

POSSEIBLE: FELSEFE DERGİSİ

Cilt 10 / Sayı 1 / Yaz 2021

ISSN: 2147-1622

Deleuze ve Müzik: Dolaylı Bir Karşılaşmanın Anatomisi

Hakan Yücefer

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

hakan.yucefer@msgsu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-2716-9896

Öz

Deleuze'ün müzikle ilişkisi diğer sanatlarla ilişkisine benzemiyor. Edebiyat, sinema ve resim üzerine bağımsız çalışmalar ortaya koymuş olan Deleuze müzikle daha dolaylı bir ilişki kuruyor, müzikle ilgili olmayan felsefi problemler Deleuze düşüncesinin müzikle karşılaşmasını koşulluyor. Bu makalenin amacı Deleuze'ün Guattari'yle birlikte kaleme aldığı *Bin Yayla*'da Deleuze düşüncesinin müzikle nasıl dolaylı bir ilişkiye girdiğini incelemek. Üç felsefi eksenin, temsilin yerine oluşların geçmesi, madde-form ikilisine karşı malzeme-kuvvetler ikilisinin belirleyicilik kazanması ve problemlerin zamandan çok uzamın terimleriyle düşünülmesi eksenlerinin nasıl bu ilişkinin koordinatlarını meydana getirdiğini göstermek.

Anahtar sözcükler: Deleuze, Guattari, müzik, çağdaş felsefe

Makale Bilgileri:

Yücefer, Hakan. 2021. "Deleuze ve Müzik: Dolaylı Bir Karşılaşmanın Anatomisi." *Posseible: Felsefe Dergisi* 10, no. 1: 19-35.

Kategori: Araştırma Makalesi / Gönderildiği Tarih: 03.05.2021

Kabul Edildiği Tarih: 02.06.2021 / Yayınlandığı Tarih: 15.07.2021

POSSEIBLE: JOURNAL OF PHILOSOPHY

Volume 10 / Issue 1 / Summer 2021

ISSN: 2147-1622

Deleuze and Music: An Anatomy of a Mediated Encounter

Hakan Yücefer

Mimar Sinan University Fine Arts University

hakan.yucefer@msgsu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-2716-9896

Abstract

Among arts, music occupies a singular place in Deleuze's thought. While Deleuze devotes independent works to literature, cinema and painting, he approaches music in a much more mediated manner. A whole series of philosophical problems that are not directly related to music determine his encounter with it. This article aims to interpret how Deleuze's thought enters into a mediated relationship with music in *A Thousand Plateaus*, co-written with Guattari. I will show that three problematic axes give the coordinates of this encounter: replacement of representation by becomings, elaboration of the material-forces relationship against the traditional matter-form analysis, and treatment of problems in terms of space instead of time.

Keywords: Deleuze, Guattari, music, contemporary philosophy

Article Information Tag:

Yücefer, Hakan. 2021. "Deleuze ve Müzik: Dolaylı Bir Karşılaşmanın Anatomisi." *Posseible: Journal of Philosophy* 10, no. 1: 19-35.

Category: Research Article / Date Submitted: 03.05.2021

Date Accepted: 02.06.2021 / Date Published: 15.07.2021

Deleuze ve Müzik: Dolaylı Bir Karşılaşmanın Anatomisi

Hakan Yücefer

1

Her karşılaşma gibi Deleuze düşüncesinin müzikle karşılaşması da belli bir bağlamı, belli bir yeri ve zamanı, belli kişileri, kısacası karşılaşmayı olanaklı kılacak bir etkileşim ağını varsayıyor. Bir sanat yapıtıyla, bir manzarayla, bir insanla... hep bir bağlam içinde karşılaşıyoruz; karşılaşmayı önceleyen ve koşullayan bir ağ var. Ama gerçek bir karşılaşma yaşıyorsak, “bizim için fazla büyük” bir şeyle karşılaşmayı göze alabilmişsek karşılaşmanın kendisi onu koşullayan bağlamı sarsıyor, dönüştürüyor ve önceden kestirilmesi mümkün olmayan duygulanımlar, etkilenimler, düşünceler doğuruyor.

Deleuze ve müzik ilişkisi hakkında söylenebilecek ilk şey belki şu: Deleuze düşüncesinin müzikle karşılaşması zaman alıyor. Deleuze’ün ilk yapıtlarında, monografilerinde, *Fark ve Tekrar* ve *Anlamın Mantiği*’nda müzikten neredeyse hiç söz edilmiyor. Deleuze’ün müzik üzerine düşünmeye başlaması, müzikle felsefi bir düzlemde karşılaşması, bu karşılaşmadan beslenen bir kavramsal üretime girişmesi ancak Guattari’yle birlikte oluyor. Deleuze-müzik ilişkisini irdelemek için bakmamız gereken yer her şeyden önce *Bin Yayla* ve *Bin Yayla*’ya eşlik eden, aşağı yukarı aynı yıllarda yazılmış daha kısa metinler.¹

Müzikle karşılaşmanın yeri ve bağlamı şimdiden bize karşılaşmanın niteliği hakkında da bir şeyler hissettiriyor. Deleuze edebiyatla, sinemayla ya da resimle karşılaşmasından bağımsız yapıtlar çıkarıyor. *Kritik ve Klinik*’teki metinlerin çoğu

¹ *İki Delilik Rejimi*’nde yer alan, müzikle ilgili, 1978 ve 1986 tarihli iki metin (Deleuze 2003a ve Deleuze 2003b) ilk akla gelen metinler. Deleuze 1988’in son bölümündeki (“Yeni Uyum”) müzik analizlerini de aynı bağlamda düşünebiliriz.

tek tek yazarlara odaklansa da kitabın oluşturduğu metin toplamı edebiyat üzerine bağımsız bir düşünce sunuyor. *Duyumsamanın Mantiği* Bacon'a odaklansa da aynı zamanda resim sanatı üzerine kapsamlı bir yaklaşım sergiliyor. Aynı durum sinema üzerine iki ciltlik yapıtta, *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge*'de daha da açık görülüyor: Büyük bir özen ve çalışkanlıkla tek tek sinemacıları incelerken aslında sinemanın ne olduğunu tartışan dev bir yapıt var elimizde. Oysa Deleuze'ün müzik üzerine, tek tek müzisyenlere odaklanan, ama bir yandan da müzik sanatının bütününe yönelen böyle bağımsız bir çalışması yok. Müzikle karşılaşma *Bin Yayla*'nın ortaya koyduğu problemlerce koşullanan, Guattari'yle, Boulez'le, başka besteciler ve müzik kuramcılarıyla kurulan ilişkilerden beslenen ve hep dolaylı kalan bir karşılaşma.

Elbette Deleuze'ün müzikle dolaylı bir biçimde karşılaşması Deleuze'ün (ya da Deleuze ve Guattari'nin) müzik hakkındaki saptamalarını daha az ilginç, daha az dikkate değer hale getirmiyor. Ama karşılaşmanın dolaylılığı yer yer onu anlamayı zorlaştırıyor. Doğrudan müzikle ilgili olmayan ya da müzikle ilgili olduğu kadar diğer sanatlarla da ilgili olan geniş menzilli felsefi problemler *Bin Yayla*'da Deleuze düşüncesinin müzikle karşılaşmasını koşulladığı ölçüde yapmamız gereken şey bu problemlerin neler olduğunu açığa çıkarmak ve bunların Deleuze'ün müzikle ilişkisini nasıl belirlediğini göstermek. Bu yazıda önce *Felsefe Nedir?*'den yola çıkarak müzikle ya da genel olarak herhangi bir sanatla felsefi bir düzlemde karşılaşmanın ne anlama geldiği üzerinde duracağım. Ardından, müziği *Bin Yayla* için ayrıcalıklı hale getiren üç problematik eksenini irdeleyerek Deleuze için müziğin hangi açıdan diğer sanatlar karşısında üstünlük kazandığını göstereceğim.

2

Müzikle felsefi bir düzlemde karşılaşmaktan ne anlamalıyız? Ya da daha genel olarak herhangi bir sanatla felsefenin karşılaşmasını nasıl düşünmeliyiz? Bu sorunun yanıtı felsefeden ve sanattan ne anladığımıza bağlı elbette. Eğer düşüncenin felsefenin işi olduğuna inanıyorsak, gerçekliğin temsili ya da ideaların teması olarak düşünceyi felsefeyle, yaratıcılığı ise sanatla özdeşleştiriyorsak sanatla felsefenin karşılaşmasını tekil bir yaratıyla tümelleştiren, genelleyen bir düşüncenin karşılaşması olarak görürüz. Sanatçı yaratır, filozof düşünür... Deleuze'ün yaklaşımının bu olmadığını biliyoruz. *Felsefe Nedir?*'de karşımıza bambaşka bir manzara çıkıyor. Deleuze, filozofun da en az sanatçı kadar yaratıcı olduğunu, sanatçının da en az filozof kadar düşünür olduğunu söylüyor. Daha *Felsefe Nedir?*'in ilk sayfalarında felsefenin yaratıcılıkla ilişki içinde tanımlandığını görüyoruz:

felsefe kavramları biçimlendirme, icat etme ya da üretme sanatından ibaret değildir, çünkü kavramların biçimler, buluşlar ya da ürünler olması zorunlu değildir. Felsefe, daha kesin biçimde, kavramlar *yaratmaya* dayalı disiplindir.² (Deleuze ve Guattari 1991, 10)

² Yaratma sözcüğünü Deleuze ve Guattari vurguluyor. Bu kitaptan yapacağım bütün alıntıların çevirisi bana ait.

Sanat ise (yerleşik Türkçe çeviri tercihlerine bağlı kalarak konuşacak olursak) algılam ve duygulam (*percept ve affect*) üzerinden tanımlanıyor:

Sanatın amacı, malzemenin olanaklarını kullanarak, nesneye yönelik algılayışlardan ve algılayan bir öznenin hallerinden algılamı çekip çıkarmak, bir halden diğerine geçiş olarak duygulanımlardan duygulamı çekip çıkarmaktır.³ (Deleuze ve Guattari 1991, 158)

Kısacası, felsefe kavramlarla, sanat algılam ve duygulamla ilişki içinde, iki bağımsız yaratıcı etkinlik olarak ele alınıyor. Üstelik, *Felsefe Nedir?*'de ortaya konan tabloda bilim de yaratıcı bir etkinlik olarak kavranıyor; bilim, sanat ve felsefe hem kaosa direnen hem kaostan beslenen üç yaratıcı düşünme biçimi olarak, düşüncenin üç büyük formu olarak sunuluyor:

Düşünceyi, düşüncenin üç büyük formu olarak sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey daima kaosla yüzleşmek, kaosun üzerine bir düzlem çizmek, bir düzlem çekmektir. Ama felsefe sonsuza dayanıklılık kazandırarak onu kurtarmak ister: kavramsal kişiliklerin etkinliği yoluyla dayanıklı olayları ya da kavramları sonsuza taşıyan bir içkinlik düzlemi çizer. Buna karşılık bilim sonsuzdan vazgeçerek gönderme kazanır (...) Sanat sonsuzu geri veren sonluyu yaratmak ister. (Deleuze ve Guattari 1991, 186)

Kaosa meydan okumanın, kaosu dayanılır ve düşünülür kılmanın üç yaratıcı, birbirine indirgenemez yolu olarak bilim, sanat ve felsefe. Felsefe kavramlarla, kavramlar yaratarak düşünüyor, sanat ise yeni algılam ve duygulamlar yaratarak.

Bu söylenenleri benimsediğimizde felsefenin sanatla nasıl karşılaşacağı sorusu apayrı bir önem kazanıyor. Düşünmeyi felsefeyle sınırlasaydık, örneğin Heidegger gibi “bilim düşünmez” deseydik, bilimin işleyebilmesini, işini yapabilmesini düşünmemesine bağlasaydık bilimle felsefenin, felsefeyle sanatın ilişkisini çok daha rahat ortaya koyabilirdik ve belki bilim, sanat ve felsefe arasında bir çeşit işbölümüne gidebilirdik. Oysa Deleuze bilim de sanat da zaten düşünür diyor, bilimin ve sanatın düşünmek için felsefeye ihtiyacı olmadığını vurguluyor:

Çünkü kimse, herhangi bir şey üstüne düşünmek için felsefeye ihtiyaç duymaz. Sinema üzerine düşünmeye, usavurmaya gerçekten yetkili olanlar, sadece sinemacılar, sinema eleştirmenleri ya da basitçe sinemayı sevenlerdir. Ve bu insanlar

³ Bu noktada Deleuze ve Guattari'nin sanatın neliği konusunda fikir değiştirdiklerini ve *Bin Yayla*'da sanat hakkında öne sürdükleri düşüncelerden en azından bir ölçüde vazgeçtiklerini söyleyebilir miyiz? *Bin Yayla*'da sanat kavramı son derece eleştirel biçimde ele alınıyordu: “Bir güzel sanatlar sistemi olduğuna kesinlikle inanmıyoruz, çözümlerini heterojen sanatlarda bulan oldukça farklı problemler olduğuna inanıyoruz. Sanat bize sadece nominal olan, sahte bir kavram gibi görünüyor...” (Deleuze ve Guattari 1980, 369, bu kitaptan yapacağım bütün alıntıların çevirisi bana ait). Oysa *Felsefe Nedir?*'de algılam ve duygulamla ilişkili olarak, nominal olmayan bir sanat kavramı ortaya konuyor. Yine de farklı problemlere karşılık geldikleri ölçüde sanatların birbirlerine indirgenemez olduğu fikri iki metinde aynı güçle karşımıza çıkıyor.

sinema üstüne düşünmek için hiçbir şekilde felsefeye ihtiyaç duymazlar. Tıpkı, matematik üstüne düşünmek için matematikçilerin felsefeye ihtiyaçları olduğunu söylemenin son derece gülünç bir düşünce olması gibi. (Deleuze 2003c, 19)

Durum buysa felsefeyle bilim ve sanat arasında herhangi bir öncelik-sonralık ilişkisi kurmamız, bilim ve sanat karşısında son sözü felsefeye bırakmamız, felsefeyi bilimin ve sanatın hakikatini açığa çıkarmakla görevlendirmemiz artık mümkün değil demektir. Deleuze gibi farklı disiplinler arasında hiyerarşik ilişkiler kurmaktan sakınan, bilim, sanat ve felsefenin özerkliğini, indirgenemezliğini ısrarla savunan bir filozofun bakış açısına yerleştiğimizde herhangi bir sanatla felsefenin ancak yatay ilişkiler içinde karşılaşabileceğini de kabul etmiş oluruz.

Peki ama Deleuze'ün dediği gibi, sinemayı sevenlerin, sinemacıların ve eleştirmenlerin sinema üzerine düşünmek için felsefeye ihtiyaçları yoksa felsefe sinema üzerine nasıl düşünebilir? Bir filozofun sinema üzerine söyleyebileceği şeyleri sinemaseverlerin söyleyeceklerinden ayıran nedir? Deleuze, *Zaman-İmge*'nin sonunda ayırımın nereden geçtiğini açıkça söylüyor:

Sinema kuramı sinemaya değil, sinemanın kavramlarına ilişkindir, bu kavramlar da sinemanın kendisi kadar pratiktirler, etkilidirler ya da vardırırlar (...) Sinemanın kavramları sinemada verili değildirler. (Deleuze 1985, 365-66)

Sinemayla karşılaşmak Deleuze'ü sinemanın kendisinde verili olmayan ama sinemaya özgü, sinemasal kavramlar yaratmaya götürüyor. Bu yaratımın kendisi sinemasal değil felsefi hiç kuşkusuz. Ama yaratılan kavramlar soyut bir şemanın sinemaya uygulanmasına değil sinemayla karşılaşmaya, sinemanın tekilliğini, indirgenemez boyutunu felsefi düzlemde hesaba katmaya dayanıyorlar. Aynı durum Deleuze'ün resimle ve edebiyatla ilişkisi için de geçerli. Ressamlar ve edebiyatçılar farklı malzemeler kullanarak yeni algılam ve duygulamalar yaratıyorlar, yeni algılam ve duygulamalar yaratarak düşünüyorlar. Filozof ise edebiyatla karşılaştığında edebi yapıtta verili olmayan ama ona özgü kavramlar yaratmaya başlıyor. Ya da resimde verili olmayan resimsel kavramlar.

Bu açıdan Deleuze'ün müzikle kurduğu ilişkinin resimle ya da sinemayla kurduğu ilişkiden epeyce farklı olduğunu söyleyebiliriz. Müzikte saklı kavramlara ilişkin, onda verili olmayan kavramları yaratmaya yönelik bir müzik kuramı ortaya koymuyor Deleuze. Müzikle karşılaşma doğrudan müzikle ilgili olmayan, müzikten bağımsız felsefi problemlerin irdelenişi sırasında etkisini gösteriyor. Müziğe özgü olmayan problemlerin ağırlığı müziğe özgü olanın kavramsallaştırılmasını koşulluyor.

Bunun nasıl olduğunu görmek için şimdi *Bin Yayla*'ya yönelmemiz gerek.

3

Bin Yayla'da müziğin ağırlığı hemen hissediliyor. Kitabın köksapla ilgili giriş bölümünün görseli Sylvano Bussotti'nin bir partiyonu. Müziğin, özellikle de çağdaş

müziğin köksap için ayrıcalıklı bir model olduğunu öne sürmek yanlış olmaz. Yine de Glenn Gould'un parçaları hızlı çalmasına yapılan bir gönderme ve müzikle köksapı ilişkilendirmeyi sağlayan bir Boulez alıntısı dışında giriş bölümünde müzikten söz edilmediğini görüyoruz.

Ama *Bin Yayla*'nın doğrudan müziğe odaklanan, müzikle ilgili analizlerin öne çıktığı pasajları da var. Nereden başlayalım? Oluşlarla (*devenir*) ilgili onuncu yaylanın son parçası "müzik oluş" başlığını taşıyor ve ifade-içerik ayrımından yola çıkarak müziği oluş problemiyle ilişkilendiriyor. Bu metnin bir başlangıç noktası olarak elverişli yanı bize net ve çarpıcı bir müzik tanımı sunacak olması. Metnin hemen başında müzik bir oluş bloku, bir ifade bloku olarak kavranıyor ve bu ifade blokuna karşılık gelecek müzikal içeriğin ne olduğu araştırılıyor. *Ritournelle* ya da *ritornello* kavramı işte bu noktada devreye giriyor.⁴ Belli bir müzik formundan çok, kısa motiflerin tekrarlanmasından oluşan ve sürekli kendi üzerine dönen bir mırıldanma; müziğin kendisi değil malzemesi, içeriği:

Ritornello'nun tam anlamıyla müzikal içerik, müziğe özgü içerik bloku olduğunu söyleyebiliriz. Bir çocuk karanlıkta içini rahatlatıyor ya da el çırpıyor, ya da bir marş icat ediyor ve onu kaldırımın çizgilerine uyduruyor (...) Bir kadın mırıldanarak şarkı söylüyor, 'onun alçak sesle kendi kendine bir şarkı mırıldandığını duyuyordum'. Bir kuş *ritornello*'sunu ortaya atıyor. Müzik baştan sona kuş şarkıları tarafından katediliyor (...) Müzik çocukluk ve kadınlık blokları tarafından katediliyor. Müzik bütün azınlıklar tarafından katediliyor, ama yine de devasa bir güç meydana getiriyor. Çocuklara, kadınlara, etnik gruplara, yeryurtlara, aşka ve yıkıma ait *ritornello*'lar: ritmin doğuşu. (Deleuze ve Guattari 1980, 368)

Ritornello henüz müzik değil. Karanlıkta kendi kendine mırıldanarak korkusunu yenmeye çalışan çocuk ya da evde gündelik işlerle meşgul olurken farkına bile varmadan radyoda çalan şarkıya eşlik etmeye başlayan kadın henüz müzik yapmıyor. Müzik bu müzikal malzemenin, bu müzikal içeriğin dolaysız bağlamından çekilip alınmasıyla, ait olduğu yerden koparılmasıyla, yersizyurtsuzlaştırılmasıyla başlıyor. Çocuğun mırıltısı yersizyurtsuzlaşarak Schumann'ın çocuk sahnelerine, Mozart'ın popüler temalar üzerine çeşitlemelerine dönüşüyor. Müzik, özü gereği yerliyurtlulaşmış, yerliyurtlulaştırıcı olan *ritornello*'nun yersizyurtsuzlaştırılarak müzikal ifadenin içeriğine dönüştürülmesi işleminden başka bir şey değil. Böylece net bir müzik tanımına ulaşmış oluyoruz: "Müzik *ritornello*'nun yersizyurtsuzlaştırılmasına dayalı etkin, yaratıcı işlemdir" (Deleuze ve Guattari 1980, 369).

⁴ *Ritournelle* kavramını çevirmeden (İtalyanca yazılışıyla) bırakıyorum. Birazdan göreceğimiz gibi, sadece teknik, müzikal bir anlam taşımayan, farklı düzeylerde farklı anlamlara gelebilen bir kavram bu. Henüz Türkçede bütün bu anlamları karşılayabilecek bir sözcük bulamadım. "Nakarat" iyi bir çeviri olabilir belki, ama müzikal olmayan, dahası işitsel olmayan nakaratlar olabileceğini kabul etmek koşuluyla.

Elimizde müziğe özgü olgulardan yola çıkarak oluşturulmuş bir tanım var gibi görünüyor. Ama bu tanımın felsefi bir bağlamı, *Bin Yayla*'da ele alınan problemlerden örülü bir arka planı da var. Biraz indirgemeci olmayı göze alarak, önerilen müzik tanımının ardında üç temel felsefi problemin yattığını söyleyebiliriz:

- 1) Müzikal ifadenin malzemesini ya da içeriğini oluşturan *ritornello* özü gereği belli bir yeryurta, belli bir ortama bağlı olarak düşünülüyor. Çocuk karanlıkta, evinden uzakta, yolunu kaybetmiş haldeyken şarkısını mırıldanmaya başlıyor, şarkısıyla kaosu ortasında sabit bir merkez, bir alan, bir yer kurmaya çalışıyor. Kadın kendi evinde şarkı söylüyor ve şarkısıyla belli kuvvetleri seçerek, eleyerek, dışarıda tutarak ya da içeri alarak çalışabileceği, iş görebileceği bir alan yaratıyor. Erkek kuş ötüşüyle, şakımasıyla dışıyı çağırabileceği bir alan oluşturuyor. Ama hep belli bir yerin kurulmasıyla, sınırlandırılmasıyla, korunmasıyla ilişkilendirilen bu malzemelerin müziğe dönüşmesi için az önce de gördüğümüz gibi *ritornello*'nun yersizyurtsuzlaşması gerek. Burada mırıldanmalardan, kuş ötüşlerinden, şarkılardan söz ederken sadece müzikten, müziğe özgü olandan söz etmiyoruz. Müzikle ilgili tartışmaların ötesine uzanan, geniş menzilli felsefi bir düzlemdeyiz. Felsefede problemleri alanlarla, ortamlarla, yeryurtlarla, katmanlarla, çokluklar ve düzenlemelerle (*agencements*) ilişkilendirerek dönüştüren, bu şekilde yeni problemler ve çözümler üreten *Bin Yayla*'nın düzlemindeyiz. Genelde filozofların müziği uzamdan çok zamanla ilişkilendirerek kavrama eğiliminde olduklarını biliyoruz. *Bin Yayla*'da tam tersi oluyor, müzik uzamsal bir çerçevede düşünülüyor. Hatta ileride daha ayrıntılı göreceğimiz gibi, uzam ve zaman arasındaki geleneksel ayırım yerini iki farklı uzam tipi (ya da uzay-zaman bloku) arasındaki ayrıma bırakıyor.
- 2) Deleuze ve Guattari müziği *ritornello*'nun yersizyurtsuzlaştırılması işlemi olarak tanımlarken ifade-içerik ayırımından yola çıkıyorlar. Bunu yaparken de Aristoteles'ten gelen geleneksel form-madde ayırımını eleştirmiş oluyorlar. Aristotelesçi form-madde ayırımının aşılıp yerini ifade-içerik ya da kuvvetler-malzeme ayırımına bırakması fikri *Bin Yayla*'nın müzik tanımını koşullayan temel bir fikir. Diğer sanatlar da müzik de hazırda bekleyen maddenin form kazanmasına dayalı bir işlem değil, malzemenin ifade kazanmasına dayalı bir işlem. Bireyleşme maddeden bağımsız, sabit bir formun dışarıdan maddeyi dönüştürmesiyle değil, kuvvetlerle doğrudan ilişkili olan dinamik bir maddenin oluş içindeki bir formla örtüşmesiyle, malzemenin kuvvetlerle temasa geçmesiyle gerçekleşiyor. Deleuze, Simondon'dan esinlenerek benimsediği bu anti-Aristotelesçiliğin çağdaş müziğin kurucu eğilimlerinden biri olduğunu düşünüyor.
- 3) Müzik *Bin Yayla* boyunca oluşlarla ilişkili olarak düşünülüyor: kadın-oluş, çocuk-oluş, hayvan-oluş... Oluş taklit ya da temsil değil. Hayvan-oluş hayvan gibi yapmak, hayvan gibi davranmak, hayvanı taklit ya da temsil etmek değil. Felsefenin temsil edici bir işlevi olduğu fikri, *Fark ve Tekrar*'ın üçüncü bölümünde dogmatik düşünce imgesinin kurucu bir bileşeni olarak eleştiriliyordu. Ama aynı dogmatik imge sanata bakışımızı da belirliyor, temsil-odaklı geleneksel bir sanat anlayışını kuruyor. *Bin Yayla*'da müzik artık oluşlar üzerinden kavranırken bu dogmatik sanat imgesi aşılmış oluyor. Üstelik, müziğin kadın-oluşları, çocuk-oluşları, hayvan-oluşları üzerine düşünmek oluşun karmaşık mantığını daha iyi anlamamızı, oluşu mümkün

kılan çifte yersizyurtsuzlaşmayı görmemizi sağlıyor (müzik tek taraflı olarak hayvan olmuyor, hayvan da müzikal oluyor vb.).

Müziğin zamansal değil uzamsal terimlerle düşünülmesi, form-madde ayrımı üzerinden değil ifade-içerik ayrımı üzerinden kavranması, temsil mantığına değil oluş mantığına bağlı kılınması. *Bin Yayla*'da önerilen müzik tanımının ardında yatan felsefi problemler işte bunlar.

4

Bir yandan, işaret ettiğimiz üç felsefi problemin her biri *Bin Yayla*'nın ayrı bir yaylasında ya da bölümünde bağımsız olarak irdeleniyor. Müziğin uzamla ilişkisi iki farklı uzam tipinin ayırt edilip örneklendiği son yaylada, form-madde ayrımının yerine ifade-içerik ayrımının geçmesi *ritornello*'yla ilgili on birinci yaylanın son kısmında, müzikal oluşlar ise onuncu yaylada ele alınıyor. Diğer yandan, *Bin Yayla*'daki pek çok başka tema gibi bu üç problem de birbirleriyle doğrudan ilişkililer; problemlerden birini ele almak ister istemez diğer problemleri de hesaba katmayı gerektiriyor.

Biz yine de kolaylık olsun diye problemleri ayrı ayrı ele almaya çalışalım ve *Bin Yayla*'da izlenen sıraya bağlı kalarak oluş problemiyle başlayalım. Müziğin *ritornello*'nun yersizyurtsuzlaştırılması olarak tanımlandığını gördük. Ama aynı zamanda “müziğin her şeyden önce sesin bir yersizyurtsuzlaştırılması olduğu” da söyleniyor (Deleuze ve Guattari 1980, 371). Ses yersizyurtsuzlaşarak dilden gitgide uzaklaşıyor, kadın-oluş, çocuk-oluş, hayvan-oluş içinde müziğe dönüşüyor:

Sesin kendisinin bir kadın-oluşu ya da bir çocuk-oluşu yakalaması gerekiyor. Müziğin mucizevi içeriği işte burada. Bu durumda, Fernandez'in de işaret ettiği gibi, kadını taklit etmek, ya da şarkı söyleyen bir çocuk bile olsa çocuğu taklit etmek söz konusu değil. Müzikal sesin kendisi çocuk oluyor, ama aynı zamanda çocuk da işitsel oluyor, sadece işitsel (...) Kısacası, yersizyurtsuzlaşma ikili: ses bir çocuk-oluş içinde yersizyurtsuzlaşıyor, ama sesin olduğu çocuk da yersizyurtsuzlaşmış, doğmamış, oluş içinde. (Deleuze ve Guattari 1980, 373)

Ses yersizyurtsuzlaşarak çocuk oluyor, ama çocuk da yersizyurtsuzlaşarak işitsel bir varlığa, müzikal bir çocuğa dönüşüyor. Ama bu çifte oluş ya da ikili yersizyurtsuzlaşma müziğin geçirdiği, içinden geçtiği, maruz kaldığı çocuk-oluşla sınırlı değil. Kadın-oluşlarda, hayvan-oluşlarda, sanatın kaynağında yer alan bütün oluş deneyimlerinde aynı iki-yanlılık, aynı karşılıklılık var:

İşitsel blokun bir hayvan-oluşu içerik edinmesi için aynı zamanda hayvanın da işitsellikte başka bir şey olması, mutlak bir şey, gece, ölüm, sevinç olması gerek – bir genellik ya da yalınlık değil kuşkusuz, ama bir *haecceitas*, işte şu ölüm, işte şu gece. Müzik bir hayvan-oluşu içerik olarak alıyor, ama örneğin at da gökyüzünden ya da cehennemden gelen toynaklar gibi kanatlı, küçük timpani

darbelerini ifade olarak alıyor (...) Müzisyen insan kuşta yersizyurtsuzlaşıyor, ama kendisi de yersizyurtsuzlaşmış, 'biçim değiştirmiş' bir kuş bu, kendisiyle oluşa giren şey kadar oluş geçiren göksel bir kuş. Kaptan Ahab, Moby Dick'le karşı konulmaz bir balina-oluşa giriyor, ama aynı zamanda hayvanın, Moby Dick'in dayanılmaz saf bir beyazlık, göz alıcı beyazlıkta saf bir duvar, bir genç kız 'gibi' uzayan ve esneyen, bir kırbaç gibi eğip bükülen ya da bir sur gibi yükselen saf gümüşü bir hat olması gerek. (Deleuze ve Guattari 1980, 374)

Müziğin içeriğini hayvan-oluşa, çocuk-oluşa bulabilmesi için, hayvanın ya da çocuğun da yersizyurtsuzlaşması, oluş içine girerek başka bir şeye dönüşmesi gerek. Yersizyurtsuzlaşmanın sadece sesi değil hayvanı ve çocuğu, sadece Kaptan Ahab'ı değil balınayı da kuşatması gerek.

Bu gerekliliği nasıl anlamalıyız? Neden sesin hayvan-oluşu hayvanın da yersizyurtsuzlaşmasını gerektirsin? Neden oluş iki taraflı ya da çift yönlü olmak zorunda? Müziğin kadın, hayvan ya da çocuk-oluşu kadınla, hayvanla, çocukla karşılaşmanın bir ürünü, bu karşılaşmanın tetiklediği bir dönüşüm, bir başkalaşma. Ama neden karşılaşma sadece karşılaşanı değil karşılaşılanı da dönüştürmek, başkalaştırmak zorunda olsun? Bir an için yersizyurtsuzlaşmanın tek taraflı olduğunu, hayvan-oluş sırasında oluşun yalnızca sesi etkilediğini, bu sırada hayvanın değişmeden kaldığını hayal edelim: Ses müziğe dönüşerek kadınları, çocukları, kuşları, atları, böcekleri... ifade ediyor, ama ifade edilen değişmeden kalıyor. Böyle olsaydı ses kadını, çocuğu, hayvanı olduğu gibi ifade etmek zorunda kalırdı; kadın, çocuk ya da hayvan değişmeksizin, özdeşliğini, yerliyurtluluğunu yitirmeksizin seste ifade bulurdu. Kısacası, ses olduğu şeyi, dönüştüğü şeyi, kadını, çocuğu ya da hayvanı temsil ya da taklit etmiş olurdu. Kadına, çocuğa, hayvana özgü olan şeyi hiçbir değişime uğratmaksızın yeniden üretmek oluşu temsile, taklide, *mimesis*'e indirgerdi. Oluşun tek-taraflı kalması müziği temsil mantığına hapsetmiş olurdu. Ama bunun mümkün olmadığını görmek zor değil. Kadın sesini, at ya da kuş seslerini taklit etmekle yetinen sesin müzikal olamayacağını kolayca hissediyoruz. Yersizyurtsuzlaşan sesin müzik olması için seste ifade bulanın da oluşa geçmesi, sesin karşılaştığı şeyin de yersizyurtsuzlaşması gerek. Oluşun iki tarafı da etkilemesi gerek. Karşılaşılan şey aynı kaldığı sürece sesin müziğe dönüşmesi, Ahab'ın balınaya dönüşmesi imkânsız. Sesin hayvana dönüşmesi için ya da Ahab'ın balina-oluşu deneyimlemesi için hayvanın da işitsellikte başka bir şeye dönüşmesi, Moby Dick'in başka bir şeye, göz alıcı bir beyazlığa dönüşmesi gerek.

O halde sesin kadın, çocuk ya da hayvan-oluşundan söz ederken aslında iki terimi (ses ve kadın, ses ve çocuk, ses ve hayvan) değil, dört terimi hesaba katmak zorundayız. François Zourabichvili'nin *Deleuze Sözlüğü*'nde işaret ettiği gibi, oluşta iki değil dört terim var aslında:

her oluş bir 'blok' meydana getirir, başka bir deyişle, karşılıklı olarak birbirlerini 'yersizyurtsuzlaştıran' iki heterojen terimin karşılaşması ya da ilişkisi söz konusudur. Başka bir şey olmak için olduğumuz şeyi terk etmeyiz (taklit, özdeşleşme), ama başka bir

yaşama ve hissetme tarzı bizimkine dadanır ya da sızar ve onu 'kaçırır'. Öyleyse ilişki iki değil dört terimi devreye sokar, bunlar iç içe geçmiş heterojen dizilere dağılmıştır: a b 'yi kuşatarak a' olurken a ile ilişki içindeki b de b' olur.⁵ (Zourabichvili 2003, 30)

İki değil dört terim. Ses ve çocuk değil, ses¹, ses², çocuk¹ ve çocuk². Ahab ve Moby Dick değil, Ahab¹, Ahab², Moby Dick¹ ve Moby Dick². Ses çocuk-oluşa maruz kaldığında dönüşüyor, başkalaşiyor: Ses¹'den ses²'ye geçiyoruz. Ama bu sırada çocuk da başkalaşiyor, sesin olduğu çocuk artık yersizyurtsuzlaşmış ve işitsellikte yeniden yerliyuurtlulaşmış başka bir çocuk: Çocuk¹ değil çocuk². Ses çocuğu taklit ya da temsil etmiyor, çocukla özdeşleşmiyor, onunla karşılıklı bir yersizyurtsuzlaşma ilişkisine giriyor. Oluşun taklide indirgenemez olması yersizyurtsuzlaşmanın iki-yönlülüğüne, yani oluşta iki değil dört terim olmasına bağlı.

5

Tam bu noktada, oluş problemi az önce işaret ettiğimiz bir diğer probleme, ifade ve içerik problemine bağlanıyor. Gördüğümüz gibi, müzikal ses kadın, çocuk ve hayvan-oluştaki içeriğini buluyor, bu içeriğe ifade kazandırıyor. Ama müzikal sesin ifade ettiği şey aynı kalan, özdeşliğini koruyan bir içerik değil. İfade edilen şey zaten yersizyurtsuzlaşmış ve işitsellikte yeni bir yeryurt bulmuş haliyle kadın, çocuk ya da hayvan. Dolayısıyla içerikle ifadeyi net sınırlarla birbirinden ayırmak, örneğin kuşun müzikteki ifadesiyle yersizyurtsuzlaşmış ve sese dönüşmüş içeriğini iki ayrı şey gibi düşünmek artık pek mümkün değil. Karşılıklı yersizyurtsuzlaşma, iki-terimli oluş içerikle ifadeyi öylesine birbirine yaklaştırıyor ki bu ikisi arasındaki ayırım silikleşiyor. İçerik ve ifade bir ayırt-edilemezlik bölgesinde birbirine karışmaya, kaynaşmaya başlıyor. İfade-içerik ikiliğini form-madde ikiliğinden ayıran şey işte bu ayırt-edilemezlik.

Çoğu zaman, ifade-içerik ayrımını form-madde ayrımıyla aynı anlama gelecek şekilde kullanırız. Örneğin, bir edebiyat metninin ifade gücünü içeriğinden ayırırken ifadenin (metnin üslubunun, yazım tarzının vb.) konudan bağımsız olarak ele alınabileceğini varsayarız. Bunu yaparken de konuyu üslubun form kazandıracağı edilgin, etkisiz bir madde gibi düşünürüz. Deleuze ve Guattari, ifade-içerik ikiliğini form-madde ikiliğiyle karşıtlık içinde kavrarken bu yaygın düşünme alışkanlığımıza da karşı çıkıyorlar aslında. Aristotelesçi form-madde ayrımının ötesine geçmemizi sağlayan şey tam da içerikle ifadenin birbirine sıkı sıkıya bağlı olması, bunların artık ayırt-edilemez hale gelmesi. İfade maddeden bağımsız, maddeye dışarıdan kendini dayatan bir form değil. İçerik ifadeye kayıtsız, herhangi bir ifadeyi rastgele üstlenebilecek, edilgin ve etkisiz bir malzeme değil. İçerik ifadeyi hazırlıyor, ifade gücünü içerikte buluyor. İfadeyle içerik arasında son derece dinamik bir ilişki, derin bir etkileşim var.⁶

⁵ Çeviri bana ait. Alıntılanan kısım sözlüğün "oluş" (*devenir*) maddesinde yer alıyor.

⁶ Burada Aristotelesçi form-madde ayrımının indirgemeci ve yüzeysel bir biçimde ele alındığına dikkat çekmeliyiz. Aristoteles'te de maddeyle form arasında katı bir dışsallık ilişkisi yok, iki terim daima birbirine görece olarak kavranıyor, madde form kazanmaya yönelen bir gücüllükler alanı olarak düşünülüyor. Deleuze'un Aristoteles karşısındaki bu eleştirel tavrının ardında Simondon etkisinin

İlginç olan, Deleuze ve Guattari'nin müzik bağlamında form-madde ayrımından ifade-içerik ayrımına geçişi belli bir tarihsel anlatı çerçevesinde konumlandırması. *Bin Yayla*'nın *ritornello*'yla ilgili on birinci yaylasının sonlarında, müzik tarihi klasisizm, romantizm ve modernizm başlıkları altında, üç aşamalı olarak sunuluyor (Deleuze ve Guattari 1980, 416-33). Klasisizm formsuz maddeye form kazandırılmasına dayanıyor. Klasik sanatçı formsuz maddeyle bir tutulan kaosun kuvvetlerini formlarla kontrol altına alıyor, örgütüyor, kodluyor. Klasik sanatçının üstlendiği görev Tanrı'nın işiyle aynı: kaosa düzen getirmek. Ama klasisizmden romantizme geçişle birlikte her şey değişiyor. Kaos-düzen karşıtlığı yerini yeryurtlarla Yeryüzü arasındaki gerilime bırakıyor. Romantik sanatçı artık kaosla değil toprağın kuvvetleriyle, yeraltıyla çarpışma içinde. Form-madde ayrımı formun sürekli gelişmesi, maddenin sürekli çeşitlenmesiyle karmaşıklaşıyor. Toprak daima kendini alttan alta hissettiriyor, sesini yeraltından duyuruyor: *Yeryüzünün Şarkısı*. Modernizmle birlikte her şey bir kez daha değişiyor. Bu kez müzik toprağı bırakıp kozmosa yöneliyor, kozmosun kuvvetlerine kendini açıyor. Bu değişimle birlikte form-madde ayrımı tamamen ortadan kalkıyor, malzeme ve kuvvetler arasındaki ilişki sanatsal üretimi belirlemeye başlıyor. Malzemeye dayanıklılık kazandırarak formsuz ve maddesiz kuvvetleri yakalamak; homojen olmayan, moleküler, dayanıksız bir malzemeye kendi başlarına işitsel, görsel, düşünsel olmayan kuvvetleri yakalayıp işitsel hale getirecek kadar dayanıklılık vermek. Müziğin yeni işi artık bu.

Bu keskin dönemselleştirme sayesinde, ifade-içerik ikiliğinin tam olarak hangi anda Aristotelesçi form-madde ikiliğinden bağımsızlaştığını saptayabiliyoruz. Klasik dönemde, kabaca ifade biçime, içerik maddeye karşılık geliyor ve ifadeyle içerik arasındaki dışsallık ilişkisi sanatsal üretime yön veriyor. Aynı durum müziğin geçirdiği ciddi değişikliklere karşın romantik dönem için de geçerli. Ama modernizmle birlikte, modern dönemde kuvvetler-malzeme ikiliğinin öne çıkmasıyla birlikte müzikal ifade ve içerik yepyeni anlamlar kazanmaya başlıyor. Artık formsuz maddeye form kazandırmak, birbirine dışsal iki terimi ilişkiye sokmak değil, malzemeyle kuvvetin bir sentezini gerçekleştirmek, malzemeyi kozmik kuvvetleri yakalayabilecek hale getirmek söz konusu. Artık içerik malzemeye, ifade kuvvetlere karşılık geliyor ve sanatçı malzemeyi dayanıklı hale getirmeyi başardığı ölçüde malzemeyle kuvvetler arasında dışsallık ilişkisi değil ayırt-edilemezlik var.

Bu tarihsel anlatıyla ilgili olarak iki noktaya dikkat çekebiliriz. Bir yandan, tahmin edilebileceği gibi, Deleuze ve Guattari sakınımlılığı elden bırakmıyorlar ve klasik, romantik ve modern dönemler arasında yaptıkları ayrımın tarihsel bir evrim ya da yapı gibi yorumlanmaması gerektiğini vurguluyorlar. Kuvvetler ve malzeme baştan beri mevcut aslında. Kuvvetler modern-öncesi dönemlerde de var: kaosun ya da toprağın kuvvetleri. Malzeme modern-öncesi dönemlerde de moleküler olanın serbest bırakıldığı anlarda varlığını hissettiriyor. "Tek söyleyebileceğimiz, toprağa ya da kaosa ait olarak belirdikleri sürece, kuvvetlerin doğrudan kuvvet olarak kavranmadıkları, madde ve form ilişkilerine yansımış olarak kavrandıkları"

yattığını öne sürebiliriz. Simondon kendi bireyselleşme kuramını hep Aristotelesçi gelenekle karşıtlık içinde sunuyor.

(Deleuze ve Guattari 1980, 428). Başka bir deyişle, modernizmle birlikte yepyeni bir şey ortaya çıkmıyor, varlığını örtük olarak sürdürmekte olan bir şey belirgin hale geliyor. Kuvvetler ve malzeme müziğin ifade ve içeriğine dönüşüyor.

Diğer yandan, çağdaş bir duyarlılığın bu anlatıyı derinlemesine belirlediği açık. Deleuze ve Guattari bizi tarihsel bir evrim fikrine karşı uyarılmış olsalar da kuvvetler-malzeme ayrımının modernizmle, hatta çağdaş sanatla, çağdaş müzikle doğrudan ilişkili olduğu kolayca fark ediliyor. İşte Deleuze'ün çağdaş müzikle ilgili bir metninde söyledikleri:

Sanıyorum, her taraftan, artık madde-form terimleriyle düşünmemeye yönlendiriliyoruz (...) Tüm bu madde-form hiyerarşisi, az çok kaba bir madde ve az çok incelikli bir işitsel form, tüm bunlar artık duymayı bıraktığımız, bestecilerin üretmeyi bıraktıkları şeyler değil mi? Ortaya çıkan şey form alacak kaba bir madde değil artık, son derece işlenmiş bir işitsel malzeme. Eşleşme bu son derece işlenmiş işitsel malzemeyle kendi başlarına işitsel olmasalar da onları fark edilir kılan malzeme sayesinde işitsel ya da duyulur hale gelen kuvvetler arasında oluyor. Örneğin Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*. Malzeme kendi başına duyulur olmayan bir kuvveti, yani zamanı, süreyi, hatta yeğinliği duyulur kılmaya yarıyor. *Madde-form* ikilisinin yerini *malzeme-kuvvetler* alıyor.⁷ (Deleuze 2003a, 145)

O halde, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da müzik tarihine bakışlarının çağdaş müzikle doğrudan ilişkili bir duyarlılık tarafından belirlendiğini söyleyebiliriz. Artık form-madde ayrımına dayalı müzikler duymuyoruz. Artık form-madde ayrımına inanmıyoruz, bu ayrım üzerinden düşünmüyoruz. Bugün dinlediğimiz, bugün üretilen müzikler malzemeyle kuvvetleri buluşturarak kendi başına duyulur olmayana duyulurluk kazandırıyor. Burada artık önümüzde yeni problemler var, çağdaşlığımıza özgü problemler: Heterojen kesitlerden oluşan, moleküler bir malzemeyi nasıl bir arada tutabiliriz, malzemeye onu kuvvetlerle ilişkilendirecek bir dayanıklılığı nasıl kazandırabiliriz, formsuz ve maddesiz olan kuvvetleri, duyulur olmayan kuvvetleri nasıl yakalayabiliriz? Burada yeni tehlikeler de var: Elimizde malzemeyi örgütleyecek, önceden verili bir form olmadığına göre, nerede duracağımızı nasıl kestireceğiz, malzemeye aşırı yüklenmekten, çizgileri ve sesleri denetimsizce çoğaltmaktan, müziği kozmik kuvvetlere, olaylara açmak isterken ifade gücünü tamamen yitirmiş bir ses yığınına dönüştürmekten kendimizi nasıl alıkoyacağız?⁸

⁷ İtalikler Deleuze'ün metninde de var. Çeviri bana ait.

⁸ Deleuze ve Guattari 1980, 424-26. Deleuze ve Guattari bu tehlikelere karşı yalınlığı öne çıkarıyorlar, malzemede bir çeşit yalınlığın korunmasının müziğin etkilerini arttıracakını söylüyorlar. Çok fazla malzeme, çok fazla işitsel unsur müziğin ifade gücünü zayıflatıyor.

6

Şimdi müziğin zamansal değil uzamsal terimlerle düşünülmesi problemine geçebiliriz. *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ilk cildi olan *Anti-Oidipus*'la ikinci cilt *Bin Yayla* arasındaki önemli kırılma noktalarından biri ikinci ciltte uzamsal terimlerin şaşırtıcı bir ağırlık kazanması. Deleuze, *Bergsonculuk*'ta Bergson'un yönteminin temel kurallarından birinin “problemleri uzaydan çok zamana bağlı olarak ortaya koymak ve çözmek” olduğunu söylüyordu (Deleuze 2010, 70). *Bin Yayla*'da izlenen yöntemsel kural bunun tam tersi: problemleri zamandan çok uzaya bağlı olarak ortaya koymak ve çözmek. Müzik için de bu kural işliyor. Müzikle ilgili düşünceler uzamsal terimlerle ortaya konuyor ya da uzam hakkındaki tartışmalarla iç içe geçiyor. Bir yandan, Deleuze ve Guattari'nin müziği tanımlarken başvurdukları temel kavram olan *ritornello* kitap boyunca hep belli bir uzamla ilişki içinde, yerliyurtlulaşmanın kurucu bir ögesi (ya da sanatsal üretimde yersizyurtsuzlaştırılan içerik) olarak karşımıza çıkıyor. Diğer yandan, *Bin Yayla*'nın iki uzam tipinin ayırt edildiği son yaylasında, uzamsal kavramlar doğrudan Pierre Boulez'in müzik bağlamında yaptığı, uzamsal olmayan bir ayırmadan türetiliyor. Bu iki örneğe yakından bakalım.

Birinci örnek. Baştan sona *ritornello* kavramına ayrılmış olan on birinci yayla *ritornello*'nun üç tamamlayıcı boyutunun saptanmasıyla açılıyor: kaosun ortasında sabit bir merkez taslağı oluşturmak (karanlıkta şarkı söyleyen çocuk); yeryüzünün kuvvetlerini kendi evinde toplayarak kapalı bir çember çizmek (çalışırken radyoya eşlik eden kadın); çemberi açarak dışarı çıkmak, geleceğin kozmik kuvvetlerine katılmak (evini terk ederken şarkısını mırıldanan yolcu).⁹ Metni okudukça *ritornello*'nun sadece müzikle, hatta sadece sesle ilgili olmadığını, kavramın farklı düzeylerde farklı anlamlar taşıyabileceğini görmeye başlıyoruz. Bu farklı düzeyleri ayırt edip genelden özele doğru sıralamayı deneyelim:

- 1) *Ritornello*'nun işitsel olan ve olmayan anlamları: En genel anlamıyla *ritornello* “bir yeryurt çizen her bir ifade maddesi kümesine” verilen ad. Bu anlamda, hareketler, davranışlar, birtakım görsel özellikler de *ritornello* olarak düşünülebilir. Dar anlamıyla *ritornello* ise düzenlemenin işitsel olmasını, ses tarafından belirlenmesini gerektiriyor (Deleuze ve Guattari 1980, 397).
- 2) *Ritornello*'nun müzikal olan ve olmayan anlamları: *Ritornello*'nun işitsel olması müzikal olması için yeterli değil. Müzikçi işitsel olsa da henüz müzikal olmayan, yerliyurtlu bir *ritornello*'dan (çocuk şarkılarından, mırıldanmalardan...) yola çıkıyor, bu müzikal olmayan *ritornello*'yu yersizyurtsuzlaştırarak müziğe dönüştürüyor (Deleuze ve Guattari 1980, 431).
- 3) *Ritornello*'nun müzik-içi anlamları: Klasik, romantik ve modern dönemlere, müziğin taşıyabileceği farklı eğilimlere farklı *ritornello*'lar karşılık geliyor. *Bin Yayla*'nın müzikle ilgili pasajlarında, *ritornello*'nun bu müzik-içi anlamlarını sayıp dökken bir dizi liste var.

⁹ Deleuze ve Guattari 1980, 382-83. Aslında az önce üzerinde durduğumuz klasisizm, romantizm, modernizm ayrımı da *ritornello*'nun bu üç boyutuna karşılık geliyor.

Ritornello'nun başta nasıl genel ve uzamsal bir anlam taşıdığını, kavramın müzikal anlamının bu genel uzamsal anlamdan nasıl adım adım türetildiğini görüyoruz. On birinci yaylanın büyük bölümü *ritornello*'nun müzik-dışı anlamlarına, uzamla, ortamlarla, yerliyuurtlulukla, düzenlemelerle ilişkilerine ayrılmış durumda.¹⁰

İkinci örnek *Bin Yayla*'nın son yaylasında, müziğin uzamsal terimlerle düşünülmesi açısından büyük önem taşıyan bir bölümde yer alıyor. Burada kaygan, düz, pürüzsüz anlamlarına gelen *lisse* kavramıyla çizikli, çizgili, pürtüklü anlamlarına gelen *strié* kavramı belli bir yere kadar aralarında karşıtlık ilişkisi de kurulan iki uzam tipini birbirinden ayırmak için kullanılıyor. Kaygan uzamla çizikli uzam arasındaki ayrım *Bin Yayla*'nın bütünü açısından son derece önemli bir ayrım, çünkü kitabın temel kavramsal çiftlerinden biri olan göçebe savaş makinesi-devlet aygıtı çifti bu iki uzam tipine dayanıyor. Göçebelerle devlet aygıtını birbirinden ayıran şey bunların uzamı iki farklı şekilde kullanması, iki farklı yerleşme, yer kaplama, uzamı işgal etme biçimi sergilemesi. Müzik tartışması açısından ilginç olan nokta ise kaygan uzamla çizikli uzam arasındaki ayrımın Boulez'in iki müzikal uzay-zaman tipi arasında yaptığı bir ayırmadan türetiliyor olması:

Kaygan uzamla çizikli uzam arasında birtakım basit karşıtlıklar, karmaşık farklılıklar ve bunların yanı sıra simetrik olmayan karşılıklı eşleşmeler geliştiren ilk kişi Pierre Boulez'dir. O bu kavramları ve bu sözcükleri müzik alanında yaratmış ve hem soyut ayrımı hem de somut karışımları açıklamak için onları birçok düzeyde birden tanımlamıştır. En basit haliyle, Boulez kaygan bir uzay-zamana ölçüp biçmeden yerleştiğini, çizikli bir uzay-zamana ise ölçüp biçerek yerleştiğini söyler. Bu şekilde ölçülü olmayan çokluklarla ölçülü çokluklar arasındaki, yönsel uzamlarla boyutsal uzamlar arasındaki farkı hissedilir ya da algılanır hale getirir. Bunları işitsel ve müzikal hale getirir.¹¹ (Deleuze ve Guattari 1980, 596)

Görüldüğü gibi, Boulez'in ayrımı uzamsal değil zamansal bir ayrım (ya da en azından uzamsal olmaktan ziyade zamansal olan bir ayrım). Müzikal zamanı vuruşlarla ölçülür hale getirerek, iki vuruşluk, üç vuruşluk, dört vuruşluk... kesitlere ayırarak belli bir zaman aralığına belli sayıda homojen birimin karşılık gelmesini sağlayabiliriz. Başvurduğumuz ölçüler kurallı olabileceği gibi kuralsız da olabilir elbette. Ama her durumda, zamanı vuruşlarla kesitlendirdiğimizde sesi ölçüp biçerek zamana yerleştirmeyi seçmiş oluruz, vuruşlu bir zamanda, çizikli bir uzay-zamanda karar kılmış oluruz. Öte yandan, kesitleri belirlenmemiş olarak bırakıp ölçülerin, vuruşların yerine seslerin yakınlık ve uzaklıklarını, yoğunluk ve seyrekliklerini de geçirebiliriz. Sesler ölçülüp biçilmeden zamanı doldurmaya başlarlar. Vuruşsuz bir zaman ya da kaygan bir uzay-zaman açığa çıkar (Deleuze

¹⁰ Deleuze, sonraki metinlerinde *Bin Yayla*'daki tabloyu daha da karmaşıklaştırıyor ve *ritornello* kavramını *galop* kavramıyla karşıtlık içinde düşünmeye başlıyor. Buna göre, *ritornello* ve *galop* müzikal zamanın biri melodik, diğeri ritmik iki boyutuna karşılık geliyorlar (Deleuze 1985, 122-24). Bu konuyla ilgili olarak Criton 1998'e de bakılabilir.

¹¹ Bu konuyla ilgili olarak Deleuze ve Guattari 1980, 447, dipnot 15'e de bakılabilir.

2003b, 274-75). Çizikli uzay-zamanda sabit unsurlar ve değişkenler, melodik çizgiler ve armonik düzlemler birbirlerinden net olarak ayrılmıştır. Oysa kaygan uzay-zaman ölçsüz çokluktur, sürekli çeşitlenmedir, melodinin ve armoninin iç içe geçip birbirinde erimesidir.

Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da yaptıkları şey Boulez'in müzikal zamanla (ya da müzikal uzay-zamanla) ilgili bu ayrımını iki uzam tipi arasında bir ayrıma dönüştürmek. Yani ölçülü olmayan çokluklarla ölçülü çokluklar arasındaki ayrımı başka bir düzlemde, başka kaygılarla kullanmak. Farklı yoğunluklar ve seyrekliklerle, kesitlendirilmemiş, ölçülüp biçilmemiş bir zamanı dolduran seslerden söz etmek yerine, dışarıdan dayatılan koordinatlarla homojen parçalara ayrılmamış, enlem ve boylamlarla bölünmemiş bir uzama dağılan göçebelerden söz etmek. Seslerin vuruşlara, kesitlere boyun eğmesinden söz etmek yerine, devlet aygıtının uzamı ölçülü hale getirerek, boyutlandırarak denetim altına almaya çalışmasından söz etmek.

Ölçülü ve ölçsüz iki çokluk tipi arasındaki ayrım Deleuze'ün *Bergsonculuk*'tan itibaren duyarlı olduğu bir ayrım. Ama Bergson bağlamında ölçülü çokluk uzama, niceliksel farklılaşmaya, homojenliğe karşılık gelirken ölçsüz çokluk saf süreye, niteliksel farklılıklara ya da doğa farklarına, heterojenliğe karşılık geliyordu. Ayrım temelde uzamla zaman ya da daha doğrusu iki tip zaman, homojen zamanla saf süre arasındaki bir ayrımdı.¹² Oysa şimdi iki çokluk iki farklı uzam tipine, homojen, ölçülü, çizikli uzamla heterojen, ölçsüz, kaygan uzama karşılık geliyor. İki zaman değil iki uzam. Çağdaş müziğin öncü figürlerinden biri olan Boulez'in yaptığı ayrım da zamandan uzama aktarılıyor.¹³

7

Görüldüğü gibi, üzerinde durduğumuz üç felsefi problem ya sadece müzikle ilgili değil, müzikle ilgili olduğu kadar diğer sanatlarla da ilgili (temsile karşı oluşlar, madde-form ikiliğine karşı malzeme-içerik ilişkisi), ya da sadece sanatsal üretimle bile ilgili değil, felsefede problemlerin nasıl ele alınması gerektiğiyle ilgili (problemleri zamandan çok uzamla ilişki içinde ortaya koymak). İlk bakışta bütünüyle müziğe özgü olduğunu düşünebileceğimiz *ritornello* kavramı bile müzikal ya da işitsel olmayan anlamlar da taşıyor. Bu durum Deleuze'ün müzikle ilişkisinin dolaylı bir ilişki olarak kalmasına yol açıyor. Deleuze müzikten söz ederken hep başka şeylerden de söz ediyor, müzikle ilgili felsefi kavramlar üretirken hep müziğe özgü olmayan felsefi problemleri ortaya koymaya çalışıyor.¹⁴ Öte yandan, müzikle kurulan bu dolaylı ilişki müziğin diğer sanatlarla karşılaştırılmasını, hatta ona diğer sanatlar karşısında belli bir üstünlük kazandırılmasını sağlıyor. *Bin Yayla*'nın

¹² Deleuze 2010'un "Dolaysız Veri Olarak Süre (Çokluklar kuramı)" başlıklı ikinci bölümü bütünüyle bu konuyla ilgili.

¹³ İki uzam tipiyle ilgili olarak Sünter 2016 (bu yazıda *lisse* ve *strié* kavramları pürüzsüz ve çizgili olarak Türkçeleştiriliyor) ve Sauvagnargues 2015'e bakılabilir.

¹⁴ Oysa Deleuze'ün diğer sanatlarla, örneğin sinemayla kurduğu ilişki bambaşka. "Hareket-imge" ve "zaman-imge" kavramlarını düşünelim. Bu iki kavram sinemada verili olmayan ama bütünüyle sinemasal olan, bu sayede sinemaya özgü olanı felsefi düzlemde ortaya koymaya yarayan kavramlar.

müzikle ilişkisi dolaylı bir ilişki, ama aynı zamanda müziği ele alınan problemler açısından vazgeçilmez ve ayrıcalıklı hale getiren bir ilişki.

Müziğin *Bin Yayla* boyunca bu denli öne çıkması bu kez gerçekten müziğe özgü olan, diğer sanatlarda aynı yoğunlukla karşımıza çıkmayan bir güçten kaynaklanıyor. Deleuze ve Guattari müziğin bu gücünü ortaya koymak için beklenmedik bir yola başvuruyorlar ve müzikle başka sanatları (özellikle resmi, bazen edebiyatı) karşılaştırıyorlar. Bunu sanatlar arasında bir hiyerarşi kurulabileceğine inanmaksızın yapıyorlar elbette. Her sanat kendine özgü problemler ve bu problemlere getirilmiş özgün çözümler sunuyor. Resim *yüz-peyzaj* problemiyle ilgiliyken müzik *ritornello* problemiyle ilgili. Yine de farklı sanatlar arasında bir karşılaştırmaya gitmek, resmi, müziği ve edebiyatı taşıdıkları yersizyurtsuzlaşma kuvvetleri açısından aynı düzlemde değerlendirmek mümkün:

Peki neden *ritornello* her şeyden önce işitseldir? Zaten hayvanlar, kuşlar bize jestler, duruşlar, renkler, görsellik düzeyinde birçok *ritornello* sunuyorsa kulağın bu ayrıcalığı nereden geliyor? Ressamın *ritornello*'ları müzisyeninkilerden daha mı az? Cézanne ya da Klee'de Mozart, Schumann ya da Debussy'de olduğundan daha mı az *ritornello* var? (...) Katı bir hiyerarşiye ve mutlak ölçütlere dayanarak belli bir sanata üstünlük yüklemek değil elbette söz konusu olan. Problem, daha alçakgönüllü biçimde, işitsel bileşenlerin ve görsel bileşenlerin yersizyurtsuzlaşma güçlerini ya da katsayılarını karşılaştırmak. Öyle görünüyor ki ses yersizyurtsuzlaşırken gitgide inceliyor, özgülleşiyor ve özerk hale geliyor. Oysa renk nesneye değilse bile yerliyurtluluğa bağlı kalıyor. Renk yersizyurtsuzlaştığında dağılma, başka bileşenlerin yönlendirmesine girme eğilimi gösteriyor.¹⁵ (Deleuze ve Guattari 1980, 429)

Hiyerarşi yok. Bir sanatın diğerine üstünlüğü yok. Yine de müzikte daha büyük bir yersizyurtsuzlaşma gücü var. *Ritornello*'nun doğası ya da tanımı gereği yerliyurtluluk taşıdığını, bir ortamın, bir alanın örgütlenmesine hizmet ettiğini gördük. İşitsel *ritornello*'lar olduğu gibi görsel, davranışsal, duruşsal *ritornello*'lar olabileceğini de gördük. Bu çerçevede sesin, kulağın, müziğin bir ayrıcalığı varsa eğer, işitsel *ritornello*'lar yersizyurtsuzlaşmaya çok daha yatkın olduğu için var. Ses yerliyurtluluktan kopmaya renkten çok daha yatkın. Renk her şeyden önce belli bir şeyin, bir nesnenin rengi. Rengin nesneye olan bağları gevşese bile ortamlarla olan ilişkisi hiç kopmuyor, renk bir yere ait olarak kalıyor. Oysa ses karanlıkta şarkısını mırıldanan çocuk örneğinde olduğu gibi kaosun ortasında belli bir merkez kurmaya hizmet edebileceği gibi çemberi kırmaya, *ritornello*'yu kozmik kuvvetlere açmaya da hizmet edebiliyor.

Başka sanatların, resmin ya da edebiyatın müzikteki bu yersizyurtsuzlaşma gücüne yaklaştığı anlar var. Deleuze ve Guattari, Kaptan Ahab'ın balina-oluşundan söz ederlerken “edebiyatın bazen resmi hatta müziği yakalaması mümkün mü? Resmin

¹⁵ Bu konuyla ilgili olarak ayrıca bkz. Deleuze ve Guattari 1980, 369-372.

müziği yakalaması mümkün mü?” diye soruyorlar (Deleuze ve Guattari 1980, 374). Üstelik ölçütler değiştiğinde, sanatlar taşıdıkları yersizyurtsuzlaşma güçleri bakımından değil de başka bakımlardan karşılaştırıldığında ayrıcalıklı konumlar yer değiştirebiliyor, yeni öncelik-sonralık ilişkileri kurulabiliyor. Örneğin, Francis Bacon üzerine çalışmada, organizmanın altında yatan organsız bedeni yakalamak, yaşamın organik olmayan güçlerini açığa çıkarmak, temsilin ardındaki, ötesindeki mevcudiyetleri göstermek söz konusu olduğunda bu kez resim öne çıkıyor, ayrıcalık kazanıyor:

Neden müzik de işitsel bedenler için çok-işlevli organa dönüşmüş bir kulak sayesinde saf mevcudiyetleri açığa çıkaramasın? (...) Müziğin bedenlerimizi derinlemesine katettiği ve karnımıza, ciğerlerimize vb. bir kulak yerleştirdiği kesin. Müziğin de dalgaları ve sınırları var. Ama müzik tam da bedenimizi ve cisimleri başka bir unsura taşıyor. Bedenleri durağanlıklarından, mevcudiyetlerinin maddiliğinden çıkarıyor. Bedenleri *cisimsizleştiriyor* (...) Bir bakıma, müzik resmin bittiği yerde başlıyor, müziğin üstünlüğünden söz ederken kastedilen şey de bu. Müzik bedenleri kateden kaçış çizgilerine yerleşiyor, ama bunlar dayanıklılıklarını başka yerde buluyorlar. (Deleuze 2002, 55, çeviri bana ait)

Müziğin “üstünlüğü” bedenleri maddiliklerinden kurtarmasından, onları cisimsizleştirerek, titreşimlere ve dalgalanmalara dönüştürerek başka boyutlara kaçırmamasından, kısacası yersizyurtsuzlaştırıcı gücünden geliyor. Resmin gücü ise bedenlerin maddi gerçekliğini, mevcudiyetini açığa çıkarmasında.

8

Deleuze düşüncesi müzikle *Bin Yayla*'da, *Bin Yayla*'nın felsefi düzleminde karşılaşılıyor. Temsilin yerine oluşların geçmesi, madde-form ikilisine karşı malzeme-kuvvetler ikilisinin belirleyicilik kazanması, problemlerin zamandan çok uzamın terimleriyle düşünülmesi kuralı karşılaşmanın koordinatlarını meydana getiriyor. Bu felsefi düzlem müzikle ancak dolaylı bir karşılaşmaya izin veriyor. Ama aynı düzlem müziğe ayrıcalıklı konumunu ya da üstünlüğünü kazandıran şeyi, ondaki yersizyurtsuzlaşma gücünü açığa çıkarmayı da sağlıyor.

Kaynakça

- Criton, Pascale. 1998. "A propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop." *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, der. Eric Alliez, 513-23. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles. 2003a. "Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes." *Deux régimes de fous*, der. David Lapoujade, 142-46. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles. 2003b. "Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps." *Deux régimes de fous*, der. David Lapoujade, 272-79. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles. 2003c. *İki Konferans*. Çev. Ulus Baker, İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, Gilles. 2010. *Bergsonculuk*. Gözden Geçirilmiş 2. Basım. Çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- Sauvagnargues, Anne. 2015. "Occuper sans compter." *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, der. Pascale Criton, Jean-Marc Chauvel, 93-100. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Sünter, Emre. 2016. "Bir Su Gibi Süzül Ak..." *Dışarıdan Düşünmek*, der. Ömer Faruk, 103-23. İstanbul: Chiviyazıları.
- Zourabichvili, François. 2003. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses.