

MÜZİK ÜSTÜNE DÜŞÜNCELER*

Makaleler

*Umut Yener Kara***

ISSN: 2148-970X DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2014.1.87103>

Özet

Bu yazıda, müzik konusunda eski ve yeni bazı sorular takdim edip, onları tartışıyorum. İnsan yaşamının neredeyse her alanındaki yaygınlığına rağmen müziğin, sosyal ve beşeri bilimlerde yeterince kuramsallaştırılmayan ve az ilgi gösterilen bir konu olarak kaldığı gözleminden yola çıkıyorum. Bu ihmal edilmişliğin nedenlerini keşfederken, bir yandan da “müzik nedir?” sorusuna verilen cevaplardan bazılarını kısaca irdeliyorum. Sonrasında, müzik konusuna ontolojik ve metafizik bir açıdan yaklaşmayı deniyorum. Bruno Latour, John Law ve Friedrich Kittler gibi düşünürlerden hareketle, gerçekliğin doğasına dair Batılı düşüncelerin ve varsayımların Rönesans döneminde bulunmuş bir görme tekniği olan “çizgisel perspektiften” etkilendiğini iddia ediyorum. Yazıyı, işitme ve müzik yoluyla dünyayla ilişkilene biçimlerimiz konusunda bazı spekülatif ve hazırlık aşamasında düşüncelerle bitiriyorum.

Anahtar Terimler: Müzik, duygular, ses, ontoloji, temsil.

THINKING ON MUSIC

Abstract

In this paper, i try to present and discuss some old and new questions concerning music. I start with the observation that despite its pervasiveness in almost all areas of human life, music remains an undertheorised and unpopular subject in social sciences and humanities. While i explore the reasons for that neglect, i briefly discuss some of the answers given to the question “what is music?”. Afterwards i attempt to approach music from an ontological and metaphysical perspective. Following scholars like Bruno Latour, John Law and Friedrich Kittler, i argue that Western conceptions and preconceptions about the nature of reality are influenced by a technique of seeing invented in Renaissance painting called “linear perspective”. I conclude with some speculative and preliminary remarks on our modes of engagement with the world via hearing and music.

Key Terms: Music, emotions, sound, ontology, representation

* Makalenin Geliş Tarihi: 09/03/2014. Kabul Ediliş Tarihi: 27/05/2014.

** Doktora öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü.

umutyener84@gmail.com

Dünya olmasa bile müzik olurdu. (Schopenhauer, 1969: 257)

İnsani yaşamın az çok her alanına nüfuz etmiş olmasına rağmen Steven Pinker (1997) ve Charles Nussbaum'un (2007) dikkat çektikleri gibi müzik, bir muamma ve bilmece olarak karşımızda durmaktadır. Müzik, tek başına bir eğlence ve sanat formu olarak yaygınlığı yanında, işitsel olanağa sahip her türlü medyanın da (örneğin televizyon, radyo, sinema, video oyunları) ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Diğer yandan, müzik her türlü toplumsal alana da eklenmiş gibi görünmektedir. Bu açıdan, ritüelleri ve ayinleri sıkça müzikal bir form alan din, marşların askerlerin hareketlerini koordine ettiği askerî alan ve müziğin her türden kutlamaya, etkinliğe ve sıradan aktiviteye eşlik edebildiği gündelik ve kültürel alan örnekler olarak verilebilir. Bütün bu yaygınlığına rağmen akademik bir konu olarak müzik, hiçbir zaman merkezî bir konuma ulaşamamış gibi görünüyor. Bunun en önemli nedenlerinden birisi, büyük ihtimalle, müziğin duygularla, mistik ve söylenemez olanla sıkça bağdaştırılan temsil-dışı doğasıdır. Kant'ın dediği gibi müzik, "kavramsız duyumsamalardan oluşur" ve bu yüzden diğer sanatlara göre insan zihnini "en derinden ve en farklı şekillerde etkileyeni" olsa da müziğe "az değer verilir" (Kant, 2000: 205). Eninde sonunda beşeri bilimlerin aracı (*medium*) yazılı dildir ve yaklaşımlar da beklendiği gibi, yazı ve dil merkezlidir.

Burada akla, Saussure'un dil kavramsallaştırmasını merkeze alan yapısalcı yaklaşımlar gelse de, metin ve dil merkezilik çok daha köklü ve yaygın bir fenomendir. Belki de kanıksandığından, bizler özne, nesne ve kategori/özelliğ/yüklem gibi en temel ontolojik kavramlarımızın aslında dilsel olduğunu sıkça unuturuz. Bu tespiti, dil felsefesi ve ontoloji arasında bir tür birliktelik kuran Aristoteles'le ilişkilendirmek mümkün.¹ Bu yüzden, beşeri ve sosyal bilimcilerin "dil, varlığın evidir" (Heidegger, 1949); "dilimin sınırları dünyanın sınırlarını imler" (Wittgenstein, 2005: 133); "metnin dışında hiçbir şey yoktur" (Derrida'dan aktaran Cox, 2011:146); "söylemin dışında anlamlı hiçbir şey yoktur" (Hall'den aktaran Cox, 2011: 146) gibi sözler etmeleri anlaşılabilir. Sorun, bu yaklaşımların sıkça insanın diğer bütün canlılar gibi maddi bir dünyanın parçası olduğunu unutmaları ve dünyayı sadece söylenebilir olana kapatmalarındır. Eğer William Burroughs'un dediği gibi "dil uzaydan gelen bir virüse" işlevini yerine getirmiş gibi görünmektedir (aktaran Wegwerth, 2005). Müzik ise bu bakımdan büyük bir fırsattır; çünkü anlamın dilsel ve sembolik olduğu şeklindeki yaygın varsayımla açık şekilde çelişen bir örnek olarak önümüzde durmaktadır ve bu türden sorunlar üzerine düşünmek için son derece verimlidir.

Müzik Nedir?

“Nedir” soruları eninde sonunda sabit bir *nelik* ya da öz varsaymaktadırlar. Buradaki amacım böyle bir öz keşfetmekten ziyade, sadece müziği bu soruyla çerçevelenmiş bir şekilde düşünmeye çalışmak olacaktır. İlk olarak yukarıda belirttiğim gibi, insani aktivitelerin merkezî olduğu bağlamların yanında müzik, pek çok aktiviteye eklenilebilmektedir. Bu yüzden Steven Pinker’ın (1997) müziği “işitsel tatlı” (*auditory cheesecake*) olarak tanımlaması tartışılabilir.

Her şeyden önce Pinker, evrim bilimsel bir çerçeve içerisinde müziğe bakmaktadır ve bu bakış açısına göre sanatlar “hayatta kalma ve üreme bakımından anlamsız” (1997: 521) aktivitelerdir. Pinker’a göre bizim biyolojik donanımımız, seçilim değeri (*fitness*) artırıcı aktivitelere haz eşlik edecek şekilde evrimleşmiştir ve beynimizde sadece bu tür aktivelerle uyarılan “haz devreleri” vardır. Pinker, sanatın bu “haz devrelerinin kilidini kırmış” olduğunu ve bizlerin normalde üreme ve hayatta kalma gücünün artmadığı durumlarda da bu devreleri uyarmanın yolunu bulduğumuzu ifade eder. Onun örnek olarak kullandığı bir deneyde bilim insanları, bir farenin beyninin hazla ilişkili bir bölümüne elektrot yerleştirmiş ve bu elektroda elektrik akımı veren bir düğme koymuşlardır. Sonuç olarak fare yeme, içme ve çiftleşme gibi bütün yaşamsal aktivitelerini ihmal ederek, yorgunluktan bitkin düşene kadar bu düğmeye basmıştır (1997: 524). Bu görüş kulağa ne kadar kaba ve akıl almaz gibi gelse de evrimsel çerçeve içerisinde bakıldığında mantıklı ve tutarlıdır. Ancak, bu çerçeve içerisinde bakıldığında bile Pinker’ın görüşü sorunsuz değildir ve kendisi müziğin seçilim değerini artırıcı aktivitelerle tam olarak nasıl bağlantılı olduğu konusunda yeterli bir cevap verememektedir. On sekizinci yüzyıl manzara resimleri söz konusu olduğunda, yeşil açık alanların insanın hayatta kalması için uygunluğuyla bağlantı kurarken, müzik konusunda kurduğu bağlantılar epey zayıftır. Örneğin armoni ve melodilerin neden hoşta gittiği konusunda onların açık bir şekilde analiz edilebilir önemli nesnelere oluşan bir çevrenin işitsel benzerini sunduğunu ve belirsizlik yüzünden gürültünün ve statığın rahatsız edici olduğunu söyler (1997: 536). Fark edildiği üzere Pinker, görsel bir benzetmeden hareket eder ancak, benzetilen olgunun kendisi de epey sorunludur; zira gözümüz bize genelde açık ve birbirinden ayırt edilebilir nesnelere oluşan bir alan sunarken, hazın buna ne kadar eşlik ettiği şüphe götürür. Kısaca bu benzetmenin neden bazı seslerin bize haz verdiği ve neden diğerlerinin vermediği konusunda pek açıklayıcı özelliği olmadığı söylenebilir.

Diğer yandan, Pinker’ın argümanının temeli de sorgulanabilir, yani bütün sanatlar gibi müziğin de işlevinin haz olduğu. Bu görüş ne kadar ortak kaniya dayansa da ve kendinden

açık gibi gelse de müziğin çok çeşitli kullanımları vardır. Örneğin cenaze müzikleri ya da korku filmlerinde melodik olmayan tarzda atmosferi pekiştirmek ya da yerleştirmek için kullanılan müzikler, müziğin ana işlevinin haz vermek olduğu varsayımını zayıflatıyor. Doğrusu, bırakın müziğe tek bir işlev vermeye, bu işlevlerin dökümünü yapmak bile olanaksız görünüyor.

Buradan hareketle, bir sonraki bölümde müziğin ruh hali ve duygularla olan ilişkisine odaklanmak istiyorum. Müziğin temsilî ve önermesel bir içeriği olmamasına rağmen, nasıl oluyor da bizim ruh halimizi değiştirebilip, dünyayı kendi renklerine boyayabiliyor? Benim görüşüme göre bu ilişkinin açıklanmaya çalışılması, bize sadece müzik hakkında değil, bizim dünyayla ilişkiye girme biçimlerimiz hakkında da çok şey söyleyebilir.

Müzik ve Duygular

Müzik ve duygular arasındaki ilişki, basmakalıp olacak derecede yaygın şekilde kurulmaktadır. “Müzik duyguların dilidir” gibi deyişler bunu örneklemektedir. Tia De Nora’nın da dediği gibi, bütün sanatlar arasında en fazla duygularla bağdaştırılan müziktir (2003: 83). Bu ilişki çok uzun zamandır bilinmektedir; Platon üzüntü, yas, gevşeklik ve sarhoşluk duyguları yaratan makamları ve enstrümanları devletinden kovmuştur (*Devlet*, 398e). Bunun yanında De Nora (2000) derinlemesine görüşmeler yoluyla gündelik hayatta müziğin duyguları değiştirmek ve tesis etmek için nasıl yaygın biçimde kullanıldığını örnekler. Bağlantılı biçimde müzik ve duygular arasındaki ilişkiye dair akademik literatür de epey kabarıktır. Burada tartışmalara yön veren birkaç görüşe değinmek yararlı olabilir.

Bu görüşlerin en yaygını ve ortak kaniya dayalı olanı müzikal makamlar (*scale*), aralıklar ve benzeri müzikal bileşenlerle duygular arasında bağıntılar kurar. Majör aralıklarla sevinç, zafer ve mutluluk; minör aralıklarla ise üzüntü, hüznün ve özlem yaygın biçimde bağdaştırılır. Bu görüşü ayrıntılandıran Deryck Cooke’a göre, besteciler ve müzisyenler, bu yapısal örüntülerden yararlanarak belli duyguları iletirler (aktaran Forde, 2008: 78). Bu görüşte bir doğruluk payı olsa da pek çok sorunu da vardır. İlk soru(n) bu bağıntıların tek bileşenin müzikal aralıklar olup olmadığıdır. Örneğin İspanyol gitar müziği, yaygın biçimde minör aralıklar kullanılsa da, hüznün ve üzüntüden ziyade coşku, tutku ve arzuyla bağdaştırılır. Bunun nedeni basitçe, tonalite yanında müzikal kompozisyonların ritim, tempo, tını (*timbre*), ses perdesi (*pitch*), dinamikler, süslemeler ve diğer pek çok bileşen daha içermesidir. Diğer yandan müzikal içeriklere müzikal olmayan pek çok öğe de eklenebilir ve bu öğeler de duyguları çerçeveleyebilir. Örneğin De Nora’nın bir görüşmecisi, babası öldükten sonra onun çok sevdiği bir Brahms parçasını duyduğunda nasıl gözyaşlarına boğulduğunu anlatır (2000:

63). Bu örnekler, öznel olduğu iddia edilerek görmezden gelinebilir; ama duyguları çerçeveleyen benzer bağlantılar, toplumsal ve genel hale de gelebilir; örneğin saksafon ve cinsel arzu arasında kurulan çağrışımlar eninde sonunda belirli görsel temsiller, söylemler ve belirli bir müzik türü (*smooth jazz*) yoluyla işletilir. Diğer bir deyişle, müzik ve duygular arasındaki ilişkide müzikal olmayan bileşenler de son derece önemli hale gelebilirler. Hatta sadece ufak bir bilgi bile, bir müzikal içeriğin duygusal anlamını toptan değiştirebilir; Mesela Police'in genelde romantik bir aşk parçası olarak alımlanan “*Every Breath You Take*” adlı şarkısını Sting, kıskançlık, paranoyaklık ve gözetleme takıntısı temaları etrafında yazmıştır.² Bu bilgiyle dinlendiğinde, şarkı daha sinsi ve paranoyakça duygularla bağdaştırılarak alımlanabilir. Tabii ki burada Sting'in alımlamasının ayrıcalıklı olduğunu önermekten ziyade, bir müzikal içeriğin duygusal anlamlarının ne kadar karmaşık bağlantılar yoluyla kurulabileceğini vurgulamak istiyorum. Diğer deyişle, müziğin yapısal özellikleriyle onun yarattığı duygular arasında bağlantılar olsa da, müziğin duygusal anlamlarını herhangi bir alana gönderme yaparak sabitlemek olanaksız gözüküyor.

Görüşleri alanda epey etkili olmuş Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*'de (Yeni bir Perdede Felsefe) böyle bir gözlemden yola çıkarak şunları diyor:

Bazı müzikal formların üzgün ve mutlu yorumlara eşit derecede izin verebilmeleri ilginç bir durumdur. İlk bakışta bu paradoksal görünmektedir; ancak, gerçekte bunun tamamen geçerli nedenleri vardır ve bunlar duygusal imleme (*emotive significance*) düşüncesini geçersiz kılmaktan ziyade belirli (*specific*) anlamlardan kaçınan düşünürlerin haklılığını gösterir. Çünkü *müziğin gerçekte yansıtılabileceği tek şey hissiyatın morfolojisidir*; bazı üzgün ve mutlu koşulların benzer morfolojilere sahip olması akla epey yatkındır (Langer, 1957: 193).

Burada Langer, müziğin duyguları yansıttığını ve imlediğini ama bunu “belirli” duygulara değil, onların “formları”na ya da “morfolojisi”ne gönderme yaparak gerçekleştirdiğini söylemektedir. Langer'ın argümanları epey dolambaçlı ve biraz da muğlak ama “hissiyatın morfolojisi”ni, müziğin, duyguların cebiri olduğunu söyleyen yaklaşımlarla beraber tartışması, onun kısmen bu görüşe katıldığını öneriyor (1957: 194). Nasıl cebirde x, y, a, b, c gibi semboller belli sayılara gönderme yapmıyorsa, müzik de benzer şekilde belli duygulara gönderme yapmaz. Bunun yerine müziğin gönderme yaptığı şey “insan deneyiminin dinamik örüntüleridir” (1957: 183). Örneğin temposu yavaş bir müzik bizde yavaşlık hissi yaratırken, müzikte gerilim ve çözümler (*tension and resolution*) bizde onlara denk düşen hissiyatlar yaratır. Sonuç olarak Langer'a göre müzik, formel ve mantıksal benzerlikler yoluyla işleyen sembolik bir sanattır; ama kendi ayrımıyla müziğin (ve bütün

sanat eserlerinin) meydana geldiği semboller “söylemsel” ya da dilsel değil, “sunumsal”dır (*presentational*) ve söylemsel sembollere çevrilemezler (1957:78). Nitekim Langer’ın sunumsal sembolleri epey geneldir ve kendisi normal duygu algılarının da sunumsal düzene ait olduğunu söyler (1957: 79). Diğer deyişle, sanatın ve müziğin sunumsal sembollerden oluştuğunu söylemek, gayet sıradan ve bilinen bir gözlem olan onların duyu algılarından meydana geldiği tespitiyle az çok aynı şeydir. Burada Langer’ın estetik kuramını ayrıntılı bir şekilde tartışmayacağım; ancak benim görüşüme göre onun “hissiyatın morfolojisi” ve “mantıksal form” gibi kavramları pek açık değil.

Fark edileceği gibi, duygular ve müziğe dair yaygın bu iki yaklaşım, sadece genel bir düzeyde iş görebiliyor. Müzikal yapılarla bazı duygular arasında ilişkiler olduğunu söylemek kabaca doğru olsa da, bu görüş ayrıntılara girdiğimizde açıklayıcı gücünü yitiriyor. Eninde sonunda müzisyenler de beste ve icra aşamasında formel ve mantıksal bağıntılara değil, kendi deneyimlerine başvuruyorlar; C.P.E. Bach’ın dediği gibi “bir müzisyen kendisi duygulanmadan, başkalarını duygulandıramaz ve bu yüzden dinleyenlerde canlandırmak istediği duyguları kendinde canlandırabilmesi gerekir” (aktaran Langer, 1957: 174). Diğer yandan, neden bu türden formel ilişkilerin daha en baştan var olduğu sorusu da cevaplanmadan kalır; majör aralıkların mutluluk ve sevinçle yaygın şekilde bağdaştırıldığını söylemek, son tahlilde *ex post facto* bir gözlem ve bu ilişkinin nedeni konusunda herhangi bir şey söylemiyor. Aristoteles’in üç bin yıllık sorusu görünüşe göre hâlâ cevapsız: “Sadece ses olmalarına rağmen nasıl oluyor da ritimler ve melodiler ruhun halleriyle benzerlikler gösterebiliyorlar?” (aktaran Schopenhauer, 1969: 260).

Müzik ve Matematik

Duyularla beraber müziğin yaygın olarak bağdaştırıldığı diğer bir konu matematiktir. Gerçekte müziğin bir sanat olarak görülmesi modern bir fenomendir ve örneğin 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. Bu sınıflandırmanın kökeni Antik Yunan’a gitmektedir ve Orta Çağ’ın sonlarına kadar Avrupa’da kabul görmüştür. Müziğin matematikle ilişkisinin başlangıcı, genelde Pythagoras’a götürülür. Efsaneye göre Pythagoras, bir gün demircinin önünden geçerken bazı çekiçlerin uyumlu, bazılarının uyumsuz sesler çıkarttığını duymuştur. Bunun nedenini öğrenmek için demirci dükkânına girdiğinde, uyumlu sesler çıkartan çekiçlerin ağırlıklarının birbirleriyle sayısal olarak orantılı olduğunu fark etmiştir. Bu gözleminden hareket ederek, sesler arasındaki uyum ve uyumsuzluk ilişkilerinin sayısal orantılara bağlı olduğu kanaatine varmış

ve Batı enstrümanlarının nihai olarak dayandıkları ilk müzikal diziyi yaratmıştır. Günümüzde çekiçlerin kilolarıyla orantılı şekilde sesler çıkartmadıkları bilinse de ve Pythagoras dizisi, sorunları nedeniyle değiştirilmiş olsa da, Pythagoras'ın müzik, evren ve matematik arasında kurduğu mutlu evlilik, Batı düşüncesinde muazzam bir etkiye sahip olmuştur. Örneğin Johannes Kepler, gök cisimlerinin armonik ve müzikal bir düzen içinde olduğunu düşünmüştü. Gezegenlerin dönüş hızlarının arasındaki orantılarla Pythagoras'ın müzikal dizisinin bir benzerini türetmiş ve tonal merkezin güneş olduğunu iddia etmişti: “Bu armoni bizim gezegenimiz için değildir; bunun yerine evren onun merkezi ve efendisi Güneş-Logos için şarkı söyler” (aktaran Godwin, 1987: 130). Güneş beğenmiş midir bilinmez, ama göklerin şarkısı insanlara pek güzel gelmemiş ve Kepler'in dizisi müzisyenler tarafından kabul görmemişti. Belki de Ethel Voynich hakkında anlatılan hikâyedekine benzer bir hayal kırıklığı yaşamışlardı:

Büyük Bach uzmanı Profesör Spitta, Ethel Voynich'e akort yaparken oktavın üçüncü ve dördüncü notalarının çok az bozuk olmaları gerektiğini, yoksa oktavın uyumsuz olacağını açıkladığında, Voynich birden “Tanrıdan nefret etmeye, görünen ve görünmeyen her şeyin kadir-i mutlak yaratıcısı olsa da sekiz notayı bile birbirine uyduramayan Tanrı'dan iğrenmeye başlamıştı”. Hayatının sonlarına kadar da katı bir ateist olarak kalmıştı. Anne Freemantle uzun yıllar sonra Voynich'e Einstein'a göre oktavın sadece bizim uzam-zaman sürekliliğimizde uyumsuz olduğunu söylediğinde, doksan altı yaşındaki Voynich düşünceli şekilde şöyle yanıtlamıştı: “Evet, galiba biraz aceleci davrandım” (MacHale, 1985'den aktaran Fauvel v.d., 2003: epigraf).

Tabii ki matematiğin müzikle bağlantısı sadece kozmolojiyle ilgili değildir. Müziğin de matematik gibi bir notasyon sistemi vardır ve günümüzde ayrı olsalar da Antik Yunan'da matematik, müzik ve yazı aynı notasyonu kullanmaktaydı. Bu noktaya odaklanan Friedrich Kittler'in (2006) belirttiği gibi ilginç şekilde Antik Yunan'dan kalan en eski yazılı kaynaklar, Orta Doğu halklarından farklı olarak muhasebe, yasa ve yönetimle ilgili olmayıp, Odysseia destanının kayıtlarıdır (2006: 55). Hattâ ona göre Eski Yunan alfabesine eklenen beş sesli harf sırf Odysseia ve İlyada destanlarını aktarmak için eklenmiştir. Kittler'in temel savı da bununla ilgilidir:

[G]östergelerin anlamı onların anlamında değildir, göstergeler duyuları tanımlara hapsedmek yerine duyuları keskinleştirmek için varlardır. Medyanın anlamı onun anlam aktarmasında değil, başka türlü şimdiki zamanda kaybolacak algıları aktarmasında yatar (Kittler, 2006: 58).

Diğer deyişle, sesli harfler Odysseia destanının müzikal-duyusal içeriğini daha iyi aktarmak, Sirenlerin şarkısını duymak için eklenmişti. Ancak müzikten ve matematikten pek anlamayan Aristoteles'le birlikte yazı, matematik ve müzik arasındaki birlik bozulmuştu.

Pythagorasçılarının müzikal olarak uyumlu oranları adlandırmak için kullandıkları *logos*, Aristoteles'te "sözlü tanım"a dönüşmüştü (2006: 56). Kittler'e göre "kulağı olan herkes basit şekilde Philolaus'la hemfikir olup, lirin herhangi bir kültürde var olan bir müzikal çalgı olmayıp, matematiği duyular alanına bağlayan büyümlü bir şey olduğunu görecektir" (2006: 57). Bir söyleşide iddia ettiği üzere müzik bir tür "kültürel matematikti" ve "matematik müzik için icat edilmişti" (Armitage, 2006: 34-5).

Doğrusu Kittler, tartışmalı ve sansasyonel olmayı seven bir düşünürdü. Hayatının son yıllarında Alman düşünürlerde sıkça gördüğümüz türden "filhelenik fantazilere" kapılmıştı (Breger, 2006: 114). Bu bakımdan müziğin, matematiğin ve yazının Antik Yunan kültüründeki biçimlerini temel olarak alması, Batı merkezci bir duyarlılığa sahiptir. Diğer yandan, diğer pek çok kültürde müziğin yörüngesi Antik Yunan'dakinden farklı olmuştur. Yine de müzik ve matematik arasındaki ilişkiyi Kittler'in epey orijinal şekilde kurduğu söylenebilir.

Kittler'in ilginç bir gözlemi, fonetik alfabenin duyuları taşımak üzere bulunduğu. Bizler genelde, dilin tamamen sembolik bir içeriğe sahip olup, kelimelerin kendilerinden başka bir şeye gönderme yaptığını düşünürüz. Kelimelerin duyusal içeriğinin ise tamamen önemsiz olduğunu düşünmeden kabul ederiz. Bu yaygın ontolojiye göre, örneğin sözlü dilin aracı olan sesler, kelimelerin sembolik içeriğinin pasif taşıyıcılarıdır. Müzik söz konusu olduğunda ise seslerin taşıdığı içeriğin ne olduğunu cevaplamak epey zordur. Müziğin dile ve temsile karşı gösterdiği bu direnci belki de Ingold'un bir gözlemiyle düşünmeye çalışabiliriz:

Öfkeyle bağırdığımızda, bağırsımız sizin öfkenizi taşıyan bir araç değil, sizin öfkenizin kendisidir. Sesiniz, zihinsel durumunuzdan koparılabilir birisi belki bulur diye ses okyanusuna atılmış şişe içindeki bir mesaj değildir. Bağırsımızın yankıları, sizin kendi varlığımızın çevreye yayılan titreşimleridir (2000: 24).

Müzik, Beden ve Metafizik

Literatürde tartışılan bazı yaygın temalara ve yaklaşımlara değindikten sonra, biraz daha farklı bir düşünce hattını takip etmek istiyorum. Amacım, müziği sıkça yapıldığı gibi yalıtılmış ve soyutlanmış şekilde değil, genel metafizik ve ontolojik bir çerçeve içerisinde düşünmeye çalışmak olacak. Bir başlangıç noktası olarak, müzik dediğimiz şeyin seslerden meydana geldiği gözlemi ele alınabilir. Burada büyük ihtimalle, müzikal sesleri diğer seslerden ayıran niteliklerin neler olduğu sorusu akla gelecektir. Nitekim bu ontolojik değil sosyolojik bir soru olarak düşünülebilir; çünkü bu sorunun mümkün olabilmesi için Luhmanncı bir perspektiften, müziğin işlevsel olarak farklılaşması ve görece özerk bir pratiğe dönüşmesi gerekmektedir. Örnek olarak, yüzlerce Kanada Aborijin kabilesinde olduğu gibi,

pek çok toplulukta müzik sözcüğünün var olmaması verilebilir (Wade, 2004: 6) ve bir Şona atasözü olan “konuşabiliyorsanız şarkı söyleyebilir, yürüyebiliyorsanız dans edebilirsiniz” sözü anlalabilir (Wade, 2004: 1). Burada vurgulamak istediğim nokta, müzik diye bir kelimenin daha en baştan olanaklı olabilmesi için onun diğer insani aktivitelerden belli ölçüde bağımsızlaşıp, özerkleşmesi, bir *techne* niteliği kazanması gerektiğidir. John Cage’ın “4 dakika 33 saniye sessizlik”i ya da Marcel Duchamp’ın “pisuar”ı temelde kurumsallaşmış ve özerkleşmiş sanat veya müzik dediğimiz aktivitenin, kendi üstüne düşünümsel gözlemleri üzerine temellenir; yapılan şey sanatın ve müziğin, sanat-olmayan (pisuar) ve müzik-olmayan (sessizlik) olarak kodladıklarını, müzik ya da sanat olarak kodlanan şeylerin etrafına kurulmuş yapılaşmış kurumsal ağına merkezine koymaktır. Sonuç olarak denebilir ki, insanların müzik dediği seslerde, onlara müzik dememizi sağlayan ortak bir öz aramak yanıltıcı olabilir; çünkü müzik bir şey, bir varlık değil bir aktivite veya pratiktir.



Robin Chandler, World Dance (1988)³

Müzik dediğimiz sesleri ise biz, eninde sonunda duyu algılarımız ve bedenimiz yoluyla deneyimleriz. Peki, bir bedene sahip olmak ne demektir? Beden İngilizce’de (*body*), Almanca’da (*Körper*) ve Fransızca’da (*corps*) hem insan bedeni hem de cisim anlamına gelir. Gilles Deleuze, A. N. Whitehead ve Michel Serres’in perspektifinden bakacak olursak, bizler algıarken ve deneyimlerken gerçekte diğer cisim/bedenlerle çarpışır ve onlarla kaynaşırız (*mingle*). Bu düşünürlerin monist yaklaşımına göre cisimler birbirleri üzerinde bir değişiklik yaptıklarında, birbirlerini deneyimledikleri ve algıladıkları söylenebilir. Bu bakımdan duyu, algı ve etki eş anlamlı hale gelir; diğer deyişle örneğin müzik dinlerken üzüldüğümüzde bu, temelde ateşin bir kâğıdı yakmasına benzer bir olaydır. Whitehead’in biraz mizahi bir şekilde ifade ettiği gibi “yorumlanmamış deneyimin bir kaydını istiyorsak, taşın birinden

otobiyografisini yazmasını istemeliyiz” (1979: 15). Deleuze’ün Spinoza’dan aldığı bir kavram olan “*affect*”, cisimlerin birbirleriyle bu türden ilişkilene biçimlerine gönderme yapar ve Deleuze bu terimi, “etkileme ve etkilenme kapasitesi” (*capacity to affect and to be affected*) deyiminin kısaltılmış hali olarak kullanır. Bu bakımdan, bir kâğıdın ateşten etkilenme kapasitesi az çok yanmakla kısıtlıyken, insan gibi kompleks sinir sistemine sahip organizmalarda bu etki ve etkilenme kapasiteleri son derece çoğul, dolayimli ve çok boyutludur. İnsanlar da eninde sonunda fiziksel varlıklardır ve ateş onları böyle etkileyebilirken, duyu algıları yoluyla da ateşin çok sayıda etkileri (örneğin acı, dokunsal bir sıcaklık hissiyatı, görsel ve işitsel deneyimler, çağrışımlar, anılar ve nicesi) olacaktır. Spinoza’nın çokça alıntılanan “kimse bedenini ne yapabileceğini bilmez” sözü, temelde bu olguya gönderme yapar (*Etika*, II/ 142). Burada biz, bu düşünceyi biraz daha açıp, etki ve etkilenme kapasitelerini bütünsel bir beden üzerinden değil, çoğul olarak da düşünebiliriz. Eninde sonunda insan bedeninin farklı etkileme ve etkilenme kapasitelerine sahip pek çok yüzeyi vardır; bir şekerle elle ve dille dokunmak farklı hissiyatlar yaratacaktır. Duyular arasında asli bir yalıtılmışlık olmadığını kabul etsek bile, sesler eninde sonunda belli bir duyu organı tarafından alınır ve bu duyu vasıtasıyla dünyayla ilişkiye girme biçiminin farklı olduğu söylenebilir.

Müzik konusuna geri dönersem, müziğin kavramsallaştırmaya böylesine direnmesi, söylenemez ve mistik olanla bağdaştırılması temelde bizim onu farklı bir duyu organının etki ve etkilenme kapasiteleri içerisinden kavramaya çalışmamızdır. Batı bilimine ve kültürüne hâkim olan göz merkezilik ve onun uzantısı olarak metin merkezilik, müziğe ve seslere görsel fenomenler gibi yaklaşır. Pallasma’nın dediği gibi “görüş yalıtırken, ses birleştirir (...) Görme duyusu dışsallık içerirken, ses içsellik deneyimi yaratır” (aktaran Scrimshaw, 2013: 28). Michel Serres ise Orpheus miti yoluyla benzer bir olguya kendi ilginç üslûbuyla şöyle dikkat çeker:

Bir gece Trakyalı kadınlar Orpheus’a saldırıp onu parçalara ayırmışlardır. Neden? Bilmiyoruz ya da fazlasıyla iyi biliyoruz. (...) Bizler Fransa’nın dilini *aimer*, yani sevmek fiilini çekerek öğrendik (...) Yunanca gramer dersinin ilk fiili ise parçalamak, kesmek ve ayırmak anlamına geliyor—diğer bir ifadeyle, analiz (...) Bizler sarsılmaz şekilde düşünmenin ve bilmenin yok etmek, parçalamak, koparmak, eklemlerine ayırmak, açıklamak—diğer bir ifadeyle, analiz—olduğuna inanıyoruz (...) Trakyalı kadınlar, sanki Yunanca konuşuyorlarmış gibi, Orpheus’a müziği anlamak ve düşünmek için saldırdılar. Ancak müzik bestelenir (*composed*); onu analiz ettiğimizde notalara ve parçalara ayrılarak yok olur (Serres, 2008: 134-5).

Yine benzer bir tartışmayı Aden Evans, müzikolog Schenker'in geliştirdiği bir yöntem üzerinden yapar. Buna göre, bizler müzikal notaları ayrı ve yalıtılmış olarak değil onları geçmiş ve gelecek notaların çekilmiş ve birleştirilmiş halleri olarak duyarız. Evans şöyle der:

Bu hafızanın paradoksudur: Kişi yakın geçmişte olanı şimdide, geçmişi şimdiki zamanda duyar; bütün bir geçmişi geçmiş anların bir topluşu olarak değil, şimdide sıkıştırılmış olarak duyar. Duymak, sesin geçmişinin geleceğe uzandığı dayanak noktasıdır. Kişi unuttur ama unuttuğu şeyi hatırlar, onu belirgin ve bilinçli bir farklılık olarak değil sesin asimetrisi, zamanın oku, duymanın tarihi olarak hatırlar (Evans, 2005: 43-4).

Bu değinilerin amacı müziğin, sesin ve duymanın görmeden farklı şekillerde iş gördüğünü vurgulamaktır. Bu türden, aslında bizim hiç üstüne düşünmediğimiz farklılıklar epey çoktur. Örneğin gürültü sadece sese özgü bir fenomendir ve görsel bir karşılığı yoktur. Görmeden farklı olarak bizler, kaynağını belirleyemediğimiz sesleri duyabiliriz; Stanley Cavell'in dediği gibi "duymanın doğası gereği duyulan ses *bir yerden gelirken*, gördüğünüz şey *baktığınız şeydir*" (Aktaran Evans, 2005: 43-4). Diğer deyişle kaynağı bilinmeyen bir şeyi görmek mümkün değildir. Ya da Cox'tan (2011) hareket ederek nitelikler ve özellikler bakımından da ses düşünülebilir; örneğin kırmızı bir kapının kırmızılığını veya şeklini ben ondan soyutlayabilip, onu farklı bir renkte veya şekilde tasavvur edebiliyorken seslerde bunu yapmak mümkün değildir. Kısacası müziği ve sesi temelde görsel olan sembol, gösterge ve temsil gibi kavramlarla düşünmeye çalışmak yerine duymayı ve sesi kendi işleyiş biçimlerine göre kavramaya çalışmak gerekir. Bu iddiayı açmak için görsellik ve düşünce ilişkisine odaklanmamız gerekiyor.

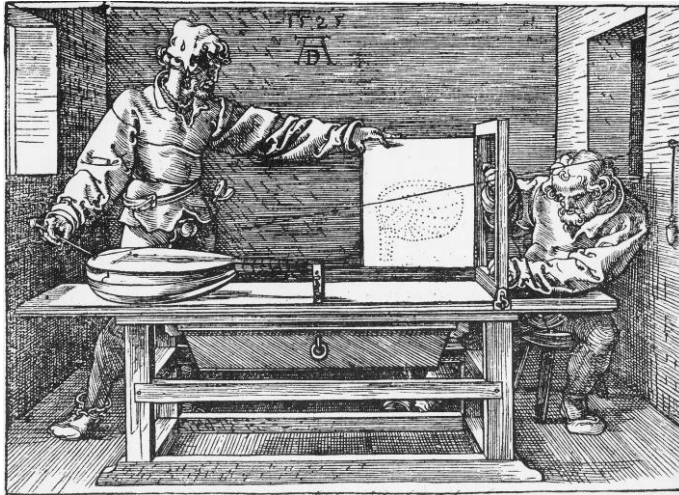
Gözlerle ve Kulaklarla Düşünmek

Gilles Deleuze "düşünce kuramı resim sanatına benzer" demişti (1994: 276). Gerçekte görsellik ve bilim üzerine yapılan çalışmalar, bu benzerliğin rastlantısal olmayıp, arada bir akrabalık bağı olduğunu önermektedir:

Bilim ve teknoloji, başka türlü sadece dokunma, işitme, tatma ve koku duyuları yoluyla bilinecek fenomenleri görsel tanımlama ve ölçüm kapsamına sokan yöntemler icat etme kapasitesiyle doğru orantılı biçimde gelişmiştir. Böylece bu fenomenler mantıksal sembolleştirmeye tabi tutulur ki bu olmadan rasyonel düşünce ve analiz imkânsızdır (Ivins'ten aktaran Latour, 1987: 7).

Diğer deyişle, bilimsel devrim düşüncede veya zihinde değil, bakışta gerçekleşmişti (Latour, 1987: 7). Bakışta gerçekleşen bu devrim ise on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda,

resimde Filippo Brunelleschi, Albrecht Dürer ve Leone Battista Alberti'nin geliştirdikleri bir teknik olan çizgisel perspektifle bağlantılıydı. Bu bilim insanı-mühendis-ressamlar için asıl soru şöyleydi: “Doğayı kendisine nasıl tasvir ettiririz” (Busch, 1995’den aktaran Kittler, 2010: 49). Çizgisel perspektif, imgeleri optik-geometrik yasalara göre göze görüldüğü gibi iki boyutlu bir düzleme aktarır, gerçekçi temsiller yaratmak üzere geliştirilmiş bir tekniktir. Çizgisel perspektif tekniğinin dayandığı ilkelerin doğal olduğu varsayılsa da, Edgerton’un (2009) dikkat çektiği gibi Rönesans döneminde Batı dışında hiçbir kültür dünyayı böyle resmetmemiştir ve bildiğimiz gibi çocuk resimleri de perspektiften yoksundur. Diğer yandan, tekniğin kendisi de doğal olmaktan epey uzaktı ve geometrik formüller yanında aynalar, delikler ve ipler gibi dışsal araçlara başvuruyordu; kısacası çizgisel perspektif günümüzün terimleriyle bir sanat olduğu gibi bir teknolojiydi de: “Adları Brunelleschi, Alberti veya Dürer olsun Rönesans ressamı ve kale mimarları için Kant’tan beri hâkim olan sanatın teknoloji, teknolojinin sanat olmadığı şeklindeki dilbilimsel hüküm pek geçerli değildi” (Kittler, 2001: 47).



Albrecht Dürer, Lavta Çizen Adam (1525).

Müzik konusundan saparak, çizgisel perspektif gibi konulara değinmemin nedeni, bu yaklaşımın altında yatan varsayımların, Batı'nın gerçeklik hakkındaki tahayyüllerine derinlemesine sirayet etmiş olmasıdır. Bu varsayımlardan en önemlisi, gerçekliğin olduğu gibi yazı düzlemlerine aktarılabilirliğidir. Günümüzde çizgisel perspektifle yaratılmış tasvirlerin bir göz yanılsamasına dayandığını ve gözün de dünyayı bu resimlerdeki gibi görmediğini biliyoruz. Zihin bilimcilerin iddia ettiği gibi, görme duyusu aslında epey kusurludur ve sunduğu manzara, resimlerden farklı olarak süreksiz, parçalı, ayrıntısız ve dar odaklıdır. Yaygın bir tabirle görme aslında “büyük bir yanılsamadır” (*grand illusion*) ve bizler “gördüğümüzü düşündüğümüz şeyleri görmeyiz” (Noë ve Thompson, 2002: 7-8).⁴ Kısacası

çizgisel perspektifte, varsayıldığı gibi göze görüldüğü haliyle dünya kendisini tasvir etmiyordu. Lacan imgesel düzeni yanılısamaların ve aldanmaların alanı olarak kurarken doğru bir noktaya değinmişti. Bu anlamda görmenin kurucu yanılısamasının, bizâtihi görmeye içkin olduğu söylenebilir.

Peki, dünyayı kulaklarla düşünmeye çalıştığımızda karşımıza nasıl bir dünya çıkacaktır? Perspektifin kurucularından Dürer “ilk olarak gören bir göz, ikinci olarak görülen bir nesne, üçüncü olarak ise ikisinin arasındaki mesafe vardır” demişti (Lange ve Fuhse’den aktaran Panofsky, 1991: 67). Dürer’in bu sözünde, Batılı bilimsel ontolojinin temellerini görmek zor değil: Tek göz, tek nesne ve aralarındaki mesafe. Müzik ve işitme konusunda ise bu şema aksar. Sesler hiçbir zaman karşımıza yalıtılmış ve tekil olarak çıkmaz: Evans’ın dediği gibi “işitmek, farklılığı işitmektir” (2005: 1). Fiziksel olarak duyduğumuz hava basıncındaki farklılıklar gibi, sesleri de diğer seslerden farklarını sentezleyerek duyarız. Bu aslında sadece işitme için değil bütün algı ve bilme için geçerlidir: “Verili olan farklılık yoluyla verilir” (Deleuze, 1994: 140). Yine de gerçekliğin yalıtılmış tekil nesnelere olduğu varsayımı, Batı ontolojisinin temelinde yatmaktadır ve çoğulluktan bahsedildiğinde ise tekil nesnelere bir çoğulluğu söz konusudur. Perspektivizmde bir bakış açısına bir nesne denk düşer. Gerçekte tekilik-çoğulluk ikiliği ontolojik olarak yetersiz kalmaktadır ve John Law buradan yola çıkarak ne tekil ne de çoğul olan fraktal nesnelere (birden fazla ama ikiden az) bahseder.⁵

Dürer’in mesafeye yaptığı vurguda ise, Batı ontolojisinin praxis-teori ikiliğinin ve John Dewey’in “bilginin izleyici teorisi” (*spectator theory of knowledge*) olarak adlandırdığı anlayışın temellerini bulabiliyoruz. Bu konuyu müzikte dinleyen-dinlenen arasındaki ilişki çerçevesinde düşünebiliriz. Özellikle ritim olmak üzere, müziğin hareketle ve bedenle ilişkisi iyi bilinmektedir. Bildiğimiz üzere kabile müziklerinden elektronik dans müziğine kadar, bedensel hareketlerle müzikal sesler arasında yakın bir ilişki olagelmıştır. Müzikal enstrüman çalmak, eninde sonunda bedensel bir aktivitedir ve hattâ müzikal deneyime hayalî enstrümanlarla eşlik etmek yaygın bir pratiktir (günümüzde “*air guitar*” şampiyonaları bile yapılmaktadır ve benim görüşüme göre bir zamanlar çok moda olan *Guitar Hero*, *Rock Band* gibi video oyunları müzikal deneyim ve hareket arasındaki bu yakın ilişkiden yararlanırlar). Bu ilişkinin nörolojik bir dayanağı olduğunu gösteren vakalar da mevcuttur: Oliver Sacks, kalçası kırıldıktan sonra uzun süre yürüyemeyen bir hastasının, farkında olmadan bir gün ayağıyla müziğe ritim tuttuğunu ve yürümeyi yeniden müzikle öğrendiğini anlatır (2007: 235). Burada müzikal algı, hareket ve eylem arasındaki ilişkiyi ayrıntılı bir şekilde irdeleyemeyeceğim.⁶ Bu değinilerin amacı, müzikle ve müzik yoluyla dünyayla ilişkilene

biçimlerimizi açıklamaya çalışmaktı. Belki de bu bölümü, müzik ve mesafe konusunda bir alegoriyle bitirmek uygun olacaktır.

Hayatının son yıllarında, özellikle Sirenler olmak üzere Antik Yunanla ilgili her şeye kafayı takmış olan Kittler, 2004 yılında bir araştırmacı grubuyla birlikte Positano Körfezi'nde işitsel-arkeolojik ilginç bir deney yapmıştı. Odysseia destanında Sirenlerin şarkı söylediği yeri belirleyerek, burada Alman Ulusal Operası'ndan gelen iki sopranodan, Sirenlerin şarkısını söylemesini istemişti. Kulak da dâhil çeşitli cihazlarla yapılan ölçümler sonucunda, şarkının hiçbir şekilde Odysseus'un gemisinden duyulamayacağı kanaatine varmıştı. Odysseus gemisini terk etmişti.⁷

Sonuç

Bu yazıya, Pinker ve Nussbaum gibi, müziğin bir muamma veya bilmece olduğunu söyleyerek başlamıştım. Farklı alanlar ve konularda yaptığım kısa düşünce gezintilerinden sonra müziğin bu muamma niteliği, azalmaktan ziyade artmış gibi görünüyor. Müzik, kuramsallaştırılmaya ve soyutlanmaya dirençli bir konudur; ama tam da bu özellikleri onu değerli bir araştırma konusu yapmaktadır. Ancak, burada sadece müzik üstüne düşünmeye çalışmayıp, müzik *üstünden* de düşünmeye çalıştım. “İşitsel tatlı”, “duyguların dili” ve “kültürel matematik” gibi “müzik nedir?” sorusuna verilen cevapları kısaca irdeledikten sonra, soruyu metafizik ve ontoloji alanlarında tartışmaya çalıştım. Metafizik ve ontoloji muhtemelen çoğu kişiye uçuk ve soyut alanlar gibi gelse de hepimiz algıların ve bilirken bu alanlarda iş görürüz. Dürer, Descartes ve Kant'ın insanla dünya arasına koydukları aşılamaz mesafeyi bir kez reddettiğimizde, dünyayla bütün ilişkilenebiliriz ontolojik bir karakter kazanır.

Buradan hareketle yazının ikinci kısmında keşfetmeye çalıştığım iddia, gerçekliğin nasıl olduğuna dair yaygın ontolojik varsayımların görme duyusuna dayandığı ve bunun da görme hakkında yanıltıcı (görmenin kendisi zaten yanıltıcıdır!) kavrayışlara dayanan bir teknik olan çizgisel perspektife gittiği idi. Buradan hareketle, “kulaklarla düşünmek mümkün mü” diye sordum. Bunun cevabını verebildim mi emin değilim; ama belki de John Law'un (2004) önerdiği gibi, günümüzde imkânsız şeyler düşünmeye ihtiyaç var:

“Boşuna uğraşmaya gerek yok” dedi Alice, “insan imkânsız şeylere inanamaz”. Kraliçe “iddiaya girerim bu konuda pek pratiğin yok. Ben senin yaşındayken günde en az yarım saat imkânsız şeylere inanırdım. Hattâ bazen kahvaltıdan önce tam altı tane imkânsız şeye inandığım olurdu” dedi (Carroll, t.y.: 202).

Kaynakça

- Armitage, J. (2006). From discourse networks to cultural mathematics: An interview with Friedrich Kittler. *Theory, Culture & Society*. Vol. 23(7–8): 17–38.
- Alva Noë (der.) (2002). *Is the Visual World A Grand Illusion?* Birleşik Krallık ve A.B.D.: Imprint Academic.
- Breger, C. (2006). Gods, German scholars, and the gift of Greece: Friedrich Kittler's philhellenic fantasies. *Theory, Culture & Society*. Vol. 23(7–8): 111–134.
- Carroll, L. (t.y.). *Alice in Wonderland*. ABD.: Best Loved Classics.
- Cox, C. (2011). Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism. *Journal of Visual Culture*. Vol 10(2): 145–161.
- De Nora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge
- De Nora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Çev. P. Patton. Londra: The Athlone.
- Edgerton, S. (2009). *The Mirror, The Window and the Telescope: How Renaissance Perspective Changed Our Vision Of The Universe*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press.
- Evans, A. (2005). *Sound Ideas: Music, Machines and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fauvel, J., Raymond, F. ve Wilson, R. (der.) (2003). *Music and Mathematics: From Pythagoras to Fractals*. Oxford: Oxford University Press.
- Forde, W. T. (2008). *Music, Thought, Feeling*. Oxford: Oxford University Press.
- Godwin, J. (1987). *Harmonies of Heaven and Earth: Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Londra: Thames and Hudson.
- Heidegger, M. (1949). *Letter on "Humanism"*. Çev. F.A. Capuzzi [Online]. (URL: <https://archive.org/details/HeideggerLetterOnhumanism1949>). [Erişim: 18/02/2014]
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londra: Routledge
- Kant, I. (2000). *Critique of Judgment*. Çev. P. Guyer ve E. Matthews. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kittler, F. (2001). Perspective and the book. Çev. S. Ogger. *Grey Room*, 5: 38-53.
- Kittler, F. (2006). Numbers and numerals. *Theory, Culture & Society*, 23(7–8): 51–61.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Çev. A. Enns. Cambridge: Polity

- Press.
- Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a New Key*. New York: New American Library.
- Latour, B. (1986). Visualisation and cognition: Drawing things together. *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture and Present*, 6: 1-40.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. Londra ve New York: Routledge.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press.
- McCarthy, T. (2011). Kittler and the Sirens. [Çevrimiçi] <http://www.lrb.co.uk/blog/2011/11/09/tom-mccarthy/kittler-and-the-sirens/> [Erişim: 28/05/2014].
- Mol, A. (2002). *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Noë, A. ve Thompson, E. (der.) (2002). Introduction. Noë, A. ve Thompson, E. (der.) içinde. *Vision and Mind: Selected Readings in the Philosophy of Perception*. Londra: MIT Press.
- Nussbaum, C. (2007). *The Musical Representation: Meaning, Ontology and Emotion*. Cambridge: MIT Press.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Çev. C.S. Wood. New York: Zone Books.
- Pinker, S. (1997). *How the Mind Works*. New York: W.W. Norton Press.
- Sacks, O. (2007). *Musicophilia: Tales of Music And The Brain*. New York ve Toronto: Alfred A. Knopf.
- Schopenhauer, A. (1969). *The World as Will and Representation, Vol. I*. Çev. E.F.J. Payne. New York: Dover.
- Scrimshaw, W. (2013). Non-cochlear Sound: Affect and Exteriority. Thompson, M. ve I. Biddle, I. (der.) içinde. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. London: Bloomsbury.
- Serres, M. (2008). *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. Çev. M. Sankey ve P. Cowley. New York: Continuum.
- Sting. (1983). The Police. [Çevrimiçi]. <http://www.thepolice.com/news/new-musical-express-68896> [Erişim: 5/05/2014].
- Wade, B. C. (2004). *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Wegwerth, A. (2005). Nicht Cyborg, sondern Affe. *Teleopolis*. 26 Nisan 14, <http://www.heise.de/tp/artikel/19/19821/1.html> [Erişim: 25/05/2014].

Whitehead, A. N. (1979). *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. New York: The Free Press.

Winthrop-Young, G. Siren Recursions. Sale, S ve Salisbury L. (der.) içinde. *Kittler Now*. Cambridge: Polity Press (baskıda) [Çevrimiçi]. http://monoskop.org/images/4/42/Winthrop-Young_Geoffrey_Kittlers_Siren_Recursions.pdf [Erişim: 29/05/2014].

Wittgenstein, L. (2005). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Çev. O. Aruoba. İstanbul: Metis.

¹ Örneğin Aristoteles *Kategoriler*'de birincil ve ikincil varlığı (*ousia*: öz ve töz olarak da çevrilir) bir özneye yüklenip yüklenememelerine göre tanımlamıştır. Örneğin “Sokrates” ismi sadece onun kendisine yüklenebilir ve bu yüzden Sokrates birincil varlıktır; “Sokrates insandır” dediğimde ise “insan” özne olarak Sokrates’e yüklenen ikincil varlıktır. Görüldüğü üzere Aristoteles varlığı dilsel olarak tanımlamıştır.

² Sting bu görüşlerini, The Police’in *New Musical Express* dergisiyle 1983 yılında yaptığı bir söyleşide ifade etmiştir. Söyleşinin kaydı Police’in resmi sitesinde bulunabilir: <http://www.thepolice.com/news/new-musical-express-68896> [Erişim :5/05/2014]

³ Sanatçının Yorumu:

Bu kolaj, küresel yurttaşlıkla ilgili bir metindir. İkonografideki dokuz dansçı, dokuz dünya dinini ve insanlığın sosyal adalet ilkesine bağlı küresel dayanışma arayışını temsil etmektedir. Arka plândaki dokuzuncu dansçı, bir dizi sınavdan geçtikten ve engelleri aştıktan sonra ulaşılacak olan küresel birliğin sağlandığı bir geleceğe işaret etmektedir. Kolajda, elele tutuşan dansçılar, tek başına *dans edenler*—ancak nihai olarak yeniden birleşenler—karşısında birlikte hareket edenleri simgelemektedir. Renk paletinin yoğunluğu, insanların çeşitlilik içinde birliğin gerektirdiği çetin mücadeleyi ve insanlığın refahının çok farklı biçimlerini ifade etmektedir.

World Dance [Dünya Dansı] Global Pacific Records (Columbia Records) tarafından yayımlanan bir album/CD kapağı olarak düzenlendi. Ara negative bu album için kullanıldıktan sonra original kolaj Nynex Corporate Collection’a satıldı. Eser basılı halde de satılmaktadır.

Koleksiyon: Nynex Corporate Collection (New York).

⁴ Bu görüş görme duyusu hakkında bilinen bazı fizyolojik ve deneysel olgulara dayanıyor. Bunların içinde kör nokta, retinanın merkez fovea bölgesi dışında algılayıcı hücrelerin düşük yoğunluğu, dikkatsizlik ve değişim körlükleri konusundaki deneyler en fazla öne çıkanlar. Bu konuda ayrıca bakınız: Alva Noë (der.) (2002). *Is the Visual World A Grand Illusion?* Birleşik Krallık ve A.B.D.: Imprint Academic.

⁵ Doğrudan konumuzla ilişkili olmasa da John Law’un bu kavramsallaştırmaya nasıl vardığından bahsedilebilir. Law, Annemarie Mol’un Hollanda’da bir hastanede yaptığı etnografik çalışmasını temel alır. Mol, odak noktasına aldığı ateroskleroz (bir tür damar tıkanıklığı) hastalığının farklı uzmanlıklara sahip doktorlar, hastalar ve hemşireler tarafından farklı şekillerde icra edildiğini (*enacted*) ama bunların birbirlerinden kopuk olmadığını iddia eder: “Tek bir tıp binasında çok sayıda ateroskleroz vardır. Yine de bu bina, kapıları birbirlerine hiçbir zaman açılmayan bölümlere ayrılmamıştır. Farklı bilgi formları birbirlerine kapalı paradigmalara bölünmemiştir. Hastane yaşamının mucizelerinden birisi budur: Hastanede farklı aterosklerozlar vardır ama farklılıklara rağmen hepsi birbirleriyle bağlantılıdır. İcra edilen ateroskleroz birden fazladır ama çok sayıda da değildir” (Mol, 2002: 55).

⁶ Bu konuda bakınız: Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press.

⁷ Bu hikâye için ana kaynaklara ulaşamadığımdan iki aktarımdan yararlandım:

Winthrop-Young, G. Siren Recursions. Sale, S ve Salisbury L. (der.) içinde. *Kittler Now*. Cambridge: Polity Press (baskıda) [Çevrimiçi]. http://monoskop.org/images/4/42/Winthrop-Young_Geoffrey_Kittlers_Siren_Recursions.pdf [Erişim: 29/05/2014].

McCarthy, T. (2011). Kittler and the Sirens. *LRB Blog*. <http://www.lrb.co.uk/blog/2011/11/09/tom-mccarthy/kittler-and-the-sirens/> [Erişim: 28/05/2014].