoras*. Çeviren Özgüç Orhan. İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 2019.

Rancière, Jacques. *Filozof ve Yoksulları*. Çeviren Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları. 2018.

Siisiäinen, Lauri. *Foucault & The Politics of Hearing*. New York: Routledge. 2013.

Tregear. Peter. "Sounding fascism: T. W. Adorno and the political susceptibility of music". *Renaissance and Modern Studies*. 42(1). 1999. 36–48.

Turhanlı, Halil. *Müzik ve Muhalefet*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. 1996.

-. *Anarşik Armoni*. İstanbul: neKitaplar. 2003.

Williams, Samuel Gardner. *The history of ancient education*. New York: C. W. Bardeen. 1903.

Žižek, Slavoj. *The Indivisible Remainder*. London: Verso. 2007.

-. *Yamuk Bakmak*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınclık, 2016.

CAZA ÖVGÜ: SARTRE'I DİNLEMEK

Zeynep ZAFER ESENYEL*

IN PRAISE OF JAZZ: LISTENING TO SARTRE

Öz

Varoluşçuluğun müzikle özel bir bağı olduğu bilinir. Jean-Paul Sartre da özellikle caz müzikle otantik bir ilişki kurmuştur. Müzik hakkında çok fazla yazmamış olmasına rağmen dostu René Leibowitz'in *Sanatçı ve Bilinci: Sanatsal Bilincin Diyalektiğinin Anahatları,* adlı kitabına yazdığı önsöz, *İmgelem, İmgesel; İmgelemin Fenomenolojik Psikolojisi, Edebiyat Nedir?* ve *Bulantı* adlı romanı bize onun müzikle varoluş arasında kurduğu bağlantı hakkında önemli ipuçları verir. Her ne kadar düzyazının sahip olduğu güce erişemese de müzik, varoluşun olumsallığıyla yüzleşmede bulantıyı kesen bir ilaç görevi görür. Sartre düzyazının müzik karşısındaki avantajının iletilmek istenen anlamın düzyazıda bütünüyle ifade edilirken, müzikte muğlak kalması olduğunu düşünür. Buna rağmen Sartre özellikle caz müzik ile varoluş arasında önemli benzerlikler bulunduğunu da ifade eder. Bu yazı Sartre'ın hem kişisel yaşantısı hem de düşüncelerinin içinde caz müziğin izlerini sürerek müzik ve varoluşun anlamı arasında bir ilişki kurmayı amaçlamakta ve müziğin kurtarıcı bir gücü olduğunu keşfettiği halde Sartre'ın yine de onu neden plastik sanatlar arasına geri koyarak düzyazıyı yücelttiğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sartre, Caz Müzik, Roquentin, Bulantı, imge, gerçek, gerçekdışı.

* Düzce Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi, zeynepzr@gmail.com, ORCID: 0000 0002 8419 7335.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 278-304.
(Makale Gönderim: 01.06.2020 / Makale Kabul: 31.08.2020)

Abstract

It is known that existentialism has a special relationship with music. Jean-Paul Sartre also established an authentic relationship, especially with jazz music. Although he has not written much about music, his preface to his friend René Leibowitz's book *L'Artiste et sa Conscience: Esquisse d'une Dialectique de la Conscience Artistique, L'imagination, L'imaginare; Psychologie Phénoménologique de L'imagination, Qu'est-ce que la Littérature?* and his novel, *La Nausée* give us crucial traces of his connection between music and existence. Although it could not achieve the power that prose has, music acts as a medicine that stops nausea in confronting the contingency of existence. Sartre thinks that the advantage of prose over music is that the meaning to be conveyed is fully expressed in prose, while it remains ambiguous in music. Nevertheless, Sartre also states that there are significant similarities between jazz music and existence. This article aims to establish a relationship between the meaning of existence and music by following the traces of jazz music in both Sartre's personal life and thoughts and to reveal why Sartre in spite of discovering that music has a liberating power, still glorifies prose by putting music back into the plastic arts.

Keywords: Sartre, Jazz Music, Roquentin, Nausea, image, real, unreal.

****

Giriş

Caz müzik muza benzer, oracıkta tüketilmelidir[1] …

Sanat dalları arasında en önemli yeri edebiyata ve özellikle de düzyazıya vermesinden dolayı, Sartre'ın müzik hakkındaki görüşleri ve müzisyen kimliği gölgede kalmıştır. Oysa o ve Simone de Beauvoir'ın tutkulu birer müzik aşığı oldukları bir gerçekti. Sartre'ın müzikal yeteneği genetikti ve bütün çocukluğu piyano sesleri arasında geçmişti. Mendelssohn, Beethoven, Schumann, Bach ve Chopin'in eserlerini çalardı, engin bir klasik müzik kültürü ve çok iyi bir müzik kulağı vardı. Bir baritondu ve zenci gırtlağı da dahil olmak üzere pek çok sanatçının sesini taklit ederek şarkı söyleyebilirdi. Notalarını Simone de Beauvoir'ın sakladığı bir bestesi bile vardı. Özellikle de caz müzik bu ikilinin hayatında çok önemli bir yere sahipti.

[1] Jean-Paul Sartre, "I Discovered Jazz in America", *The Saturday Reveiw*, November 29, (1947): 48.

Sartre, *The Saturday Review* adlı dergideki o ünlü yazısında gerçek caz müzikle Amerika'da tanıştığını söyler. Fransa'dakinin aksine Amerika'da cazın insanı alıp bir başka yere götürmediğini ve hayal kurdurtmadığını ifade ederken aslında Sartre Amerikan cazı hakkında olumsuz bir izlenim yaratıyor değildir. Caz müziğin asıl başarısı ona göre tam da dinleyicinin başka bir hayale ya da düşünceye kapılmaksızın yalnızca melodiye odaklanmasını sağlayarak insanı büyülemesindedir.

Caz müziği muza benzetir Sartre. Henüz muz ağaçlarının arasındayken, oracıkta yenildiğinde muzun esas tadına varılabildiği gibi, caz müzik de en iyi yapıldığı yerde dinlenmelidir. Müzik, *an* içinde vardır ve az sonra bitecektir, henüz dinlerken kaybolmaya başlar. Geçmiş ya da gelecekte değil, yalnızca şu anda var olur. Bıraktığı duygu ya da izlenim ne olursa olsun artık sadece zihinde vardır. Gerçek caz müzik de Sartre için Amerika'da keşfettiği *Nick'in Barı*'nda dinlenir, buradaki caz müziğin etkisi Sartre'a göre öyle büyüktür ki hiçbir sahte teselli sunmadan bir anda insanı kendi varoluşuyla baş başa bırakarak bütün sorumluluğu kendi omuzlarına yükler. Bu barda müzik tüm olumsallığıyla sadece var olmaktadır. Kendi dışında başka bir gönderimi ya da amacı, bağlanacağı başka bir değer yoktur, yalın ve otantiktir, zira var olmak zorunda olmasa da, vardır; tıpkı bizim gibi, oracıktadır ve oracıkta tüketilmelidir.

> Kimse konuşmaz, kimse hareket etmez. Caz konuşur sadece. Gece ondan sabah üçe kadar. Fransa'da caz müzisyenleri güzeldir, ama dökümlü gömlekleri ve ipek kravatlarıyla birer budaladırlar. Eğer dinlemekten sıkılırsanız, onları izleyip zarafet dersi alabilirsiniz. Oysa *Nick'in Barı*'nda onlara bakmamak daha iyidir, senfoni orkestrasındaki müzisyenler kadar çirkindirler. Kemikli yüzleri, bıyıkları, resmi takım elbiseleri ve kolalı yakaları vardır (en azından gecenin erken saatlerinde) ancak kadifemsi bakışları yoktur, kolları sıvar çalarlar, dinlersiniz. Kimse hayal kurmaz, Chopen ya da Andre Claveau size hayal kurdurur. Ama *Nick'in Barı*'ndaki caz öyle değildir. Hayran kalır, başka bir şey düşünemezsiniz. Hiçbir avuntu sunmaz. Boynuzlanmış olarak geldiyseniz, yine boynuzlanmış olarak ayrılırsınız, şefkat gösterilmez. Yanınızdaki kızın elini tutup göz kırparak müziğin kalbinizdekileri yansıttığını anlatamazsınız. Sek, yaman ve gaddardır. İnsandışıdır, ne neşeli ne de hüzünlü. Yırtıcı bir kuşun keskin çığlığı gibi adeta. Müzisyenler birer birer bitirmeye başlar. Önce trompetçi, sonra piyanist, sonra da tromboncu. Basçı çalmaya devam eder. Aşktan söz etmez, rahatlatmaz. Telaşlıdır. Metroya binen ya da otomatlardan yemek yiyen insanlar gibi.[2]

[2] *A.g.e.,* 48.

Oysa Paris barlarındaki caz müziğin böyle bir etkisi yoktur. Sartre'a göre kötü birer taklitten öteye geçemeyen Fransız cazında, müzik yalnızca dans etmenin bir aracıdır. Paris'te insanlar cazda dans ederler. Oysa Amerikalılar öyle değildir. "Orada caz müzisyenleri en sert, en özgür, en iyi yanlarınıza hitap eder, melodiyi ya da nakaratı değil, fakat anın sağır edici zirvesini isteyen yanlarınıza. Sizi uyuşturmaz, yakalar… Trombon terledikçe, siz de terlersiniz, trompet terler, siz daha çok terlersiniz, sonra sahnede bir şeylerin değiştiğini fark edersiniz: Müzisyenler aynı görünmezler artık, hızlanırlar, bu aceleciliği birbirlerine de bulaştırırlar, çıldırmış gibi, telaşla bir şey arıyormuş gibi görünürler. Siz de bir şeyler aramaya başlarsınız."[3]

Nick'in Barı'ndaki kalabalığın içinde Sartre insanın diğer insanlar arasında bir özne, aynı zamanda başka nesneler arasında bir nesne olduğu olgusuyla, varoluşun olumsallığı ve hiçliğin aşkınlığıyla yüzleştiğini ve özgürlüğün farkına vararak bulantıyla başa çıkabildiğini düşünmüş gibi görünür. Burada caz adeta otantik bir var olma haline gönderimde bulunur. Sartre bu bardaki müzisyenlerin doğaçlama yetilerinden (*l'improvisation*) çok etkilenmiştir. Önceden yapılmış bir plan, uyulması gereken bir kural ya da aşılmaması gereken bir sınır olmaksızın müziğin bir performans içinde orada ortaya çıkışı muhtemelen Sartre'ın insan doğasının önceden belirlenmiş bir özünün olmadığı ve insanın adeta sanatsal bir performanstaki gibi eylemleri ile kendini var ettiği düşüncesinde yerini bulmuştur. İnsanın her eylemi, hatta her eylemsizliği dahi şarkıdaki notalar gibi aşılır, hiçlenir ve geride bırakılır. Notalar da tıpkı insan varlıkları gibi ölmek için doğarlar. Bu anlamda caz müzik, varoluşu anımsatır. Hayat bir caz performansı gibidir; planı, kuralları ve sınırları dışarıdan değil, sadece kendisi tarafından belirlenebilir. Bir müzisyen doğaçlamada elbette pratik yapa yapa ustalaşır. Bu pratikler Sartre için adeta özgürleşme pratikleridir. Aristoteles'in karakter erdemlerinin yapa yapa kazanıldığını söylemesi gibi, her insan da olduğu şeyi, henüz olmadığı ve eksikliğini duyduğu bir başka şey uğruna geride bıraka bıraka olanakların karşısında ustalaşır. Sartre için eksikliğin tamamlanma arzusu içinde aşılmasını sağlayan şey bilincin ontolojik yapısıdır. Sartre bilincin her zaman, bilincinde olduğu nesneye doğru kendi varlığının ötesine geçmesinden dolayı, varlığının tam uygunluk içinde 'kendi kendisiyle örtüşmediğini ifade eder. Bilinç, kendi varlığı içinde kendisi için her zaman sorun olarak kalır. Bu nedenle *kendi-için-varlık* (*être-pour-soi),* bilincin bir özelliği olarak karşımıza çıkar. Oysaki *kendinde-varlık* (*être-en-soi)* kendisiyle örtüşmektedir, çünkü kendinde varlık, ne ise odur. Sartre bunu, "kendindenin varlık yoğunluğu sonsuzdur" şeklinde ifade eder. *Kendinde-varlık*, doluluktur. *Kendinde-varlıkta*

[3] *A.g.e.,* 49.

hiçliğin içeri sızabileceği en ufak bir yarık yoktur.[4] Oysa bilinç sahibi insan varlığı soru sorma edimiyle hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eder. Bunun tersine Sartre *kendi-için varlığı,* "ne değilse o olan ve ne ise o olmayan" biçiminde tanımlar.[5] Zira *kendinde-varlığın*, kendisiyle dopdolu bir varlık yoğunluğu olmasına karşın, bilincin özelliği bir varlık çözülmesi olmasıdır. Bu nedenle bilinci kendiyle örtüşme olarak tanımlamak imkânsızdır. Bunun anlamı, *kendi-içinin* asla tamamlanmış olarak var olamamasıdır, *kendi-için* hiçleme ile her zaman olduğu şeyin ötesine doğru geçerek, kendini aşarak var olduğu için *kendinde-varlık* gibi olduğu şey olarak kalamaz. *Kendinde-varlık*, olduğundan başka türlü olamazken, *kendi-için varlığın* yapısı, her zaman olduğundan başka türlü olacak olmaktır. Bu anlamda *kendi-için* her zaman "eksiktir", çünkü asla tamamlanamamıştır. Oysa ne ise o olan *kendinde-varlıkta* hiçbir eksiklik yoktur, *kendine-varlık* tamamlanmıştır. Özdeş olanın kendi kendisiyle örtüşmesi tam olarak varlık doluluğudur, çünkü bu örtüşme içinde hiçbir olumsuzluğa yer bırakılmamıştır.[6] Fakat *kendi-için,* kendisiyle örtüşmez çünkü bilincin, hiçliği varlığa getirmesi, insanın kendi kendisinden ayrılmasını ve kendisine bir mesafe almasını sağlar.

Sartre *kendi-için*deki eksikliği, olumsuz bir özellik olarak düşünmemektedir. Çünkü insan ancak eksik bir varlık olması sayesinde sürekli kendisinin ötesine geçerek yeni olanakları kendisine açabilir. "*Kendi-içinin ne ise o olmayan* olarak kavranmasını, ne ise o olacak olan *kendi* sağlar. *Kendi-içinde* eksik olan şey, kendidir; ya da *kendinde* olarak kendi kendidir. Aslında bu eksiklik, *kendi-içinin* tam da varlığıdır. *Kendi-için,* ancak kendi kendisini eksiklik olarak kavrarsa anlamlıdır.[7] Ne ise o olan *kendinde* karşısında insan, bu bütünlüğün eksikliğini çeker ve olduğu şey ölçüsünde değil, olmadığı şey ölçüsünde kavranır. İnsan varlığı, kendiyle örtüşemeye doğru sürekli bir *öte*ye geçme edimidir, fakat bu örtüşme hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Bu örtüşmenin asla gerçekleşmeyecek olması da olumsuz bir özellik olarak düşünülmemelidir, çünkü tam da bu, Sartre için *değer*i ortaya koyar. İnsanda değerli olan, onun asla *kendinde* haline gelememesidir. "Değerin dünyaya gelmesine insan-gerçekliği aracılık eder. Değer, bir varlığın, varlığının ötesine geçerken yöneldiği şeydir: Değer atfedilen her eylem, bir şeye doğru kendi varlığından uzaklaşır."[8] Bu bağlamda *değer* Sartre açısından *özgürlüğe* aittir.[9]

[4] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie Phénoménologique* (Paris: Èditions Gallimard, 2013), 110.
[5] *A.g.e.,* 32.
[6] *A.g.e.,* 113.
[7] *A.g.e.,* 125.
[8] *A.g.e.,* 129.
[9] *A.g.e.,* 130.

Kendi-içinin eksikliğini çektiği değeri, Sartre *mümkün olan* şeklinde tanımlar. *Kendi-için,* değere veya mümkün olanlara doğru adım atmadan ortaya çıkamaz. Bu nedenle *kendi-için* sürekli, henüz olmadığı, ancak olacağı şey uğrunda, şimdi olduğu şeyin ötesine geçer. Sartre'a göre insan her zaman mümkün olanlar tarafından kuşatılır. İnsan tamamlanmamış bir varlık olduğu için, sürekli yeni olanaklara sahiptir ve bu olanaklardan hangilerini seçeceği önceden belirlenmemiştir. Bu anlamda Sartre için de her eylem bir performanstır, varoluş yaşam boyu süren bir pratiktir. Özden yoksun bir *eksiklikler varlığı* olan *kendi-için*in yazgısı, tıpkı bu müzisyenlerin doğaçlamaları gibi duyulduğu an geride bırakılan notalara benzer. Caz müzik, bireyselliğin ve özgürlüğün cisimleşmesidir adeta.

Sartre için caz müziğin en özel formu *Be-bop* cazdır. Be-bop caz, Shakespeare'in Hamlet'teki ünlü 'olmak ya da olmamak' (*to be or not to be)* repliğine esprili bir şekilde uyarlanır çoğu zaman: *To Be-bop or Not To Be-bop.* Ya Bop olursunuz ya da hiç. Bütün mesele var olmakla ilgilidir. Sartre'ın bu türü neden varoluşla ilişkilendirdiği ortadadır. *Nick'in Barı*'nda caz müzik dinlemek, gerçek hissettirir. Her ne kadar müziğin kendisinin gerçekle (*le réel*) hiçbir ilişkisi bulunmasa da. Müziğin gerçekdışı (*l'irréel*) olduğunu söyleyecektir Sartre.

"Burada, şimdi, yaratma anında müziğin bir anlamı vardır. Amerika Sartre için yaratıcılığın kaynağı ve özgürlüğün sahnesi olmuştur."[10] Sartre *Nick'in Barı*'nda terlerken Be-bop caz, caz müziğin en etkili ve en görünür manifestosu olarak doğmaktadır. Elli yıl sonra Beauvoir ile bir sohbeti sırasında Sartre caz müziğin bir zamanlar kendisine ifade ettiği bu hisleri nasıl da unutmuş olduğunu fark edecektir. Şimdi bir alkolik, neredeyse kör ve bir ayağı çukurda olan Sartre, bir zamanlar ona 'dünya-içindeki varlığın' farklı bir estetik önsezisini veren ritmi ve tınıyı yakalayabilecek durumda değildir artık. Canlılık, tensellik ve başkaldırı umudu olarak 'Amerika' imgesine dönüşen bu ritim ve tını şimdi onun için çok uzaklardadır.[11]

Sartre'ın *Bulantı* adlı romanında sıkça görüldüğü gibi Amerika çoğunlukla siyah olarak kodlanmıştır. 'Zenci kadın' betimlemeleri Sartre'ın sesin ardındaki karakteri nesneleştirdiğini, başkalaştırdığını ve hatta genelleştirerek bireyselliğini ortadan kaldırdığı için belki de insandışılaştırdığını göstermektedir. Sartre'ın zenci kadın ifadesinin ırkçı bir gönderimi vardır, ancak bu, klasik anlamda ırkçılığın barındırdığı ötekileştirmeye değil,

[10] James Donald, *Some of These Days, Black Stars, Jazz Aesthetics, and Modernist Culture* (United States of America: Oxford University Press, 2015), 221.
[11] *A.g.e.,* 224.

başkalığın otantikliğine işaret eder. Sartre zenci kadının sesinin tınısında caz müziğin zenciliğinin gücünü bulur. Zencinin sesinin başkalığı, varlığın otantik yükselişidir adeta. *Bulantı* romanının kahramanı Roquentin'ı bulantıdan kurtaran da zencinin sesidir, ki bu ses doğuştan siyahtır, zenciliğin sesidir ve siyahlığın kendisini söyler.[12] Tam da bu başkalık ve insandışılık içinde Sartre, tıpkı Roquentin gibi otantikliği ve insaniliği bulacaktır. Sartre'ın *Sözcükler*'de ifade ettiği gibi; "Roquentin'dım ben, onda hayatımın dokusunu gönülsüzce ortaya koydum."[13] Roquentin için caz neyse, Sartre için de öyle olduğu anlaşılmaktadır.

Beauvoir, zencinin karakteristik sesi aracılığıyla Amerika'nın kendi bünyelerinde var olmaya başladığını ifade etmiştir. Amerikan kültürünün muhtelif karışıklığından uzak durmaya dikkat etmekle ve kapitalist zulmün hâkim olduğu bu politik düzeni eleştirmekle birlikte, Beauvoir ve Sartre bu ülkede doğru veya yanlışın ötesinde hayata dair kendilerini derinden etkileyen bir şeyler hissetmişlerdir.[14] Sanatın kurtarıcı bir gücü vardır; özellikle de caz müziğin.

I

Some of these days
You'll miss me honey…

Bulantı romanında Sartre'ın sıklıkla gönderimde bulunduğu *Some of These Days*[15] adlı caz parçasının Roquentin üzerindeki etkisi oldukça önemlidir.

---

[12] James B. Haile, *Jean-Paul Sartre's Mediation: Roquentin and the Jazz Aesthetics (*Bucknell University),
https://www.academia.edu/22534712/Jean-Paul_Sartre's_Mediation_Roquentin_and_the_Jazz_Aesthetic?, çevrimiçi 20 Nisan 2020.

[13] Jean-Paul Sartre, *Le Mots* (Paris: Èditions Gallimard, 1964), 203-204.

[14] Donald, *Some of These Days*, 2.

[15] Şarkıyı seslendiren Sophie Tucker adında Ukrayna asıllı bir Yahudi'dir. Roquentin, şarkıcıdan "zenci kadın", yazardan "kömür kaşlı Musevi" diye söz eder. Zira gerçekte tam tersidir. Tucker Yahudi, şarkının yazarı Shelton Brooks ise Afrika kökenli bir Kanadalı'dır. Sartre, Tucker'dan zenci kadın, yazardan da Yahudi olarak söz ederken basit bir hata mı yapmıştı yoksa kasıtlı olarak mı yanlış yazmıştı tam olarak cevap vermek mümkün olmasa da, Mark Caroll burada Sartre'ın, Roquentin'ın yaşadığı yabancılaşmaya gönderimde bulunduğunu düşünür. Özgürlüğe mahkûm bir *kendi-için* olarak, *kendinde* (fizik dünya) tarafından kuşatılmış olduğunu fark edişiyle birlikte yabancılaşır Roquentin. Şarkı ister Amerikalı bir zenci ya da bir Yahudi tarafından bestelensin, Sartre'ın önsezisi, onun, üzerinde kontrolü olmayan bir maddi dünyayla mücadele eden yabancılaşmış bir bestecisi olduğuna yöneliktir. Öyle ki bu sadece Roquentin için değil, bizler için de geçerli bir yabancılaşmadır. Sartre'ın bize bunu hissettirmek istemiş olması da mümkündür. Bkz; Mark Caroll, "It is: Reflections on the Role of Music in Sartre's 'La Nausée'", *Music and Letters*,

Özellikle de romanın (mutlu) sonu göz önüne alındığında Roquentin'ın kendisini bulmasını, varoluş kaygısıyla hesaplaşmasını, bulantısını dindirerek geleceğe ilişkin plan yapmasını sağlayan rahatlatıcı bir işleve sahip olduğu ortadadır.

Sartre'ın, hayatın absürd ya da anlamsız olduğunu ortaya koyduğu bu ilk romanı, anlamı hayata bireyin vermesi gerektiği teması üzerinde durarak, varoluşunu sancılı bir şekilde keşfeden Roquentin'ın değişimini gözler önüne serer. Roquentin, etrafında her gün gördüğü nesnelere ilişkin karşı konulamaz bir dokunma isteği duymaya, her şey ona eskisinden daha farklı görünmeye başlamıştır. Ve buna müthiş bir bulantı hissi eşlik eder. Bu bulantı hissinin sebebini bir türlü anlamayan Roquentin, nesnelerin varlığı karşısında tuhaf bir şaşkınlık duymaya başlar. "Sözgelimi, ellerimde bir değişiklik var. Pipomu ya da çatalımı tutuşum değişti. Belki de çatal elime yeni bir biçimde geliyor; bilmiyorum. Biraz önce odama girmek üzereyken olduğum yerde kaldım; avucumda, kişiliği varmışçasına dikkatimi çeken soğuk bir nesnenin varlığını duydum. Avucumu açıp baktım: Kapının tokmağını tutuyordum… Şu son haftalar içinde bir değişiklik ortaya çıktı. Ama nerede? Hiçbir şeye bağlanılamayan soyut bir değişme bu. Değişen ben miyim? Ben değilsem şu oda, şu kent, şu doğa; seçmek gerek.[16]

Deniz kenarındaki bir çakıl taşından duyduğu tiksintinin nedenini kavramaya çalışan Roquentin, ona eskiden tanıdık gelen her şeyi sorgulamaya başlamış ve bu eski aşinalığın kaynağının kendi varlığı mı, yoksa taşın kendisi mi olduğu sorusu karşısında kafası iyice karışmıştır. İstemesine rağmen bir kağıt parçasına ya da bira bardağına dokunamıyor oluşu kendisini artık özgür hissedememesine neden olmuştur. Tüm bunlar onda sanki kendi bedeninin yabancı bir yanına dokunuyor hissi yaratmaktadır. Bu nesneler gibi kendi bedeni de ona yabancıdır artık. Roquentin çakıl taşını tutarken adeta ellerinin bulandığını hissettiğini ifade eder:

> Benim bildiğim, nesnelerin insana dokunmaması gerekir. Çünkü canlı değillerdir. Aralarında yaşar, onları kullanır, sonra yerlerine koruz. Onlar sadece yararlıdırlar. Oysa bana dokunuyorlar. Çekilmez bir durum bu. Onlarla bağlantı kurmak korkutuyor beni. Sanki hepsi birer canlı hayvan. Şimdi anlıyorum. Geçen gün deniz kıyısında, çakıl taşını elime aldığım zaman ne duyduğumu, şimdi daha iyi hatırlıyorum. İçim bayılır gibi olmuştu. Ne tatsız şeydi bu. Bu duygunun çakıl taşından geldiğinden, ellerime ondan

Volume 87, Issue 3, 1 August, (2006): 399. http://www.jstor.org/stable/3526380, çevrimiçi 15 Ağustos 2016.

[16] Jean-Paul Sartre, *Bulantı*, çev. Selahattin Hilav (İstanbul: Can Yayınları, 2002), 12-13.

> geçtiğinden kuşkum yok. Evet, evet ta kendisi, ellerde duyulan bir çeşit bulantı bu.[17]

Bir kestane ağacına bakarken yaşam hakkındaki en derin sorunun yanıtını keşfeder Roquentin. Tüm bir yaşam gibi, ağacın gerçek varoluşu da köklerinin, dallarının ve yaprakların ardına gizlenmiştir.[18] Kestane ağacının kökü sadece oradadır. Varoluş, özün veya niteliklerin arkasına saklanır. Varoluş sözcüğü artık soyut bir kategori değildir, fakat orada olmasının hiçbir nedeni olmayan, açıklanamaz bir hiçliktir onun için. Şeyler sadece vardır, hepsi bu. Zira var olmamaları da mümkündür. Renk ya da koku gibi fiziksel özellikler sadece gözlemcinin yarattığı şeylerdir. Tüm bunların ötesinde şeylerin özünün ne olduğunu anlamak istersek, işte orada sadece varoluşu buluruz. Roquentin'da bulantıya yol açan şey, tam da bu düşüncedir. Bulantısının kaynağının varoluş olduğu anlayan Roquentin, bunun, dokunduğu şeylerin artık bir özlerinin kalmamasından kaynaklandığını fark eder. Kestane ağacının köküne bakınca duyduğu bulantıyı ve gördüğü şeyi kelimelerle anlatmak imkânsızdır. Kökün fiziksel özellikleri şimdiye kadar onun varoluşunu maskelemiştir. Bulantının sebebi, varoluşun özden önce geldiğinin kavranmasıdır. Varoluşun arkasında hiçlik dışında başka hiçbir sebep yoktur. Bu noktada Sartre'ın, hiçliğinin bir varoluş formu oluğunu ifade ettiğini akılda tutmak gerekir. Roquentin'ın yinelenen bulantı nöbetleri, bilincin kendi kendisini hiçlik olarak konumlandırması, kendi olumsallığıyla yüzleşmesidir.

Bir şeyin var olmasının hiç bir sebebi yoktur. Sadece şeylerin değil, insanın varoluşu da olumsaldır. Nesnelerin özünü görme çabası hiçlikle karşılaşmayla mahkûmdur. Dünyanın varoluşunun önceden belirlenmiş hiçbir amacı yoktur. "Düşünüyorum da, diyorum gülerek, hepimiz şurada oturmuşuz, o değerli varoluşumuzu sürdürmek için yiyip içiyoruz. Oysa, var olmaya devam etmemiz için hiçbir, ama hiçbir sebep yok."[19] Roquentin artık özün var olmadığının, özü yaratanın insan olduğunun bilincindedir. Varoluş olumsaldır, hiçbir şey belirlenmemiştir ve öngörülemezdir. Bulantı, yaşama ve otantikliğe doğru bir uyanıştır adeta.

> Olağanüstü bir andı bu. Hareketsiz, donmuş, korkunç bir kendinden geçmeye kapılmış halde şuradaydım. Ama bu kendinden geçişin tam içinde, yepyeni bir şey belirliyordu. Bulantıyı anlıyor, onu elime geçiriyordum… Bütün bunların özü olumsallıktır. Yani, varoluş zorunluluk değildir demek istiyorum. Var olmak, *burada olmaktır* sadece, var olanlar ortaya çıkarlar, onlara rastlanabilir, ama hiçbir zaman çıkarsayamayız onları. Bunu anlamış

[17] *A.g.e.,* 20-21.
[18] *A.g.e.,* 170-175.
[19] *A.g.e.,* 150-151.

> kimselerin olduğunu sanıyorum. Ama onlar, kendi kendinin nedeni olan, zorunlu bir varlık uydurarak bu olumsallığı aşmaya çalışmışlardı. Oysa hiçbir zorunlu varlık varoluşu açıklayamaz. Çünkü olumsallık, bir sahte görünüş, ortadan kaldırılabilecek bir dış görünüş değildir; mutlak olanın kendisidir, bu yüzden yetkin bir temelsizliktir. Şu bahçe, şu kent, ben kendim, her şey temelsiz ve nedensizdir. Bunun farkına vardığınız zaman yüreğiniz bulanır.[20]

Çoğu insan bulantıya neden olan özgürlük ve sorumluluk bilinciyle yüzleşemediği için kendini aldatır. Roquentin da şimdiye kadar böyle davrandığını ve üzerine araştırma yaptığı Rollebon'da kendi varoluşunu gizlediğini fark eder. Rollebon'u geçmişe gömmeyi seçtiği zaman kendi varoluşunu haklılandıracaktır. Müzik tam da burada devreye girer. Müzik, gerçek dünyanın zamanını ezebilecek yetiye sahiptir ve Roquentin, kendisini müziğin içine bırakabilmiştir. Sartre müziğin bu gücünden romanın pek çok yerinde söz etmektedir. *Some of These Days* Roquentin'ın *kendi-için*in özgürlüğü ile etrafını saran *kendinde* arasında bir uzlaşma yapmasına yardım etmektedir.

Bu şarkı Roquentin'ı rahatlatmıştır çünkü dikkatini onu alt üst eden nesneler dünyasından alarak, onun amacını ve varoluşu üzerindeki kontrolünü kaybettiği korkusuna iyi gelmiştir. *Some of These Days,* fizik dünyanın ötesindedir ve günlük varoluştan muaftır. Melodi, bir *kendi-için* varlık değildir, ancak Roquentin'ın *kendi-için* varlığını bunalıma sokan kestane ağacı gibi bir *kendinde* varlık da değildir. Melodi sadece vardır; varoluşu, fiziksel biçimine bağlı değildir, yine de Roquentin'ın melodi üzerinde bir etkisi de olamaz. Kendi içsel zorunluluğundan hareketle sadece var olan bu şarkı, Roquentin'ın kendisi gibi kusurlu biri tarafından dışarıdan hiçbir etkiye maruz bırakılamaz. Ve bu düşünce ona umut verir. Caz müzik Sartre için Avrupa kültürünün ve Fransa'nın karşısındaki egzotik başkasıdır. Bu melodiyi duyunca Roquentin için artık özgürlüğünün farkına varışı mide bulandırıcı olmaktan çıkar. Sadece var olarak *Some of these Days,* kendi bunaltıcı koşullarının ötesinde daha iyi bir dünyaya doğru yönlendirir Roquentin'ı.[21] Sartre bu şekilde caz müziğin bir özgürleşme pratiği olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Roquentin için müzik özgürleşme aracı haline gelmiş ve özgürlük bilincinin dışsal koşulara bağlığının yarattığı kaygıyla başa çıkabilmesine yardımcı olmuştur, böylece yabancılaştığı bu dünyaya yeniden ait hissetmesini sağlamıştır. Müzik, dünyanın kendisini değilse de, Roquentin'ın dünyayı algılama tarzını değiştirebilmesine neden olmuştur.

[20] *A.g.e.,* 176.
[21] Caroll, *It is,* 400-402.

> Birkaç saniye kaldı, zenci kadın şarkıya başlayacak. Kaçınılmaz bir şey bu. Müziğin zorunluluğu öylesine güçlü ki, kimse durduramaz onu. Dünyanın içine atılmış olduğu şu zamandan gelen hiçbir şey bu işi yapamaz. Düzeni gereğince, kendi kendine sona erecek. Bu güzel sesi sevişimin asıl nedeni bu. Yoksa tok ve içli oluşu değil. Bir yığın notanın önceden ölerek onun ortaya çıkışını hazırlaması hoşuma gidiyor. Ama yine de tedirginim. Gramofonun durması için önemsiz bir olay bile yetişir. Bir yay kırılabilir, ya da kuzen Adolphe'un huysuzluğu tutar. Bu sağlamlığın, bunca dayanıksız olması heyecanlandırıyor insanı. Onu hiçbir şey durduramaz, ama her şey kırabilir. Sonuncu akor da bitti. Ardından gelen kısa sessizlik boyunca bir şeyin gerçekleştiğini, bir şeyler olduğunu iyiden iyiye duyuyorum. Sessizlik.
> *Some of these days*
> *You'll miss me honey*
> Gerçekleşen şey şu: Bulantı ortadan kayboldu. Kadın sessizlik içinde şarkıya başlayınca, gövdemin katılaştığını, bulantının ortadan kaybolduğunu duydum. Birden oldu bu: böyle kaskatı ve pırıl pırıl kesilmek kolay dayanılır şey değil. O ara, müziğin süresi bir hortum gibi genişliyor, şişiyordu. Yürekler acısı çağımızı duvarlara vurup parçalayarak, kahveyi, madenimsi saydamlığıyla dolduruyordu. İşte müzikteyim. Aynalarda ateş yuvarlakları dönüyor, dumandan halkalar onları kuşatıyor, çeviriyor ve ışığın sert gülüşünü bir saklayıp bir gösteriyor. Bira bardağım küçüldü, masaya yapışıyor. Yoğun bir hali var. Gerekli bir nesne sanki. Avucuma alıp tartmak istiyorum, elimi uzatıyorum... Tanrım! Hareketlerim hepsinden fazla değişmiş. Kolumun hareketi yüce bir melodi gibi gelişti, zenci kadının şarkısı boyunca uzandı, dans ediyor sandım kendimi.[22]

Her bir notanın ölmek için doğmuş olmasına rağmen melodinin bütününe katkı yapmaya devam ettiğini fark etmek rahatlatmıştır Roquentin'ı. Yeryüzünde bu şarkının hiçbir kaydı kalmasa ve bir daha asla kimse tarafından çalınmasa bile bu melodi sonsuza kadar yaşamaya devam edecektir. "Yerimden kalkıp, plağı üzerine konduğu yuvarlaktan çekip alsam, iki parça etsem bile ona dokunmuş olmam. O, ötede kalıyor, her zaman herhangi bir şeyin, bir sesin, ya da bir keman notasının ötesinde. Kat kat varoluşun ötesinden kendini açığa vuruyor; sımsıkı ve incecik. Onu yakalamak istediğinizde, varoluşlardan başka şeyle karşılaşmıyorsunuz; anlamsız varoluşlara çarpıp duruyorsunuz."[23] Bu düşünceden hareketle Roquentin kendi varlığının da böyle olduğunu keşfeder, bulantısını geçiren şey tam da bu kavrayış olmuştur. Şimdiye kadar yalnızca geçmişe saplanıp kaldığını fark eder, oysa tıpkı bu melodi gibi kendisi de hem içinde bulunduğu şu ana hem de sonsuzluğa aittir. 'İşte müzikteyim' derken Roquentin melodinin şimdi, şu an içindeki gerçekliğine kendi varlığıyla

[22] Sartre, *Bulantı,* 34-35.
[23] *A.g.e.,* 220.

katılmaktadır. Melodi sadece estetik bir haz vermenin ötesinde dinamik bir yeti olarak onun dünyayla farklı bir ilişki kurmasını sağlamıştır.

Roquentin böylece zaman üzerine düşünmeye başlar. Zaman ve varoluş arasındaki ilişkiyi fark etmeye ve geçmişin şimdiye anlam vermede başarısız olduğunu anlamaya başlayan Roquentin, hayatına sadece şimdi içinde bir anlam bulmak zorunda olduğunu nihayet kabullenir. Tarihsel araştırmalardaki zamanın başlangıcı, gelişimi ve sonu fikri ona artık anlamsız gelmeye başlamıştır, insanlar da kendilerinden bahsederken hep hikâye anlatır gibi konuşurlar, belirli bir başlangıçtan söz ederler. Oysa hayat böyle değildir, varoluşun başı ya da sonu yoktur. Roquentin, insanın zamanı bir düzene sokma ve zamanı yakalama çabasını kendi kuyruğunu kovalamaya benzetir. Zaman, geçmişten şimdiye uzanana bir akış değildir, o halde geçmiş diye bir şey yoktur.

Zamanın ve şimdinin neden olduğu bulantının asla geçmeyeceğini düşünen Roquentin, müziğin zaman üzerindeki etkisini keşfetmiştir. İyileşmenin unutmakla ya da birliği sarsılan dünyada yeniden bir düzen bulmakla gerçekleşeceği düşüncesi bir kendini aldatma türüdür. Belki de müzik Roquentin'ın kendini aldattığı gerçeğiyle yüzleşmesini sağlamıştır. Böylece Roquentin, üzerine araştırma yaptığı Rollebon'u aramaktan vazgeçer ve kendisini geçmişe bağlayan eski sevgilisi Anny'yi de tamamen hayatından çıkarır. Artık geçmişin anlamsızlığıyla yüzleşmek zorundadır. Rollebon hakkında öğrendiği her şey ya yalandır ya da sadece kendi özeliklerini ona atfetmiştir. Oysa artık "kimsenin kendi varoluşunu asla bir başkasının varoluşu üzerinden haklı çıkaramayacağının farkındadır."[24] "Geçmişim öldü, Rollebon öldü."[25] diyerek Roquentin şimdiyi kucaklar. "Geçmiş diye bir şey yoktur, bunu söylediği anda Rollebon öz hiçliğine geri dönmüş ve ikinci kez ölmüştür"[26]

> Çevreme kaygılı gözlerle baktım, şimdi'den başka tek şey yoktu. Şimdi'leri içinde kabuk bağlamış, hafif ve sağlam mobilyalar; bir masa, bir yatak, bir aynalı dolap ve…ben. Şimdi'nin gerçek özü kendini açığa vuruyordu. Şimdi var olandı, şimdi olmayan hiçbir şey varoluşmuyordu. Geçmiş var olan bir şey değildi. Hem de hiç değildi. Ne eşyada, hatta ne de düşüncemde varoluşuyordu. Kendi geçmişimin benden kaçmış olduğunu çoktan beri anlamıştım… İşi biten her olay, kendi kendine bir kutunun içine usulca giriyor ve fahri bir olay niteliği alıyordu. Hiçliği düşünmek bu kadar zordur

[24] *A.g.e.,* 236.
[25] *A.g.e.,* 209.
[26] *A.g.e.,* 131.

> işte. Ama şimdi anladım, eşyanın görünüşünü aşan bir varlığı yok. *Onların* ardında… hiçbir şey yok.[27]

Roquentin barda son defa *Some of These Days*'i dinlerken varoluşun tüm sorumluluklarını kabullenerek tarihsel araştırma yapma fikrinden vazgeçer. Kendisini varoluşun gizemine bırakarak özgürlüğünü keşfeder ve roman yazmak üzere Paris'e gitmeye karar verir. Burada Sartre'ın sık sık değindiği gibi, sanatsal yaratımın kurtuluş olarak ortaya çıktığına şahit oluruz. Müziğin getirdiği o arınma hissi, bu kez de Roquentin'nın roman yazmaya karar verişiyle desteklenmektedir. Roquentin, roman yazarak kendi özünü yaratma özgürlüğüne sahip olduğunu ortaya koyacaktır.

> Gitmem gerek. Kalkıyorum, ama bir an duraksıyorum; zenci kadının şarkısını dinlemek istiyorum. Son olarak. Söylüyor. İşte kurtulmuş iki kişi: Musevi ve Zenci kadın. Kurtulmuş. Belki, tüm kaybolmuş olduklarına, varoluşun içine batıp gittiklerine inanmışlardı. Oysa, onları düşündüğüm gibi, tatlılıkla kimse beni düşünemez. Kimse düşünemez, Anny bile. Onlar benim için birer ölü, birer roman kahramanı sayılabilirler; varoluş günahından temizlemişler kendilerini. Baştan başa değil kuşkusuz, ama bir insanın elinden geldiğince temizlemişler. Bu düşünce birden allak bullak ediyor beni; çünkü bundan umudumu kesmiş bulunuyordum. Bir şeyin hafifçe bana süründüğünü duyuyorum ama kıpırdamaya cesaret edemiyorum; Çünkü kaçmasından korkuyorum. Unutmuş olduğum bir şey bu: bir çeşit sevinç. Zenci kadın söylüyor; insan, varoluşunu haklı çıkarabilir mi yani? Azıcık haklı çıkarabilir mi? Olağanüstü bir çekingenlik duyuyorum. Çok umutlu olmamdan gelmiyor bu. Karda saatlerce yürüdükten sonra her yeri donmuş halde ılık bir odaya birdenbire giren bir kimseye benziyorum. Böyle bir adamın kapının yanında, hala üşüyerek duracağını ve ağır ürperişlerin bütün vücudunu saracağını düşünüyorum.
> *Some of these days*
> *You'll miss me honey…*
> Bir müzik parçası söz konusu değil tabii... Ama başka bir türü deneyemez miyim? Bir kitap olması gerekiyor bunun; başka şey ortaya koyamam ki. Ama bir tarih kitabı değil, çünkü tarih, var olmuş olan bir şeyden söz eder; oysa bir var olan bir başka var olanın varoluşunu haklı çıkaramaz. Benim yanılgım, M. de Rollebon'u canlandırmaya çalışmaktı. Başka çeşit bir kitap yazmalıyım. Ne çeşit olacağını pek iyi bilmiyorum ama, bu kitapta, basılmış sözcüklerin ardında, sayfaların ardında varoluşmayan; varoluşun üstünde bulunan bir şeyin bulunduğu sezilmeli. Gerçekleşmeyecek bir hikâye olabilir; ya da bir serüven. Bu kitabın çelik gibi sert ve güzel olması: insanlara, varoluşları yüzünden utanç duyurması gerek. Gidiyorum, içimde bir belirsizlik duyuyorum.[28]

[27] *A.g.e.,* 130.
[28] *A.g.e.,* 335-336.

Şarkının, şarkıcının ya da bestecinin ölümünün bir önemi yoktur. Melodi, Roquentin gibi onları da kurtarır. Varolanın ötesindeki müzik, tıpkı kendisi gibi varolanın ötesine geçebilecek bir kitap yazma isteği uyandırır Roquentin'da. O nedenle, bu, geçmişi yeniden dirilten bir tarih kitabı olmayacaktır. *Some of These Days* Roquentin'ın özgürlüğe uyanışı, bulantıyla başa çıkabilmesinin aracı olmuştur.

II

İnsan nasıl olur da dünyayı algılama tarzını değiştirebilir? Bir şarkı dinlerken, bir film izlerken ya da bir tabloyu beğenirken birden bire özgür olabileceğimizi fark etmemizi sağlan şey nedir? Gerçekten de iyi bir filmden ya da bir tiyatrodan çıkınca, gözlerimizi açamadan dinlediğimiz bir melodide kısa süre için de olsa bir şeylerin değiştiğini hissederiz. Bir süre insanı gündelik hayatın sıradanlığından ve kaygılarından kurtararak farklı bir dünyadaymış hissi uyandıran, belki de ilham vererek başka bir yaratıcı süreci başlatan ya da Roquentin gibi hayat hakkında varoluşsal bir aydınlanmaya yol açan şey nedir? Sanat eseri nasıl olur da insana başka bir dünyadaymış hissi yaşatabilir?

Sanat eseri başka bir dünyadaymış hissi yaratır çünkü Sartre'a göre zaten sanat eseri bir gerçekdışıdır (*l'irréel*).[29] Estetik nesne, onu gerçekdışı olarak konumlandıran imgesel bilinç tarafından kurulur ve kavranılır. Sartre'ın burada algısal bilinç ile imgesel bilinç arasında keskin bir ayrım yaptığı gözden kaçırılmamalıdır.[30] Zihinsel imge, algıdan farklıdır. Algısal bilinç pasiftir, imgesel bilinç ise aksine nesnesini imge olarak üreten bir kendiliğindenlik olarak aktiftir. İmgesel nesne hiçlik olarak ortaya çıkar. Burada bilinç yaratıcıdır ancak yarattığı şeyi nesne olarak konumlandırmaz. İmgesel bilinç Sartre'a göre denizde yüzen bir tahta parçasına değil, dalgalar arasındaki bir dalgaya benzer.[31] Klasik felsefe imgeyi yanlış bir nesneye duyulan bir inanç olarak ele almıştır.[32] Oysa imge hiçbir biçimde, ne duyumlanabilir bir içeriğe bağlanabilir, ne de kendini duyumlanabilir bir içerik temelinde kurabilir.[33] İmge; algılanabilir bir içerik değildir.[34] İmge bilincin bir aleti değil, onun imgesel bilinç şeklinde var olma tarzıdır. İmge, bir şeyin bilincidir.[35] Sartre imgenin de bilinç gibi yönelimsel olduğunu ifade

[29] Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de L'imagination* (Paris:Èditions Gallimard, 1986), 362.
[30] *A.g.e.,* 13.
[31] *A.g.e.,* 35-36.
[32] Jean-Paul Sartre, *İmgelem*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2009), 130.
[33] *A.g.e.*, 132.
[34] *A.g.e.,* 121.
[35] Sartre, *İmgelem*, 154.

eder.[36] İmgeleyebilmek için imgelem dünyayı bir birlik halinde sentezlemeli, sonra da bu dünyayı hiçlemelidir, o halde imge bir eylemdir. Bu nedenle imgesel bir nesne olarak sanat eseri bizi gerçekdışı bir dünyaya gönderir.
İmgeyi, şeyin bir kopyası olarak düşünmek bu kopyanın kendisinin de bir şey olduğu anlamına gelir. Böylece imge olarak kâğıt yaprağı ile gerçek kağıt yaprağının aynı niteliklere sahip olduğu yanılsamasına düşeriz. Bu da imgenin *kendinde* varlık olarak yorumlanmasına neden olur. Böylece imge, bilinç dışında bir şey haline gelir. Oysa imge, imgesel bilincin aktif bir ürünüdür. Bu şekilde iki ayrı varoluş düzleminde tek bir yaprak oluşturmak yerine, aynı varoluş düzleminde farklı iki yaprak oluşturulmuş olur. Oysa Sartre'a göre sezgi bize imgenin bir şey olmadığını gösterir.[37] Zira imge olarak kağıt yaprağı ile gerçeklik olarak kağıt yaprağı, birbirinden farklı iki varoluş düzlemindeki tek ve aynı yapraktır zaten.[38] Sartre, imgenin bilincin alanı içinde anlaşılması gerektiğini vurgular. İmge bilince girdiğinde, imge ile birlikte tüm bir evren de bilince girer.[39] Sartre imgenin kendine özgü bir içeriğe ve özerk bir yaşama sahip olduğunu ifade eder.[40] Nesne aynı olsa bile algıda ve imgelemde ortaya çıkan şey, bilincin farklı bir yönelimselliğine aittir. Algısal bilinç pasif bir biçimde karşısındaki bir nesneyi algılar ancak bir nesneyi hayal ettiğinde onu aktif bir biçimde varlığa getirmesi gerekir. Bu nedenle imge bir şey değil, bir eylemdir. Algı, şeyin algılanmış boyutları tarafından sınırlanmışken, imgesel nesne algıya özgü olan böyle bir zorunluluktan muaftır. İmge, kendi içsel zorunluluğundan hareketle kurulur. "İmge, dünyanın bütün kısıtlamalarından kaçıştır, dünya içinde olma koşulunun olumuzlanması olarak bir anti-dünyadır, imgesel bilinç, gerçekdışılaştırılmış dünyayı kendi içinden kurar."[41]

Sanat eseri, imgesel bilicin kurduğu bir imgedir. Sartre öncelikle sanatçının zihninde bir imge olarak fikrin var olduğu ve sonra onu gerçekleştirdiği düşüncesinin yanlışlığını ortaya koyar. Bu yanlış anlama örneğin bir ressamın aslında iletilemez bir zihinsel imge ile işe başladığı, en sonunda da herkesin görebileceği bir nesne ortaya koyduğu düşüncesinden doğar. Bu da bizim imgesel olandan gerçeğe geçildiğini düşünmemize neden olur. Ancak bu doğru değildir. Gerçek olan, fırça darbeleri, tuvalin ıslaklığı, yüzeyi, renklerin parlaklığıdır. Fakat tüm bunlar estetik değerlendirmenin nesnesini

[36] *A.g.e.,* 110.
[37] *A.g.e.,* 10.
[38] *A.g.e.,* 9.
[39] *A.g.e.*, 123.
[40] *A.g.e.,* 128.
[41] Martina Stratilková, "Music in Jean-Paul Sartre's Philosophy", *Musicologica Olomucensia,* 13 – June, (2011): 94.

kuramazlar. "Güzel" denilen şey, bir algı olarak deneyimlenemez ve doğası gereği bu dünyanın dışındadır.[42]

Sanatçı, eserini ortaya koymak, bir imge yaratmak için Sartre'ın 'analogon' adını verdiği maddi araçlardan yararlanır. Bir şiirin ya da bir romanın analogonu sayfanın üzerine dağılmış mürekkeptir, resmin analogonu tuval ve boyadır, müziğin analogonu notalardır, bir tiyatro oyundaki karakterin analogonu bu karakteri oynayan aktördür. Analogonun varlığı, sanat eserinin en azından kamusal olarak görülebilir olması için zorunludur. Oysa imge bu analogonla özdeş değildir. Analogonlar gerçekken, imge gerçekdışıdır. Analogon algısal bilincin nesnesiyken; estetik nesne olarak imge, imgesel bilincin ürünüdür.

Sartre'a göre dışsal bir analogon tarafından ortaya konulan imge, imgesel olanın gerçekleştirilmesi ya da nesneleştirilmesi değil, hala bir imgedir. Her bir fırça darbesi, gerçekdışı bir sentetik bütün ile birlikte verilir ve ressamın amacı bu gerçekdışının kendisini gerçek renkler aracılığıyla ortaya koymasına yardım etmektir. Tablo maddi bir şeydir, oysa resmedilen nesne olarak imgenin kendisi gerçekdışıdır, gözlemci imgesel bir tavır yüklenir. Tuval üzerindeki gerçek renklerin verdiği duyusal hazzın kendisi doğada izole bir şekilde bulunduğunda hiçbir estetik değer taşımadığı halde, bir resimde olduğunda gerçekdışı bir bütünün parçası olarak kavranır ve güzel olan tam da bu bütündür.[43] Estetik haz gerçek bir nesnenin değil, fakat imgenin gerçekdışılığının kavranmasından kaynaklanır. Estetik deneyimin ayırıcı özelliği, estetik nesnenin, onu gerçekdışı olarak konumlandıran imgesel bilinç tarafından kurulması ve kavranılmasıdır.

Sartre'a göre Hamlet'i canlandıran aktör, Hamlet'i *gerçekleştirmek* için kendi güçlerini kullanmak yerine, onu *gerçekdışı* bir şekilde yaşar. Burada bir dönüşüm gerçekleştiren aktör tamamen gerçekdışı tarafından yakalanır ve ondan esinlenir. Aktörde gerçek olan karakter değil, tam tersine karakterde gerçekdışılaşan aktörün kendisidir.[44] İmgesel bilinç dünyayı değiller ve kendi gerçekdışılığını onun yerine geçirir. Hamlet'i oynayan aktörün varlık bütünlüğü, seyircinin imgelemi tarafından olumsuzlanır. Seyirci aktörü Hamlet olarak görür, ancak onu Danimarka'nın gerçek prensiyle karıştırmaz. Hamlet'i oynayan aktör, imgesel kişinin analogonu olarak kendi bedenini kullanır. Gözyaşlarını, Hamlet'in gözyaşları olarak deneyimler. Böylece onlardan gerçekliğini alır ve tamamen gerçekdışı bir şekilde ağlar. Aktör

[42] Sartre, *L'imaginaire*, 363.
[43] *A.g.e.*, 363-364.
[44] *A.g.e.,* 367.

gerçekdışı tarafından ele geçirilir. Bu yüzden aktörde gerçekleşen karakter değildir, karakter içinde gerçekdışılaşan aktörün kendisidir.

Aynısı resimde de geçerlidir. Sartre VIII. Charles'ın portresini düşünmemizi ister. En başta onun bir nesne olduğunu sanırız. Ancak bu nesne açık bir şekilde tuvalle aynı nesne değildir. Tuvalin ve çerçevenin kendinde estetik nesne olarak VIII. Charles"ı verememesinin sebebi, resmin onu saklaması değil, fakat kendisini, onu gerçekleştiren bir bilince sunamamasıdır. Bilinç, dünyayı olumsuzlayarak radikal bir değişim geçirdiğinde ancak estetik nesne görünecektir, bilinç böylece imgesel bilinç haline gelir. Tuvaldeki VIII. Charles zorunlu olarak imgesel bilincin yönelimsel eyleminin bir sonucudur. Böylece bir resimde estetik nesnenin gerçekdışı bir şey olduğunu anlarız.[45] Bu, sanat eserinde gerçek olanı imgesel olanla karıştırmamak adına oldukça önemlidir. Sartre VIII. Charles'ın imgesinin psikolojik olarak tuvaldeki resmin görsel temsiline eşlik ettiğini iddia etmez. Burada tuval üzerindeki resim ile imge aynı anda eş zamanlı olarak sunulmamaktadır.

İmgesel bilinçte olan şey, tuvaldeki resmin özel bir tarzda deneyimlenmesidir. Bu özel deneyim dünyanın değiştiği anlamına gelir. Önümüzdeki yollar zorlaştığında ya da yolumuzu göremediğimiz zaman bu dünyaya katlanamayız. Tüm yollar engellendiği halde yine de eylemde bulunmamız gerekir. Böylece dünyayı değiştirmeye çalışırız. Dünyayı değiştirmek mümkün olmadığına göre, onu algılayış biçimimizi değiştirmekten başka çaremiz yoktur. Bu durumda bilinç, nesneyi değiştirmek için, kendisini değiştirmektedir. Sartre'a göre duygu, dünyanın bir değişimidir. Sanki şeyler ve potansiyelleri arasındaki ilişki, determinist süreçlerle değil de, büyü (*la magie*) ile yönetiliyormuş gibi eylemde bulunuruz. Kendimizi bu yeni tavra bırakırız. Bilinçteki bu değişiklik fark edilmez. Yönelimi ve davranışı değiştirerek, eski ya da yeni bir nesneyi farklı bir tarzda algılarız.[46] Dünyaya belirli bir anlam formu altında bakarak algılayan öznedir. *Kendi-için*, değiştiremediği duruma bu kez duygu formu altında bakmayı seçer. Böylece dünyanın nitelikleri de değişir.

Duygu, şimdi dünyayı yeni bir boyutta daha farklı kavrayan ve ona yeni bir davranışı empoze eden refleksif olmayan yeni bir bilinci motive eder. Böylece şimdi dünyanın yeni bir boyutu kavranır. Dünyanın rasyonel kavrayışından birden büyülü kavrayışa geçişte bu, nesnenin kendisi

[45] *A.g.e.,* 362-363.

[46] Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une Théorie des Émotions* (Paris: Èditions Gallimard, 2011), 79-80.

tarafından olduğunda ve tatsız (kabul edilemez) bir öğe ona eşlik ettiğinde korku, kabul edilebilir bir öğe eşlik ettiğinde ise beğeni gerçekleşir.[47]

Sartre'a göre duygularla büyülü bir dünya kurarız. Duygu, insan gerçekliğinin dünyayla ilişkilerinin bütünü, "dünya içindeki varlığın" bir değişimidir. Duygular bilinçlidir ve stratejik bir şekilde dünyayı dönüştürürler. Duygu her zaman bir şeye yönelir ve bir şeyi amaçlar. Bu nedenle de sadece nesnesi ve onunla kurduğu ilişki ile açıklanabilir. Estetik deneyimde gerçekleşen şey de budur. İnsan, dünyayı hangi boyutu altında görmeyi seçiyorsa dünya o haline gelir. Sanat eseri aracılığıyla dünyayı gerçekdışı olarak görürüz. Estetik deneyim, *kendi-içinin* radikal bir değişimidir. Bu nedenle dünya da farklı bir varlık düzeyinde, bu kez gerçekdışılık şeklinde ortaya çıkar.

Sartre müziğin de, onu taşıyan seslerle özdeş olmadığını ve gerçekdışı bir nesne kurduğunu ifade eder. Beethoven'ın 7. Senfoni'sini, bir senfoni olarak duyabilen imgelemdir. Sartre, performansın konser salonunda dinlendiğini ancak senfoninin imgelemde dinlenen bir performans olduğunu ifade eder. Farklı yer ve zamanlarda farklı performanslar gerçekleştirilebilir ancak bir senfoni, performansı olmasa da var olur. Senfoniyi, performansıyla özdeşleştirmez Sartre zira senfoni gerçek bir performansın ötesindedir. Senfoninin kendi içsel zamanı vardır; bu anlamda geçmiş, şimdi ya da gelecek içinde var olamaz, senfoni uzam-zamansal değildir. Bu nedenle Sartre Beethoven'ın 7. Senfoni'sini 'aktüel olarak duymadığını, fakat 'imgesel olanda dinlediğini' ifade eder.[48]

Konsere gitmeye neden olan şey, "7. Senfoni'yi dinleme" istediğidir. Sartre amatör değil, profesyonel bir orkestra tercih edeceğini çünkü eserin "mükemmel çalınmasını" istediğini belirtir. Yanlış tempoda "çok hızlı" ya da "çok yavaş" çalan bir orkestranın performansı esere ihanet olacaktır. Çaldığı eser karşısında orkestra kendini yok ederse, müzisyenlere ve orkestra şefine güvenme nedenlerimiz varsa, senfoninin kendisiyle karşı karşıya olduğumuzu düşünürüz.[49]

> Fakat 7. Senfoni'nin kendisi nedir? Açıktır ki bir şeydir, süren ve sona eren bir şey olarak karşımda durur… Gerçek midir, değil midir? 7. Senfoni'yi dinlediğimi akılda tutalım. Benim için "7. Senfoni" zamanda var olmaz, onu 17 Kasım 1938 yılında Châtelet salonunda bir artistik gösterim şeklindeki tarihsel bir olay olarak kavramam. Eğer yarın ya da sekiz gün sonra Furtwaengler'in yönetiminde başka bir orkestranın aynı senfoniyi çaldığını

[47] *A.g.e.,* 109.
[48] Sartre, *L'imaginaire,* 371.
[49] *A.g.e.,* 368.

> dinlersem, bir kez daha aynı senfoninin karşısında olurum. Belki bu kez daha iyi ya da daha kötü bir performans olabilir. Senfoniyi nasıl dinlediğimi düşünelim: Bazı insanlar gözlerini kapatırlar. Bu şekilde kendilerini görsellikten ve bu yorumdan yani tarihsel olaydan ayırırlar; kendilerini salt seslere bırakırlar. Bazıları ise orkestrayı ya da orkestra şefinin sırtın izler. Ancak baktıkları şeyi görmezler… Konser salonu, şef ve hatta orkestra bile kaybolur. Böylece 7. Senfoni'yle karşı karşıya kalırım ancak onu herhangi bir yerden dinlememe, olayı bir aktüalite ve tarihsel olarak düşünmeme özel koşuluyla ve birbirini izleyen melodileri kendilerini açan gerçek bir ardışıklık olarak değil, fakat mutlak bir ardışıklık olarak dinleme şartıyla, tıpkı Pierre'in aynı anda bir arkadaşını ziyaret etmesi gibi. Bildiğim kadarıyla dinlediğim senfoni burada, bu duvarlar arasında, keman yaylarının ucunda değildir. Beethoven'ın zihninde o tarihte şekillendiğini düşündüğüm eser gibi geçmişte de değildir. Tamamen gerçeğin ötesindedir. Kendine ait bir zamanı vardır, allegronun ilk notasından finale kadar giden içsel bir zamana sahiptir; ancak bu zaman, allegronun başlamasından 'önce' ya da finalden 'sonra' gerçekleşen ve devam eden başka bir zamanı takip eden bir zaman da değildir. 7. Senfoni kesinlikle zaman içerisinde değildir. Bunun için de bütünüyle gerçekten kaçar. Bizzat kendine verilir ancak erişilemez bir yokluk olarak var olur. Onu etkilemem, bir notasını değiştirmem, temposunu yavaşlatmam mümkün değildir. Yine de ortaya konması için gerçeğe ihtiyacı vardır.[50]

Sartre buradan senfoninin performansının onun analogonu olduğu sonucunu çıkarır. Böylece senfoni ile performansı arasındaki ayrım netleşir. 7. Senfoni'nin performansında duyulur notalar gerçek enstrümanlar üzerinde gerçek müzisyenler tarafından belli bir zamanda çalınır ve 7. Senfoni gerçekten dünya içinde var olur; ancak 7. Senfoni'nin kendisi gerçekdışı bir nesnedir. Performans, kendisini sadece zamana yayılan ve tarihsel olan analogonu yoluyla ortaya koyabilir. Ancak bu analogonlar üzerinden onu deneyimlemek için imgesel indirgeme, başka bir deyişle gerçek seslerin analogon olarak algılanması gerekir. Bu nedenle senfoni daimi bir yokluk olarak ortaya çıkar. Bu, onun Platon'a atıfla akledilir bir dünyada var olduğu anlamına gelmez. Senfoni sadece özler gibi uzam-zamanın dışında değil, gerçeğin ve varoluşun da dışındadır.[51] Bu nedenle senfoniyi aktüel olarak duymadığını, imgesel olanda dinlediğini ifade eder Sartre.

Burada müziğin dünyasından gündelik meşgalelere geçme sıkıntısının açıklamasını buluruz. Müzik dinlerken aldığımız estetik hazzın bizi taşıdığı o farklı dünyadan müziğin sona ermesiyle birlikte gerçekliğe dönmek ve birkaç dakikalığına unutulmuş olan gündelik rutinin yeniden bir parçası haline gelmek tatsız bir deneyimdir. Tıpkı güzel bir rüyadan uyanıp da acı dolu bir

[50] *A.g.e.,* 369-370.
[51] *A.g.e.,* 371.

gerçekle yüzleşmek gibi. "Burada aslında bir dünyadan bir diğerine geçiş yoktur. Fakat imgesel tavırdan gerçekliğe ilişkin tavra geçiş vardır."[52] Estetik temaşa uyku ilacıyla dalınan bir rüyadır, gerçeğe geçiş ise otantik bir uyanmadır. Sartre tam da gerçeklik bilincinin bulantıya neden olduğunu ifade eder.[53]

Roquentin'ın ve Sartre'ın kendisinin de caz müzikle bulantıdan kurtulduklarından söz etmiştik. Caz müziğin gerçekliği imgesele çevirerek gerçekdışı bir dünyada insanı özgürleştiren ve varoluş kaygısını iyileştiren bir gücü vardı. Oysa Sartre bu kez ilişkiyi tam tersinden kurmaktadır. İmgesel bilinçten algısal bilince geri dönüşte de benzer bir bulantı yaşanmaktadır. Bulantı gerçekliğe ait bir deneyimdir, her iki durumda da müziğin gerçekdışı bir nesne olarak kurtarıcı bir işlevi vardır. Bulantı müziğe ait estetik deneyimde ortadan kaybolur. Zira gerçeğe geçişteki aktüel uyanış bulantıya yol açar. Bu nedenle güzel, gerçekliğe değil sadece imgesele alana aittir, bunun için de dünyanın özsel yapısı içinde olumsuzlanması gerekir. Sanat eseri kendi dünyasında var olmaz. Burada imgesel olarak dönüştürülmüş bir dünyayla karşı karşıya kalırız ve gerçek dünyaya dönüş çoğunlukla sancılı olur.

Sadece insan varlığı özgür bir *kendi-için* olarak şeylere anlam vermek zorundadır ancak bunun farkına varınca bulantı duyar. Tıpkı Roquentin'da olduğu gibi olumsallığının ve olgusallığının farkındalığı özgür bireyin saf bilincini kirletir. "Bulantı, dumura uğrayan bilincin semptomudur. Müzik imgesel olana geçişi sağladığı için bulantıyı giderir, çünkü burası anlamın fiziksel varoluşa bağlı olmadığı bir alandır ve bilinç burada tertemiz kalır."[54] Dünyanın kendisini değiştiremediğimiz için onu algılayışımızı değiştirmemizde müziğin çok önemli bir etkisi vardır. Müzik, zaman deneyiminin kendisini değiştirir ve olumsallığı özgürlüğe bağlayarak varoluşsal kaygıyı dindirir. Böylece gerçekliği dönüştürür ve koşullar ne olursa olsun, onlara olumlu ya da olumsuz değer atfederek özgürlüğün karşısında bir engel olarak görüp görmeyeceğine karar verenin insanın kendisi olduğu gerçeğiyle onu yüzleştirir.

III

Müziği varoluş karşısında bu denli önemli bir yere koymasına rağmen Sartre yine de onu sanat eserleri arasında en değerlisi olarak görmeye karşı isteksizdir. Zira Sartre müzik aracılığıyla ortaya konulan şeyin bütünüyle

[52] *A.g.e.,* 371.
[53] *A.g.e.,* 371.
[54] Caroll, *It is…,* 398.

iletilemediğini düşünür. Müziğin ifade ettiği şeyi sözlerle betimleme çabaları sonuçsuz kalacaktır. Sartre müziğin, müziksel olmayan gerçekliğe gönderimle anlam kazanmadığını düşünür. Sartre'a göre renk veya seslerle çalışmak başka, sözcükler aracılığıyla kendini ifade etmekse başka şeydir. Notalar, renkler, biçimler birer *im* değildir. Kendileri dışında bir şeye gönderimde bulunmazlar.[55] İmlemler boyanamaz ya da müziğe koyulamaz, oysa yazar imlemlerle uğraşır.[56]

Sartre müziği de içine dâhil ettiği plastik sanatların hiçbirinin anlamları betimleyemediğini ve gerçekliğe gönderemediğini ifade eder. Dünyaya karşı yaklaşımımızı değiştirmesine rağmen müzik, anlamları düzyazıdan çok daha muğlak bir şekilde betimlemekle sınırlıdır. Çünkü müzikte her zaman söze dökülemeyecek olan bir şeyler kalacaktır. Oysa Sartre'a göre bir şeyin bütünüyle anlamlı olabilmesi için sözel olarak ifade edilmesi gerekir. Sartre düzyazıda olan bu varoluşsal işlevin müzikte de olup olmadığını inceler. Notalar, kendileri dışında bir şeye gönderimde bulunmadığı için bir duygu tonu olarak az da olsa bir anlam taşırlar, ancak bu karanlık bir anlamdır. Aynısı resim için de geçerlidir. Tintoretto'nun Golgotha'daki yırtılan sarı göğü kaygıyı imlemez. Hem kaygı hem de sarı göktür aynı anda, ne kaygının göğüdür, ne de kaygılanan bir göktür.[57] Bir ressam kızgınlığı, acıyı ya da neşeyi resmedebilir ancak bu, bir yazarın sözcüklerle yapabildiği gibi değildir. Duyguları belli renklere akıttığı için, müzikteki notalar gibi karışık ve karanlıktır resim de.

Sartre'ın düzyazıyı müzikten daha üstün bir yere koymasının esas nedeni müzisyenin, anlamları yazar gibi kesin bir biçimde betimleyemediği için politik ya da ahlaki bir yükümlülük alamayacağını düşünmesidir. Müzisyene politik bir sorumluluk vermese bile, yine de müzisyenin yaratıcı dehasının dünyayı değiştirme konusunda başarılı olabileceğini de bilir Sartre. Özellikle René Leibowitz'a verdiği yanıtta bunu kabul etmek zorunda kaldığını görürüz. Sartre bu ön sözde "bugün bir sanatçının edebi bir amacı olmaksızın ve dünyamıza az çok tutkuyla fırlatılmış olmasını anlamlandırmakla ilgilenmeksizin, var gücüyle dünyayı sevmesinin ve nefret etmesinin, samimiyetle çelişkiler içinde yaşamasının, yeteri kadar azimle bu dünyanın kendisini değiştirmeyi planlamasının mümkün olup olmadığını; sanatçının vahşi şiddetiyle, barbarlığıyla, rafine edilmiş tekniğiyle, köleleriyle, tiranlarıyla, ölüm tehditleriyle korkunç ve yüce özgürlüğümüzü müziğe dönüştürmesinin ve dünyayı değiştirmesinin imkânsız olup olmadığını

[55] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?* (Paris: Éditions Gallimard, 1948), 14.
[56] *A.g.e.,* 17.
[57] *A.g.e.,* 15.

sorarken"[58] aslında sanatçının tüm bunları yapabilecek güce sahip olduğunu olumlar gibi görünmektedir. Eğer pek çok insan müzikte teselli buluyorsa, bunun sebebi müzik, gelecekte acıları geçtiğinde hissedecekleri şeyleri şimdiden onlara söylediği içindir. Müzik onların şimdi yaşadıkları üzüntüye geleceğin gözleriyle bakmalarını sağlar.[59] Bu nedenle de müzik geleceğe ilişkin umudu ifade edebilir ve Sartre'ın, müzisyenin yükümlülüğü hakkında olumlu bir yaklaşıma sahip olmaya başladığını düşünmemize neden olur. Oysa Sartre sosyal ve politik yükümlülüğü olan bir sanatçının bağlılığını ifade etmek için anlaşılır ve muğlak olmayan araçlar kullanması gerektiğinden bahseder ve bunun da sadece düzyazıyla mümkün olduğunu ifade eder.

Leibowitz, müzisyenlerin daha çok politik sorumluluk almasını teşvik etmek için yazılmış olan *Prag Manifestosu*'na atıfla, Schoenberg'in 12 nota sistemiyle birlikte avangard müziğin bu yükümlükleri yerine getirebileceğini iddia etmiştir.[60] Oysa Sartre bir "müziksel tümcenin gönderdiği bir nesne olmadığını ifade ederek, kendisi nesne olan bu dilsizin, insanı nasıl olup da kaderine uyandırabileceğini sorar."[61] Sartre için bunu başarabilecek olan tek şey düzyazıdır. "Yazar size rehberlik edebilir, eğer bir gecekonduyu betimliyorsa, onu toplumsal adaletsizliklerin sembolü olarak ortaya koyup öfkenizi harekete geçirebilir. Ancak resim dilsizdir: Size bir gecekondu sunar, hepsi bu; orada istediğinizi görmekte özgürsünüzdür."[62] Benzer şekilde müzik de metinleştirilemediği için politik bir yükümlülüğü almaya elverişli değildir.

---

[58]René Leibowitz, *L'Artiste et sa Conscience: Esquisse d'une Dialectique de la Conscience Artistique* (Paris: L'Arche, 1950), 35-36.

[59] *A.g.e*., 36.

[60] Bilindiği gibi gerçekten de belirli nota kalıpları dinleyicide üzüntüyü ya da sevinci uyandırmaktadır. Söz gelimi hicaz makamında kullanılan diyez ve bemoller hüzünlü tınılarıyla kalbe dokunur, rast makamında ise neşelidir. Şeytan ikilisi olarak adlandırılan notalar rahatsız edici bir etkiye sahiptir. Kulağın duymak istediği şeyler vardır. Saf bir duyma mümkün değildir, içinde bulunduğumuz koşullar ve duyma alışkanlıklarımız duyduğumuz şeyi belirler. Tüm enstrümanlar Barok dönemindekinin aynısı olsa bile dinleyen kulaklar aynı değildir. Atonal müzikle ya da dijital ortamda elde edilmiş tertemiz seslere yapay bir doğallık katmak için parazitler sokulan müziklerle tanışan kulakların duyması farklıdır. Ünlü besteciler tüm bunları kapitalist sistemde gayet iyi okumakta ve sektörün taleplerini karşılamak adında kullanmaktadırlar. O halde müzik de sembolik bir dildir ve tüm diller gibi öğrenilebilirdir. Bu bağlamda Leibowitz'ın ifade ettiği gibi belirli stratejilerle müzik de politik ya da ahlaki iddiaları dile getirebilir.

[61] Leibowitz, *L'Artiste et sa Conscience*, 214.

[62] Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature,* 16.

Bazı müzisyenler de elbette çağın ruhunu yansıtmak için teknikleri kullanmışlardır. Romantik besteciler müziğin kendi başına belli düşünceleri ifade edemeyeceğine inandıkları için müziklerinde yazılı bir program kullanmanın gerekliliğini hissetmişlerdir. İfadeyi zenginleştirmek ve muğlaklığından kurtarmak için farklı boyutlar eklemenin gerektiğine inanan Wagner gibi bazı besteciler edebiyatla birleştiğinde müziğin daha güçlü bir ifadeye ulaşacağını düşünmüşlerdir. Böyle bakıldığında müziğin doğasının, çağın ruhuyla değil de, bestecinin estetik amacıyla şekillendiği görülür. Mozart kendi çağının müzik tarzında Antik dönemin ruhunu çağrıştırır. Modern film yapımcıları kendi dönemimizin ruhunu yansıtmak için Mozart'ı veya Bach'ı kullanarak müziği bir metinle veya görsel bir temsille birleştirerek, müziğin ortaya koyduğu şeyi zenginleştirirler. Saf müzik, müziksel olmayan bir malzemeyle desteklenmediği taktirde bir dönemin duygularını ifade etmekte yetersizdir.[63] Bunu söz gelimi 90'ların müziği hakkında düşündüğümüzde kavrayabiliriz. 2020 yılında dinlediğimiz 90'lara ait bir şarkı o dönemin ruhunu bize hissettiriverir oysa üzerine biraz kafa yorduğumuzda gerçekte bu şarkının uyandırdığı duyguya aslında o dönemin giyim tarzına, deneyimlerimize, anılarımıza veya şarkıcıya ilişkin görsel imgelerin eşlik ettiğini fark ederiz. Sartre müziğin duyguları ifade ettiğini ve uyandırdığını fark etmiştir, ancak buna müziksel olmayan başka imgelerin de eşlik ettiğini görmüştür. Düzyazının politik yükümlülük alması daha kolaydır zira her kitap tarihsel bir bağlam içinden yazılır, yazar da okur da belli bir tarihsel durum içindedir. Yazar sadece estetik bir nesne ortaya koymak için değil, toplumu değiştirmek için yazar. Yazarın bu misyonu gereği her sözü bir eylem olmak zorundadır. Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'te ifade ettiği gibi, eylem yönelimseldir,[64] bir eksikliğin kavranması ve henüz mevcut olmayan bir olanak uğrunda mevcut durumun olumsuzlanmasıdır.[65] Yükümlü bir yazar da eksikliğini duyduğu şeyi gerçekleştirmek için eseriyle var olanı hiçleyerek dünyayı değiştirmek ister.

Müziğin bir imge olarak gerçekdışına gönderimde bulunduğu halde özgürleştirici bir güç olmasının ilginç bir yanı daha vardır aslında. Olumsallığı ile özgürlüğünü aynı anda gerçekliğe oturtamayan insan bulantı duyar ve caz müziğin *gerçekdışılığı* bulantıyı yok eder. Oysa ne tuhaftır ki insan, tam da bu olumsallığın var olduğu *gerçek* dünya içinde özgürlüğe

[63] Paul E. Robinson, "Sartre on Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, Summer, (1973): 455. http://www.jstor.org/stable/429317. çevrimiçi 26 Haziran 2016.
[64] Sartre, *L'Être et le Néant,* 477.
[65] *A.g.e.,* 478.

mahkûmdur. Özgürlüğe uyanış, ilginç bir şekilde özgürlüğün var olmadığı bir yerden gelir.

Sartre müziğin gerçekdışı olduğunu söylemiştir oysa aslında müziğin gerçekliğin ta kendisi olduğunu göstermek de mümkündür. Eğer kulaklarımızı doğru duymaya eğitirsek evrenin dilinin müzik olduğuna dair çok güçlü kanıtlar bulabiliriz. (Müziğin evrensel bir dil olduğu ise başka bir iddiadır). Pythagoras'ın bir taşı tutarak öğrencilerine 'bu donmuş müzik' derken kastettiği şey gibi. Aslında her canlının, her doğa olayının evrende kendine özgü melodik bir yeri olduğunu görebiliriz. Sadece kuşların değil, ağaçların bile sesleri birbirlerinden farklıdır, hatta sağanak başlamadan önce daha da farklı olurlar. Evreni oluşturan o ilk patlama belki de hala çalmakta olan evrensel bir senfoninin ilk vuruşudur sadece. 1964'te ilk kez 13,7 milyar yıl önce gerçekleşen bu müziğin hava boşluğundaki soluk yankısı duyulduğunda müziğin bir güç ve yaradılışın nihai kaynağı olduğu yönündeki düşünce güçlenmiştir. Ses dalgaları ilk olarak patlamadan değil, en küçük madde parçacıklarından gelmiştir. Atomun kalbinde olağanüstü bir hızın titreşimleri vardır (saniyede 100 trilyon) ve bu, duyma eşiğimizin üzerinde yirmi oktavlık bir ton yaratır. Yıllardır araştırmacılar soyut müziğimiz ile fizik dünyamız arasındaki büyüleyici ilişkileri keşfetmektedir. Örneğin sesi görünür hale getirmek için sıvı aracılığıyla gönderilen ses dalgalarının kabarcıkların içinde çıplak gözle görülebilen ve tıpkı gökyüzündeki yıldızlarla gizemli bir benzerlik taşıyan ışık parlamaları yarattığı fark edilmiştir. Sesin bu özelliğine, kabarcıkları bozan ve enerji açığa çıkaran yoğun basınç ve yüksek sıcaklık da eşlik etmektedir. Bu da, her şeyin küçük bir patlama olduğunu göstermektedir. Evren, gerçekte devasa bir korodur.[66]

Darwinci doğal seçilim atalarımızın kendi akustik çevrelerinin dikkatli birer dinleyicisi olduğunu göstermektedir. Yaşam mücadelesi içinde yarı insan atalarımız tarafından müzikal tonlar ve ritimler kur yaparken, kendi bölgelerinin sınırlarını çizerken, rekabet ederken, savaşırken, zafer kazanırken ya da kaybederken kullanılmıştır. Buradan anlaşılan odur ki, sesin doğal tarihi, sosyal ve estetik tarihine önceldir ve ikincisini, ilkine dikkat etmeden doğru anlamak mümkün değildir. Eğer atalarımız yanlış seslere dikkat etselerdi hayatta kalamazlardı. Müziğin diğer sanat dallarından farkını anlayabilmek açısından bu önemlidir. Çünkü sinema, roman, drama ve bütün diğer formlar insanlar tarafından icat edilmiştir, gücünü onları icat eden bireylerden ve kurumlardan alırlar. Oysa müzik böyle değildir, insanlar zaten büyüleyici sesler, melodiler ve ritimlerden oluşan bir ekosistemden

[66] Ted Gioina, *Music, Asubversive History* (New York: Basic Books, 2019), 18-20.

evrilmiş ve bunun bir parçası olarak bu gücü kendi ellerine geçirmişlerdir. Şarkının doğuşu tıpkı Prometheus'un tanrılardan ateşi çalmasına benzer. İnsanlar kendilerine ilham veren bu sesleri doğadan çalmışlardır.[67]

Sonuç

Sartre caz müzikte, kendi yazarlık dehasını geliştirmesine yarayan pek çok motif bulmuş olmasına rağmen, sadece yazarın politik yükümlülük alabileceğini ifade eder. Yalnızca sözcüklere dökülmüş olan anlamların kesin olmasından dolayı müzisyen anlamla meşgul değildir ona göre. Sartre'ın anlamın mükemmel açıklık içinde ortaya çıktığı ve müziğin kendi kendisinden başka bir şeyi imleyemediği için anlamı bütünüyle gösteremediği iddiası aslında biraz problemli görünmektedir. Zira hepimiz dile getirilemeyen karmaşık, tarifsiz ya da belirsiz duyguları zaman zaman deneyimleriz. Tam olarak sözcüklere dökemediğimiz duyguların belirsiz olması, onları sözel ifadelere dönüştüremiyor oluşumuzdan değil de, kendi doğalarından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bunlar basitçe acı ya da neşe değil, muğlak duygulardır. Muğlak olmaları onların var oldukları ve deneyimlendikleri gerçeğini değiştirmez. Muğlaklık tam da onların doğalarına aittir ve bu, insanın önemli bir boyutunu oluşturur.

Varoluşun belirlenemezliği, muğlaklığı ve öznelliği üzerine vurgu yapan Sartre'ın şimdi kesin anlamlardan söz etmesi ve müziği muğlak anlamlar ortaya koymakla itham ederek başarısız görmesi ilginçtir. Oysa aynı Sartre *Nick'in Barı*'nda tam da kendi varoluşunun anlamını berrak bir biçimde kavramamış mıdır? Müziğin, özellikle de caz müziğin yaratıcılığı ile insanın varoluşu arasında derin bir paralellik kuran Sartre, müziğin gerçekdışılığının politik yaşamın gerçekliği karşısında etkisiz kalacağını düşünmüş gibi görünmektedir. Oysa politik yaşamın vaat ettiği adalet, eşitlik ya da özgürlük gibi kavramların da tıpkı güzel gibi gerçeklikte karşılığı yoktur ve gerçekleştirilmek için belki de en az müzikteki kadar gerçekdışı bir yaratıcılığa gereksinim duyarlar. Tam da bu nedenle politik yükümlülük alacak bir yazarın da tıpkı müzisyen gibi algısal bilinçten çok, imgesel bilince ihtiyacı olacaktır aslında.

Sartre'ın müzik aracılığıyla ortaya konulan anlamın bütünüyle iletilemediği iddiası da problemli görünür. Zira belki de bu iletilemezlik basitçe müzisyenin hatasından ya da müziğin doğasından kaynaklanmıyor olabilir. Aksine, anlamın kendisinin bütünüyle değil, kısmen iletilebilir bir şey olduğu da düşünülebilir. Sartre'ın da kabul edebileceği gibi anlamın, onu anlayan

[67] *A.g.e.,* 23-24.

bilincin yönelimselliğinden dolayı kendi kendisiyle tam bir uyuşma sağlamadığı ve her zaman eksikliği içinde barındırdığı, tam da bundan dolayı kendi kendisinin ötesine geçme yazgısıyla baş başa olan bir mümkün varlığa gönderimde bulunduğunu düşünmek olanaksız mıdır?

Sartre politik yükümlülüğü olan bir sanatçının muğlak olmayan araçlar kullanması gerektiğinden bahsederken gerçekliğin kendi muğlaklığını gözden kaçırıyormuş gibi görünmektedir. Gerçeklik muğlaksa eğer, onu betimlemek için muğlak olmayan bir aracın seçilmesine gerek de yoktur. Aslında Sartre'ın René Leibowitz'a verdiği yanıttaki çelişkili tavrı tüm bunların farkında olduğu şeklinde de yorumlanabilir. Görülen odur ki gerçekten de müziğin varoluşun anlamlandırılmasında bireyin üzerinde derin bir etkisi vardır. Aynı melodi tekrar tekrar dinlendiğinde her defasında farklı bir anlamı gün yüzüne çıkarma ya da berraklaştırma gücüne sahiptir. Tam da bu nedenle Roquentin *Some of These Days*'i bir daha, bir daha dinlemek istememiş midir? "Madeleine, şu plağı yeniden koyar mısınız? Gitmeden önce bir daha dinleyeyim. Madeleine gülmeye başlıyor. Gramofonun kolunu çeviriyor; işte başladı…"[68]

Kaynakça

Caroll, Mark. "It is: Reflections on the Role of Music in Sartre's 'La Nausée'". *Music and Letters.* Volume 87. Issue 3. 1 August. (2006): 398–407. http://www.jstor.org/stable/3526380. Çevrimiçi 15 Ağustos 2016.

Donald, James. *Some of These Days, Black Stars, Jazz Aesthetics, and Modernist Culture*. United States of America: Oxford University Press. 2015.

Haile, B. James. *Jean-Paul Sartre's Mediation: Roquentin and the Jazz Aesthetics.* Bucknell University. https://www.academia.edu/22534712/JeanPaul_Sartre's_Mediation_Roquentin_and_the_Jazz_Aesthetic? Çevrimiçi 20 Nisan 2020.

Leibowitz, René. *L'Artiste et sa Conscience: Esquisse d'une Dialectique de la Conscience Artistique*. Paris: L'Arche. 1950.

Robinson, Paul E. "Sartre on Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 31. No. 4. Summer. 1973. http://www.jstor.org/stable/429317. çevrimiçi 26 Haziran 2016.

[68] Sartre, *Bulantı,* 234.

Sartre, Jean-Paul. "I Discovered Jazz in America". *The Saturday Reveiw*. November 29. (1947): 48-49.

-. *Qu'est-ce que la Littérature?*. Paris: Èditions Gallimard. 1948.

-. *Le Mots*. Paris: Èditions Gallimard.1964.

-.*L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de L'imagination*. Paris: Èditions Gallimard. 1986.

-. *Bulantı*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Can Yayınları. 2002.

-. *İmgelem*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları. 2009.

-. *Esquisse d'une Théorie des Émotions*. Paris: Èditions Gallimard. 2011.

-. *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie Phénoménologique*. Paris: Èditions Gallimard. 2013.

Stratilková, Martina. "Music in Jean-Paul Sartre's Philosophy". *Musicologica Olomucensia,* 13 – June. (2011): 93-106.

Ted Gioina, *Music, Asubversive History,* New York: Basic Books, 2019.

KİTAP İNCELEMESİ

FELSEFENİN PERSPEKTİFİNDEN J. S. BACH VE RICHARD WAGNER'İN SANATI

Çiğdem DEMİR*

Uğur EKREN. *Felsefenin Perspektifinden J.S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*. Bursa: Sentez Yayıncılık, 2016. 156 sayfa.

> Kaybedilmiş ya da boşa geçmiş zaman
> sadece sanat aracılığıyla yeniden kazanılabilir.[1]

Sanat benliğimizin dışına çıkarak, bizden farklı olan dünyaların mevcudiyetini kavrama, dünyayı bizim dışımızdaki insanların bakışı ile görme olanağı verir. Sanat dünyamızı, dünyanın farklı ifade olanakları ile temas ettirir. Uğur Ekren *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı* adlı eserinde, kişisel yaşamın ve deneyimin bireyselliğinin ancak sanat yoluyla öznelerarası bir aktarıma dönüşebileceğini söyler.

> Benim aşkımda geçmişin bütün aşklarından bir şeyler vardır. Benim acımda geçmişin bütün acılarından bir şeyler vardır. Benim mutluluğumda geçmişin bütün mutluluklarından bir şeyler vardır. Bu hiçte önemsiz olmayan bir şeyler sayesinde Madame Bovary'i ya da Anna Karenina'yı her şeye rağmen anlarım ya da Tristan ile hüzünlenirim.[2]

Ayrıca Ekren öznelerarası iletişimin sadece sanat ile gerçekleşmediğini fakat en derin yolunun sanat olduğunu da belirtir. Bu kitabın neredeyse her satırı bu kuvvetli yaklaşımın bir göstergesi olarak ön plana çıkıyor. Kitap "J.S. Bach'ın Sanatı" ve "Richard Wagner'in Sanatı" olmak üzere iki ana bölümden oluşuyor. Her iki bölüm de müstakil bir okumaya izin verse de aralarındaki devamlılığı oluşturan öğe, müziğin dünyayı ve insanlığı anlamadaki belirleyici rolü ve felsefenin buna etkisi bir yana, sanatın ve bizlerin de geçmişin izlerini taşıyor ve hepimizin aslında geçmişin birer

* İstanbul Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Dr. Öğrencisi, attribitum@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-2719-6010.

[1] Uğur Ekren, *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı* (Bursa: Sentez Yayıncılık, 2016), 153.
[2] *A.g.e.,* 154.

Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi, Sayı: 15/Müzik ve Felsefe, Ekim 2020: 307-318.
(Kitap İnceleme)

ürünü oluşumuz. Çok uzak geçmişte yaratılan bir sanat eseri karşısında duyulan coşku, duygulanım ve o sanat eserinde kaybolarak yapıtla bütünleşme hali, geçmişin birikimlerinin ve "okyanusun kendi bağrından taşıyıp getirdiklerinin"[3] 'bende' var olması ile açıklanabilir. Bu bağlamda, tarihsel perspektif bir temel ve mutlakçı olmayan bir yöntem ile oluşturulan bu çalışma, Ekren'in kendi söylemi ile "sanatçıları ve sanatı, özellikle de müziği felsefe perspektifinden ele alarak kavramayı" hedeflemektedir.[4] Bu hedef, estetik filozofların sanat ve sanatçı ile kurdukları ilgi üzerinden değil de, özelde Bach ve Wagner'in düşün dünyasında ve sanat eserlerinde felsefe ile kurdukları bağı görüp, ona tutunarak müziği daha derinden anlamamızı ve dahası bu düzlemde hissetmemizi sağlayan bir çizgi üzerinden ilerlemektedir. Bu aynı zamanda Ekren'in "Felsefenin sanatçıyı ve eserini anlamaya katkı sağlayacağı" teziyle felsefe ve müzik arasında tesis edilen geleneksel ilişkinin sınırlarını da yeniden değerlendirmemize olanak sağlıyor.

Ekren her ne kadar felsefe ile müzik arasındaki ilişkide, kimi filozofların müzik alanında başarılı yaratımlar ortaya koymuş olmaları ile (Nietzsche'nin müzik alanındaki denemeleri ve çok iyi piyano çalması ya da Rousseau'nun ve Sokrates'in -Platon'un anlatısından öğrendiğimiz kadarıyla- çok iyi beste yapması gibi örnekler çoğaltılabilir), kimi bestecilerin felsefe ilgisi ve yönelimi ya da bir felsefi akımının dönem müzik anlayışını olgunlaştırması ve yoğun duygular bırakan etkiyi yaratmasında payı olması gibi çift taraflı ve birbirini besleyen anlama tutumlarından söz edilebileceğinden bahsetse de kendisi müziği müziğin içinden anlamlandırma çabasında bulunacağını söyler. Çünkü Ekren sadece armoni bilgisi, müzik tarihi, müzik bilimi ve müzik estetiğinin veya tersine sadece felsefenin müziği açıklayamayacağını belirtir. Çalışmasına konu edindiği iki sanatçı Bach ve Wagner ile ilgili tespitleri bu disiplinler arası çalışmanın gerekliliğini gözler önüne seriyor. Şöyle ki Ekren Wagner'de her şey neredeyse felsefe ile ilgiliyken ve bu ilgi apaçık bir şekilde eserlerinde, makalelerinde ve yaşayışında kendisini ortaya çıkarırken, Bach'da felsefe gizildir der. Ekren Wagner'de felsefi açıklığın sadece felsefeyle, Bach'daki felsefi gizilliğin ise sadece müzik ile açıklanamayacağını ifade eder. Felsefeyi yardıma çağırırken zoraki bir ilgi kurma temelinde hareket etmez.

> Bach'ı barok olanın ne olduğunu anlamadan ve barok olanı da Leibniz'in felsefesini yardıma çağırmadan anlama olanağımız yoktu. Deleuze kapıyı açtı. Bugün Bach'ın monodik ve polifonik kıvrımlarını duyabilme olanağına felsefe sayesinde sahibiz. Barok olanın dilini Bach'ın ğazından başka türlü

[3] *A.g.e.,* 153.
[4] *A.g.e.,* 13.

> nasıl duyup, anlayabilirdik ki? Tıpkı bunun gibi Beethoven'in dilini de Hegel'in diline aktararak anlamamızı yine başka bir filozof Theodor Adorno sağlamadı mı? [5]

Yeniye Doğru: Bach

Ekren yönteminden "Giriş" ve "Sonuç" bölümlerinde bahsetse de aslında detayları "J.S.Bach'ın Sanatı" adlı bölümünün başında veriyor. Kitabın içeriği metafizik özcü ya da idealist bir anlayıştan uzak bir yöntem izlendiğini, Ekren'in kendisi de ifade etmiş olsa bile, bizlere sıklıkla hatırlatacak bir yaklaşıma sahip. Tarihsel perspektife bağlı kalmanın mutlakçılığa bürünmeden mümkün olabileceğini gösteriyor. Her ne kadar Ekren hem Bach hem de Wagner üzerine metinleriçinden bir araştırma ve bu araştırmanın gerekliliği olan kavramların terminolojik yaklaşımlarını ele alacağını söylese de, tarihin belli bir anında olanın günümüzle olan ilişkisine dair bir apaçıklığı yakalayamayacağımıza da işaret ediyor. Bu anlamın anda oluşunun bir kopukluğa yol açmadığını, aksine sürekliliğin içinde mutlak olanın değil bizatihi uzaklaşmaya çalışanı, kaçanı elde etmeye çabaladığını okurlarına gösteriyor. Bach'da felsefi olanın barok müziği anlamadan mümkün olamayacağını söylerken, yöntemine dair genelliğe uygulanabilir bir yaklaşımı da bizlere sunuyor. Şimdinin barok tanımlamasıyla bizde uyanan ifade yani İspanyolca 'barrueco' sözcüğünden geldiği fakat bunun şaibeli bir köken olduğu fikri, Borinski ve Croce'nin baroğun Aristoteles mantık geleneğinden bir tür kıyasa verilen ad olan baroca'dan geldiği tezleri, Jacob Bruckhardt'ın baroğu bir çöküş veya "Rönesansın bozuk lehçesi" olarak tanımlaması, hatta baroğun ortaya çıktığı tarihten önce bile Antik Yunan ve sonra Roma'da izinin bulunabileceği ihtimali, baroğun her sanat dalına uyarlanabilir oluşu, Bach'ın yaşadığı Barok dönemi sanatçılarının döneme ilişkin kavramsallaştırmaları dahi günümüzdeki 'barok'un geçerli anlamlarını etkilememektedir. Benzer şekilde günümüzde baroktan anladığımız şey dönemin barok teriminin anlamını da değiştirmemektedir. Tüm bunlar tam da o anlarda bir anlam arayışının tutkulu yaklaşımının ifadeleridir. Şöyle ki tüm bunlar barok ile ilgili hem anlamını hem bakanların bakış açılarını hem de bakanların gördüklerindeki benzerlikleri ele verir. Ekren Barok terimi hakkında kendi yaklaşımından bahsederken bunu Leibniz ile örneklendiriyor. "Tıpkı Leibniz'in bir şehre farklı tepelerden bakan kimselerden söz ettiğinde bakanların gördüklerinin farklı görünüşler olması ama bu farkın mutlak bir fark olarak kabul edilmesinin mümkün olmaması gibi."[6] Şehre bakanların anlatımlarındaki farklılar değil de ortaklıkların şehri imgeleştirmemize olanak sağlaması gibi, bu döneme ilişkin yakın anlatımlar

[5] *A.g.e.,* 155.
[6] *A.g.e.,* 21.

ve dönemin özgüllüğünü belirleme denemelerindeki benzerlikler dönemi aydınlatan bir ışık tutmaktadır.

Ekren, Barok müziğinin çerçevesini oluştururken, Rönesans müziği özellikleri ile müzikte 'modern' kavramı derken neyi anladığımızı sorgular. Çünkü müziğin diğer sanat dallarından farklılığı sebep gösterilerek, 'Barok' teriminin müziğe uygulanamayacağını savunanların karşısına 'barok' nitelikler konusunda metafizik bir kavrayış ve üslup ile ilgili olarak tarihsel bir bilincin yokluğu eleştirisi çıkmaktadır. Barok sanatı ile felsefe arasındaki ilişki, tarihsel ve felsefi çalışmaları kendisine problem edinen felsefi bir bakış açısının daha derin katmanlarında yer almaktadır. Barok bir eseri 'barok' kılan özelliğin ne olduğunu görebilmek, tarihsel göreceleştirmeden ve mesafeden uzak kalarak, Barok düşüncesinin çağdaş kültürü oluşturan diğer fenomenler ile bağlantısını kurmak derin kavram ve sorun katmanına inmeyi gerektirmektedir. Bu nedenle Ekren, Barok'un müzikteki karşılığını anlamak için 'barok' müziğin ortaya çıkış koşullarına bakmak ve 'barok' dönem öncesi müzik ile barok müzik arasındaki üslup farklılıklarını belirlemedeki faydanın altını çizmektedir. Ekren'in belirttiği gibi Barok müziğinde üslup kısa sürede ve çok hızlı bir şekilde değişmiştir. Aslında her müzik türünün tarihi döneminde varolagelen eski üslubun bir kenara fırlatılarak yenisine geçiş Barok dönemi için geçerli olmamış, önceki müzik tekniklerinin son kalıntılarının dönüştürülmesi söz konusu olmuştur. Ekren bu bağlamları göz önünde bulundurarak, modernite düşüncesi ile ilişkisinde değerlendirilerek Barok sanatı altında yatan felsefenin anlaşılabileceğini belirtir.

Tarihselliğinde Barok dönemi, Rönesans'ı izleyen ve Rönesans sanat eserlerinden farklılaşan bir sanatın yaratıldığı Avrupa sanat evresidir. Heykel, sanat ve mimari alanında üretilen sanat eserlerinin yanı sıra Barok kimliği Bach ve Handel müziğinde de kendini açımlamıştır. Ayrıca Barok dönemi, 16. Yüzyıldan beri gelişim göstermekte olan doğa bilimleri ile felsefe arasındaki sıkı etkileşimin olgunlaştığı, dünyanın matematik sayesinde daha dinamik bir resminin oluşmaya başladığı, bilimde Newton, felsefede ise Descartes ve Leibniz felsefesinin etkin olduğu bir tarihsel evredir de. Bu dönem aynı zamanda "din ve insanın ahlaki öz bilinci ile bilimin insan doğası hakkındaki açıklamaları" arasındaki gerilimin yanı sıra "fizik kanunlarıyla yönetilen bir dünya ile Tanrının yaratısı dünya anlayışı ve metafizik gereklilikler" arasındaki ikilemin de yaşandığı bir evredir. Bu, Barok döneme bir yandan modernite kavramını, diğer yandan da zamansızlığı bağışlamaktadır. Dönemin akılcı felsefesine damgasını vuran Descartes felsefesinin doğruluk kriteri açıklık ve seçikliktir. Duygulanımlar ve ahlak da dahil olmak üzere her alanda matematikteki gibi kesinlik arayışı

temel alınmalıdır. Bilim düşüncesi sanata uygun değildi; ama sanatın olanaklarını genişletebilirdi. Ekren Bach'ın "müziği bir bilim olarak kabul etmiş olduğu yönünde" ciddi iddialar olduğunu ve başat eserlerinde mantık ve matematik kavrayışının izini sürmede zorluk çekilmeyeceğini ifade eder. Barok müziğin üzerinde yükseldiği duygulanımlar teorisinin kökeni Descartes'a dayanmaktayken, duygulanımlar ve ahlak anlayışındaki keskinliği Bach'ın müzikal kompozisyonları ile de anlamamız mümkün olmaktadır. Ekren, bu olasılığın yanında, Bach'ın müziğini etkileyen ana unsurların Roma retorik geleneği ve Leibniz felsefesi olduğunu da söyler. Bach, Barok Montajının sonsuz kıvrımlarını, sonsuz monadların tepesindeki yerini armoni anlayışıyla ortaya koymuştur. Bach'ın müziği Leibniz'in, müzik üzerindeki matematik temelli anlayışına olduğu kadar, mantık alanında yapmış olduğu çalışmalarla da benzerlik taşır. Ekren'e göre *Bach müzikteki Leibniz*'dir. "… birçok eserinde de Leibniz'in eserindeki düşüncelere çok yakın denemeler buluruz."[7] Zira matematik eğitimi almamış olsa da Bach müzikte büyük bir matematikçi ve mantıkçıdır. Ekren Bach ve Leibniz'in düşünme tarzları arasında bir analoji olasılığını reddedenler kadar kabul edenler olduğunu da belirtir. Reddedenler için bu olasılığın Deleuze'ün 'kıvrım' yorumuyla tekrar değerlendirilmesi gerektiğini de ayrıca ifade eder.

> Deleuze baroğun kıvrımlarının iki katı olduğunu bildirir bize. Alt katta madde vardır. Maddenin de ikili kıvrımları vardır: kütleler ve organlar. Sonra üst katta ruhun kıvrımları gelir. Ruh Tanrının ihtişamını sergiler. Ancak kıvrımlarını tümüyle açamaz: Çünkü sonsuza giderler. Leibniz sonsuz küçükler hesabının kurucusudur ve sonsuz madde ile sonsuz ruhun sonsuz kıvrımlarını bir labirent gibi tasarlar. Kıvrım üstüne kıvrımın yığıldığı, kıvrıma göre kıvrımların açıldığı sonsuz kıvrımlardan, maddenin ve ruhun kıvrımlarından oluşmuş görkemli bir Barok montaj: Leibniz'in ünlü monadları bu montajın temel yapı taşlarıdır. Monad anlayışıyla Leibniz barok olanın temel özelliğini, tinini yakalamıştır ve ifade etmiştir. Bölünemez olan Leibniz'in monadları değişken eğriliği ya da kıvrımı oluşturan ideal öğeye yani bükülme gücüne sahip atomlar, elastik noktalardır.

Monad ile Bach müzik arasında kurulan analoji, Bach füginün temalarının özellikle stretto (sıkışma) bölümlerinde karşıt ya da tamamlayıcı çeşitli parçalardan kurulduğu ve temanın kurucu parçalarının kontrapuan ilkeleri uyarınca birbirleriyle bağlantıya girmesi göz önünde bulundurulduğunda oluşur. Bach'ın eserleri ile felsefe arasında kanıtlanmış bir bağ olmamasına rağmen, müzik teorisyenleri ve bu araştırmanın da konuya ilişkin söylemlerindeki ortak bağlantılar felsefe çevresinde odaklanmaktadır. Bach'ın müzik dehası, sadece armoni ve müzik tarihi bilgisi ile anlamak

[7] *A.g.e.,* 64.

mümkün olamayacağı için, Barok dönemin özgüllüğü ve Barok kavramı, döneme karşılık gelen felsefi akımlarla ve özelinde Leibniz felsefesi ile anlaşılabilir.

Geleceğe doğru: Wagner

Ekren, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, Wagner'de her şey felsefiyken ne demek istemektedir? sorusunu sormamız gerekir. Bu sorunun cevabı Ekren'in bizlere derin bir titizlikle aktardığı "Wagner Olayı"nın kodlarının çözülmesiyle ancak mümkün olur. Ekren 'Wagner'in hem sıra dışı kişiliği hem de bunun müziğine yansıması karşısında çoğu düşünür, devlet adamı, eleştirmen, sanatçı ve müzisyenin büyük bir iştahla bir şekilde ya Wagner'in yanında ya da karşısında kendilerini bulduklarını söyler. Örneğin karşı olduğu yaklaşımlara dahi her zaman incelikli tutumunu korumuş olan Eduard Hanslick'in Wagner gibi bir özne bulduğunda nasıl saldırganlaşabileceği görülmüş ya da dönemin diğer ünlü eleştirmenlerinden olan Hector Berlioz ve Robert Schumann'ın "kendilerine yakışacak olgunluk ve ölçülülükle" bile sert eleştirilerde bulunmuşlardır. Peki, Wagner kendisine karşı olanlarda hangi duyguları tetiklemişti? Sadece resistatif kullanımın kötü müzisyenlikle özdeşleştirilmesine ya da hatalı olduğu düşünülen akorlarının önceden bir örneğinin olmamasına yönelik değildi bu tutumlar. Ekren bu "amansız eleştirilerin çoğu her çağda yeni olana karşı gösterilen tahammülsüzlüğün örneğidir" der. Dönemi anlamak için yeniye karşı çıkış ile ona tutunmak arasında Ekren'in aktardığı Gabriel Monod'un sağduyulu özeleştirel tutumunu "Wagnerci sistem bana daima a priori yanlış görünmüştür…yanlış olan benim a priori akıl yürütmelerimdi ve olasılıkla şimdiye kadar içinde hapsolduğum geleneksel formları müzik sanatının mutlak sınırları olarak kabul etmiştim"[8] belki de göz önünde bulundurmalıyız.

Ekren, Wagner'in radikal kişiliğiyle beraber onun hem idealist bir filozof hem bir devrimci hem bir eylem adamı hem de yenilikçi bir sanatçı olarak kabul etmenin kolay olmadığını söylerken aslında bu belirlenimleri sayesinde iki çağdaşı tarafından ayrıcalıklı kılındığını da ekler: Bavyera Kralı Ludwig II ve Nietzsche. Ekren Kral Ludwig'in sadece Wagner'in eserlerini başarılı bulduğu için ona bir çeşit hamilik yapmayı üstlenmediğini aynı zamanda onun 'gelecek' olgusuna yaptığı vurguyu anlamlı bulduğunu söyler. Bir kralın kendi hakimiyetine ve finansal gücüne Wagner için alan açmasından daha fazlası vardır bu ilişkide, sosyal ağın ve dayanışmanın gücü. Wagner bir dostuna yazdığı mektupta yerilmesinin, eleştirilmesinin ve yalnızlığının

[8] *A.g.e.,* 84.

karşısında Kral'ın kendisine devam etmesi gerektiğini nasıl fısıldadığını anlatır.

> Beni bir kaosun içinden 'Gel buraya eserini tamamla; Onu istiyorum' diye çağıran bir prensti. Kralın beni kendi varoluşumun çok ötesine götürdüğü yer sosyal ve politik hayatın sıradan anlayışının çok ötesine uzanan, bizim etrafımızda geniş halkalarla yayılan bir geleceği temsil eden, benim içimde onun yardım ettiği ve benimle birlikte yüksek entelektüel bir kültür ve bir ulusun yetenekli olduğu en yüksek kadere doğru atılan bir adım sözünü ettiğim harika bir dostlukta ifade edilmiştir.[9]

Wagner sonraları bu ve bunun gibi fısıltıları devam ederek büyük bir haykırışa Zukunftmusik (Geleceğin Müziği) dediği teorisine doğru yönlendirecektir. Yaşadığı dönemde Wagner'in sadece müziğiyle değil sanatının yayılması için teşebbüslerde bulunan insanlarla da anıldığını aktarıyor Ekren. Wagner'in kendisinin dizayn ettiği ve hayallerinin somutlaşmasının simgesi olarak gördüğü opera binasının yapılmasına destek olmak için kurulan Wagner Topluluğu'na sadece Kral Ludwig değil Sultan Abdülaziz de yardımda bulunmuştur. Sultan'ın hem maddi hem de yapılacak olan festivallere katılmak için yer ayırttığına dair manevi bir destek gönderdiğini de Ekren'in satırlarından öğreniyoruz. Ekren ayrıca Wagner'in tarafında yer alanlardan ve Wagner'in felsefi yönelimiyle ilgili kilit isimlerden biri olan Nietzsche'nin de bu topluluğa yardımını vurgular. Ekren Nietzsche'nin "Wagner Olayı"nın her safhasında yani Wagner'e karşı ve Wagner ile birlikte yer almayı başardığını da ekler. Nietzsche Wagner'in kişiliğiyle, eserleriyle ve düşün dünyasıyla olan gerilimli ilişkisinde kendini Wagnerci olarak ilk defa *Ecce Homo* adlı eserinde konumlandırmıştır. Ekren bu yazılı ilandan önce aslında Nietzsche'nin Wagner'e karşı tutumunu değiştirmeye başladığını söyler. Elizabeth Foerster-Nietzsche'nin Nietzsche ve iki arkadaşıyla beraber kurduğu Germania Topluluğu'ndan bahsettiği yerlerdeki şu satırlar bir filozof ve bir sanatçının düşünsel yakınlaşmasına işaret eder:

> Wilhelm Pindar tarafından yazılmış bir yazıyı üyeler tartışmaya başladı. Konu 'Müzik, Şiirin kızkardeşi' başlığını taşıyordu. Pindar şöyle der: ' Çeşitli sanatların yakın birliğini sağlamak için gösterilecek herhangi bir çaba fantastik bir çaba sayılamaz. Bunu başarmak için tek bir bireyin dehasının yeterli olacağı reddedilse bile, yine de bir sanatçının diğerlerinin niyetlerine yakın bir sempati duyması koşuluyla bir olanak vardır ve iki ilgili sanatın birleştirilmesi konusunda bir düşünce ve duyarlılık sergilenebilir. Fakat şimdiye kadar bağımsız unsurların hakiki bir uyumu asla bütünüyle başarılı olmamıştır; böylece geleceğin sanat eseri daima gerçekleşmemiş bir ideal

[9] *A.g.e.,* 94.

> olarak kalacaktır.'…Geleceğin sanat eseri bu paradoksu çözebilecektir. Tüm sanatların eşit ciddiyetle ele alınacağı ve bir birlik oluşturacağı zamanın gelmesi için çaba sarfedilmelidir.[10]

Nietzsche'nin Wagner'i dolayısıyla *Zukunftsmusik* (Geleceğin Müziği) sahiplenmesi sancılı ve gelgitli bir süreçti. Ekren Nietzsche'nin geleceğin müziğine dair dönemin yaygın kabulünü benimsediği yani onun bir tür gürültü olduğuna dair düşüncelerinin olduğu satırlarından da bahseder. Bunun nedeni Nietzsche'nin şiirden daha fazla üstün gördüğü müziği konumlandırma çabasında muhazafakar tutumunun yer yer nüksetmesidir. Bu anları aktaran Ekren Nietzsche'nin yolcuğunun Wagner'i benimsemesiyle sonlandığını söyler. Dünyevi müzik olarak gördüğü Opera ve manevi müzik olarak gördüğü Oratorya arasında yaptığı arayışın Wagner'in Müzikli Draması ile bittiğini de ayrıca aktarır. Ekren Nietzsche'nin Wagner'e yaklaşımındaki gelgitin Nietzsche'nin Hıristiyanlığın metafizik yanından ayrılıp etik yanını sahiplenmeye başladığı dönemde azaldığını ifade eder. Wagner gibi Eski Yunan düşüncesinin tragedya geleneğine yönelmesi de bu çakışmayı hızlandırmıştır. "Müzik, tragedya, Grek sanat anlayışı ya da misyonu, Schopenhauer felsefesi bu iki büyük adamın yollarının kesişmesini sağlayan en önemli unsurlardır".[11] *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı eserini Wagner'e ithaf eden Nietzsche için bu basit bir ithaftan daha fazlasıdır. Bir dönüşümün bir kabullenişin de imzasıdır. Nietzsche daha sonraları Wagner'den düşünce anlamında olmasa da dostluk olarak kopmuş ancak Wagner'in ölümünden sonra bu kopuş hakkında yazılar kaleme almıştır. Yine de eleştirilerini büyük sanatçıya ve eserlerine zarar vermek için kullanacak olanları da sert bir biçimde uyarmıştır. Nietzsche'nin Wagner'den kopuşunda Ekren, Nietzsche'nin müzikal zevklerine ve yaşayışına yansıyan bir değişim olduğunu kabul etmekle beraber bunun Wagner'i tamamıyla reddetmek olmadığını da ayrıca ekler. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Nietzsche ve Wagner'i birleştiren benzerliklerden biri de Schopenhauer düşüncesiydi. Ekren hem Nietzsche hem de Wagner'in Schopenhauer ile fikri anlamda karşılaşmalarının kendilerini alt üst eden momentine işaret eder. Wagner, Lizst'e yazdığı mektupta bu karşılaşmayı şöyle anlatır;

> Şimdi sadece cennetten gelen bir armağan gibi şu yalnız yaşamıma –yalnızca edebi bir form içinde olsa- giren bir adamla meşgulüm. Bu adam Kant'tan bu yana en büyük filozof olan – kendisini gösterdiği gibi- tasarımları mantıksal sonuçları aracılığıyla düşünen ilk kişidir; Bu adam Arthur Schopenhauer'dir… Onun asli fikri yaşama iradesinin korkunç bir ciddiyetle nihai reddidir ancak bu biricik bedel ödemedir… sonunda geceleri uyumama

[10] *A.g.e.,* 99.
[11] *A.g.e.,* 103.

> yardım eden bir sakinleştirici buldum; ölüm için yürekten ve samimi bir özlem: tam bilinçsizlik hali, tam bir hiçleşme, tüm düşlerin sonu- tek kurtuluş!...[12]

Nietzsche Schopenhauer'in kitabıyla karşılaşma anını ise şu şekilde betimler. "Her satırı feragat, inkar ve tevekkülle haykıran bu kitapta dünyanın, hayatımın ve kendi zihnimin korkutucu bir görkemle akseden görüntüsünü izlediğim bir ayna buldum."[13] Hem Wagner hem de Nietzsche Schopenhaeur düşüncesi ile kurdukları teması eserlerine yansıttıkları kadar kendi kişisel ilişkilerine de yansıtmışlardır. Ekren Nietzsche'nin Schopenhauer'dan kopuşunun Wagner ile kopuşunun da başlangıcını oluşturduğunu belirtir.

Wagner'in müzik ile ilgili idealist ve materyalist görüşlerinin temellerinin Schopenhaeur felsefesinden nasıl ilham alarak oluşturduğunu Wagner'in satırlarından Ekren şu şekilde aktarır: "…Schopenhauer müziği şiir ya da plastik sanatlardan bütünüyle farklı bir doğaya sahip olmakla ödüllendirdiği için diğer güzel sanatlara referansla müziğin asıl konumunu felsefi bir açıklıkla algılayan ve işaret eden ilk kişiydi."[14] Ekren Schopenhaeur'un müziği diğer sanatlardan ayrı olarak konumlandırması üzerinde durur, bu aynı zamanda Wagnerci yaklaşımın ayrılmaz bir öğesidir de.

> Schopenhaeur müziği…iradenin nesnelleşmesinin upuygun kopyası olarak kavramaz. Daha yüksek bir anlama gelmek üzere müzik doğrudan iradenin kendinsin kopyasıdır. Müzik metafizik olanı bütün fenomenlerin kendinde şeyini sunar. Dünya bedenleşmiş müzik ya da iradedir.[15]

Wagner'in müziğini belirleyen felsefi anlar sadece Nietzsche ile dostluğu ya da Schopenhauer okumaları değildir. Hegel'den etkilendiği kadar Genç Hegelcilerden en fazla da bu grubun bir üyesi olan Ludwig Andreas Feuerbach'dan etkilenmiştir. Bu etkiyi Feuerbach'ın *Geleceğin Felsefesine Etkileri* eserine göndermeler yaparak kendi müzik anlayışını oluşturduğu " Geleceğin Müziği" "Geleceğin Sanat Eseri" adlı yayımladığı yazılarda görebiliriz. Feuerbach ile beraber Hegel etkisini ise Nibelungen Yüzüğü dörtlemesinde açık bir şekilde göstermiştir. Ekren Wagner'in Hegel'in grekosentrizminden nasıl etkilendiğinin ipuçlarını ise onun Müzikal drama kullanımında aramamız gerektiğini söyler. Wagner'in eski opera anlayışını reddetmesi, yerine müzikal dramayı koyması ve tragedyalardaki koronun

[12] *A.g.e.,* 104.
[13] *A.g.e.,* 105.
[14] *A.g.e.,* 143.
[15] *A.g.e.,* 146.

işlevini müzikal dramaya yansıtması felsefi filolojiye ve felsefeye olan yatkınlığıyla ilgilidir. Wagner'in Eski Yunan'a dönüşü tragedyanın yapılarını kavramaya ve onu tekrar canlandırmaya yönelik bir arayıştır. Wagner bu nedenle Eski Yunan tragedyasını temel alan "*Gesamtkunstwerk*" (Sanatların Birliği ya da Bütünlüklü Sanat Yapıtı) adında bir teori oluşturur. Ekren bu teorinin aslında Eski Yunan Tragedyalarından, Gregoryen İlahilerine, Güney Almanya Barok üslubundan Romantiklere kadar geniş bir ölçekte varolduğunu hatta Lessing, Herder, Novalis'te izlerini sürmenin mümkün olduğunu belirtir. Ekren Wagner'in ise bu teoriyi Eski Yunan kökenine sadık kalarak "yeni bir müzik anlayışı formuna" büründürdüğünü söyler. Wagner'in Eski Yunan tragedyalarını eserlerine yansıtması "böylece şiirin ezgiye üstünlüğünü ve müziğin araç, sözün yani şiirin ise amaç olduğunu savunan çok tartışmalı teorisini"[16] geliştirmesine yardımcı olmuştur. Bu düşünce yani şiirin ezgiye üstün olmasını Beethoven'ın Schiller'in ünlü şiiri "Neşe'ye Övgüyü" eserinde kullanmasından esinlenmesinde ve Eski Yunan tragedyalarından yine esinlenerek koroyu ön plana çıkarmasında görülebilir. Ekren bu etkilerin Wagner'in en büyük trajedi eserlerinden biri olan Tristan ve Isolde'de görülebileceğini söyler. Eserin hem eski Yunan'ın idealist ve metafizik kavrayışlarını hem de Schopenhauer'un Felsefi kötümserliğini temel alarak yazıldığını belirtir.

Wagner sadece Eski Yunan'ı değil Cermen ve İskandinav mitlerini de eserlerinde yeniden diriltmiştir. Wagner bu canlandırma hareketinde kullandığı biçimleri ulusuna sadık bir yurttaş olarak ulusal bilinci merkeze alarak gerçekleştirmiştir. Tüm bunların etkisiyle beraber Ekren Wagner'in son dönem müziğinin üç unsurla şekillendiğini söyler: kurguladığı "Güçlü bir kromatizm ve ağırlıklı bir disonans yapı", kullandığı "leit-motifler (kılavuz motifler" ve son olarak geleceğin müziğine damga vurmasını sağladığı " sonsuz ezgi".

> Wagner eserlerini yukarıda değinmeye çalıştığımız bu üç unsur ile kurarken geleneksel armoni anlayışının sınırları içerisinde kalamayacağını çok iyi biliyordu. Kadans tekniğini askıya alması, tonal armoniyi çözüme uğratması, yoğun bir kromatizmi eserlerine yayması, disonans akorları merkezi konuma yükseltmesi ve daha pek çok yeniliği yaşama geçirmesi bir zorunluluk olarak önünde duruyordu. Anlatacak çok şeyiniz varsa ve anlattığınız öykünün benzersiz olmasını istiyorsanız size kadar kullanılmış olan anlatım olanaklarını geliştirmek, dönüştürmek ve yepyeni teknikler bulmak kaçınılmaz bir görev olarak önünüzde durur. İşte Wagner bu görev bilinciyle

[16] *A.g.e.,* 128.

> ve sarsılmaz iradesiyle ancak 'Geleceğin Müziğini' ve 'Geleceğin Sanat Eserini' yaşama geçirebildi.[17]

Ekren bizlere "Wagner Olayı"nın biricikliğini aktarırken Wagner'in felsefe ile ilişkisinin tesadüfî olmadığını Wagner'in felsefeye direkt işaret ederek, felsefe ile temas kurduğunu ama kendini bir filozof olarak değil bir müzisyen olarak inşa ettiğini söyler. Ekren Wagner'in anarşist Bakunin ile Dresden ayaklanmasına katılan bir eylem adamı olduğunu; sanatçı Lizst ile akrabalığı ve dostluğunu; tarihi boyunca felsefe ve politika arasındaki derin karşıtlığa rağmen Nietzsche gibi bir filozof Ludwig gibi bir kralı kendi kişiliğinde buluşturan sanatçı kimliğini; övgülerin ve yergilerin en büyüğüyle karşılaşmış Tanrılık mertebesinden sefil bir varlık olmaya kadar iniş çıkışlar geçirmiş bir deha olduğuna vurgu yapar. Ayrıca antisemitist ve kadın düşmanı olmakla suçlandığını ama aynı zamanda bir hayvansever ve vejetaryen olduğunu da ekler. Tüm bu özellikler Ekren'e göre Wagner'i yaftalamak istediğimizde ayrı ayrı ya da beraber belirleyici olabilir. Ekren yaftalamaktan uzak durarak Wagner'de, Goethe'den aldığı referansla, önemli olanın bütün yani kişilik olduğunu söyler: "Kişiliği sanat anlayışını belirledi; politik bir kişilikti, sanat anlayışı kişiliğini biçimledi; sanatta idealistti."[18]

Ekren "Wagner Olayı"nın Wagner'in ölümünden sonra bile devam eden gücüne ayrıca işaret eder. Sanatçının ölümünden sonra Wagner'in ailesinin Hitler ile olan yakınlaşması ve Hitlerin de hâlihazırda onun hayranı olması Wagner sonrası düşünüşün dinamiklerini fazlasıyla etkilemiştir. Ekren, Wagner'in yaşadığı ve sanatını şekillendiren şehirlere yaptığı gezilerde de bu temasların izlerine sıklıkla rastladığını ekler. Ekren bunların Wagner'i bir proto-faşist ya da Proto Nazi yapacak unsurlar olup olmadığını sorgular. Wagner'in eserlerine bakıldığında ise Ekren Yahudilere karşı tek bir makale ele aldığını onda da o dönem kapitalizmin eğlence başkenti olan Paris'te Yahudi bestecilerin müziği bir eğlence aracına dönüştürmüş olmasına yönelik bir eleştiri barındırdığını söyler. "Herkim nasyonal sosyalist Almanyayı anlamak isterse Wagner bilmek zorundadır."[19] diyen Hitler "Sanatın devrimci olması gerektiğine ve sanat aracılığıyla insanlığın kurtulacağına büyük bir inanç" beslemiş olan Wagner arasında kurulmak istenilen yakınlığı Ekren kendisinin de dahil olduğu Wagner sevdalılarının nesnel yaklaşımlarıyla beraber ele alır.

[17] *A.g.e.,* 136.
[18] *A.g.e.,* 112.
[19] *A.g.e.,* 118, d.n. 63.

Ekren Wagner ile ilgili bölümde daha belirgin bir şekilde açığa çıkan taraf olma olgusunu sorguluyor. Taraf olarak bir grubun, bir ideolojinin sığlığına sığınıp kendini güvende ve merkezde hissetmenin verdiği büyüklük hissinin karşısına Ekren anları, parçaları, dönüşümlerin kırılganlığını koyuyor ve bunların nasıl bir sanat eserine yol açtığını bizlere gösteriyor. Kitabın sonuç bölümünde yönteminin özcü olmadığını tekrarlarken de buna işaret ediyor. Ekren kendi yorumu dışında başka yorumların olanaklarını reddetmeksizin kendi olanağı ve ifade etme biçimiyle bulunduğu tepeden gördüğü şehrin manzarasını aktarırken, bizlere de niyetlerimizi açıklıkla yaşamamız için evlerimizden, sokaklarımızdan tepelere doğru bir davette bulunuyor