

Müziyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik

FRANÇOIS NICOLAS¹, RAHMİ YURTTAKALAN² (Translator)

¹ Associate Professor in charge of contemporary music at the École normale supérieure (Ulm) and Ircam.



² MA Candidate, Hacettepe University, Department of Philosophy (Ordic ID: 0000-0002-3578-6205)

Özet

Badiou felsefesinde sanat, diğer ana taşıyıcı alanlarla birlikte bu felsefenin üstüne inşa edildiği temel alanlardan biridir. Badiou'nun özellikle sinema ve şiir üzerine düşünceleri ve bu düşünceler üzerine çalışılması genel olarak sıkça rastladığımız bir şeydir. 2010 yılında Paris'te düzenlenen "Alain Badiou Günleri" isimli konferansta yer alan bu konuşmada, bir müzisyen olan François Nicolas, üzerine pek de düşünülmemiş bir konu olan Badiou felsefesi ile müziğin ilişkisi üzerine bir çalışma ortaya koymuştur. Bu çalışmada hem Badiou felsefesi ile müziğin, hatta tekil bir müzik figürünün nasıl ilişkilenebileceği hem de bir müzisyenin felsefe ile nasıl ilişki kurabileceği genel hatlarıyla gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: müzik, Alain Badiou, felsefe.

Badiou And Music: A Musician's Investigation

Abstract

In the philosophy of Badiou, art is one of the main areas on which this philosophy is built along with other main areas. We come across often Badiou's thoughts on cinema and poetry and the study of these thoughts. In his speech in conference held in Paris in 2010 named "Journées Alain Badiou", François Nicolas who is a musician, he put forward a study on the relationship between Badiou's philosophy and music, which has not been thought of much until then. In this study, both how Badiou's philosophy can relate to music, even a singular musical figure, and how a musician can relate to philosophy has been outlined.

Keywords: music, Alain Badiou, philosophy.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar

RAHİMİ YURTTAKALAN

Hacettepe University, Philosophy, MA Candidate

E-mail / E-posta

rahmi.yurttakalan@gmail.com

Manuscript Received / Gönderim Tarihi

March 1, 2021 / 1 Mart 2021

Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi

May 19, 2021 / 19 Mayıs 2021

To Cite This Article / Kaynak Göster

Nicolas, F. (2021). Müzisyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik. *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters*, Vol.13, 259-278.

Müziyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik

“Badiou ve müzik”ⁱ: Bana dostça yüklenmiş olan bu zorunlu tema, bir müzisyen için ortaya konması güç bir temadır. Bu temayı “müzik ve Badiou” olacak şekilde tersine çevirdiğimizde temayı çeşitlendirmek daha kolay olacaktır. Tersine çevirme işlemini yapma ve sanatında ortak bir dil kurma arayışında olan bir müzisyenin Badiou felsefesindenⁱⁱ nasıl destek alabileceğini gösterme fırsatı elime geçti. Öyleyse gidişatın müzisyenliğe uygun bu yönünü özetleyelim.

Müzik hakkında dosdoğru konuşmak için en başta şunu hatırlamak gerekir, müzik alanında felsefe hem kullanışsız hem de kullanılamazdır çünkü müzik özerk bir düşünmedir. Müziğin parçalarıyla çalışan ve dilsel olmayan bu müzikal düşünce, farklı bir dünyada konumlandırılır. Bu müzik dünyası, mantıksal olarak ses ile notalar ve ses materyali ile edebi materyal arasında, tekil bir diyalektik etrafında kurulur (Bu özel müzikal yazı solfej olarak adlandırılır.). Tabii ki burada felsefi söyleme yer yoktur!ⁱⁱⁱ

Öte yandan felsefe, müzik dünyası ve insanların sıradan yaşamını imleyen diğer dünyalar arasında bölünmüş olan bu çokluk^{iv}, müzisyen için kullanışlı olabilir. Bu nedenle müzisyen, kendisine sunulmuş düşüncelerin yönlerini açıklayan bir *kartografya*, müzisyen söyleminin olanağını gösteren bir *jeoloji* ve genel düşünce zamanını betimleyecek bir *meteoroloji* bulmak adına –ki bu durum “çağdaş”ın belirli bir zaman içinde müzisyen için ne anlama geldiğini düşündürecektir.- felsefeyi bir dayanak noktası olarak alabilir.

Böylece müzisyen tıpkı diğer müzikal olmayan düşüncelerin ışığında yapabileceği gibi kendi entelektüel doğasını belirli bir felsefenin gölgesinde konumlandırabilir. Bense bu konuma matematiğin ışığında^v diyeceğim, yani Badiou felsefesinin gölgesinde...

Badiou felsefesi özellikle *Logics of Worlds*'den beri (Yani bu felsefe mantığın ve fenomenolojinin kıyılarına temas ettiği için beri) aslında müzisyenlere kendi sanatlarını fenomenolojik idealizme karşı dengeleyecek bir biçimde materyalist anlayışın alanına yerleştirmesine (Savaş sonrası kendiliğinden oluşmuş müzisyen felsefesi) ve özellikle yetmişlerden beri sanatın özerkliğinin imkânını sistematik olarak tasfiye etmeye odaklanmış insan bilimlerinin kaba materyalizmine yardım edebilir.

Farklı başlıklar altında belirli bir felsefe ile ilgilenen müzisyenler daha sonra kendilerini bu Deleuze ifadesiyle karşı karşıya bulur: “Felsefe, müzisyenler için kullanışlı olabilir, özellikle bu felsefe müzik hakkında konuşmuyorsa.”^{vi}

Önermeyi inceleyelim: Bir müzisyenin belirli bir felsefenin müzikten bahsetmeyen bir bölümüyle ilgilenmesi müzisyen için en etkili durum olacaktır. Tersine, felsefenin müzikle ilgili söyledikleriyle ilgilenen müzisyen felsefeyi sanatının aynası haline getirerek narsist bir felsefe yapmış olur. Başka bir deyişle bu kişi felsefe olarak felsefeyi ıskalar.^{vii}

Eğer müzisyen, Badiou'nun felsefesinde onu doğrudan ilgilendiren pasajları seçmemesi için önceden uyarılırsa – ki daha önemlisi bu felsefe yakın zamana kadar müzik hakkında hiçbir şey söylememiştir!- Böylece capcanlı pasajları çekip çıkarmak amacıyla Badiou'nun kitaplarını okumaya yeltenenler şimdiye kadar dışlerini geçirebilecekleri tek bir sayfa dahi bulamayacaklardı.

Kabul edelim ki bu durum müzisyenler tarafından hoş karşılandı. Çünkü müzisyen bir felsefe kitabı okurken müzikle alakalı bir pasaj keşfettiğinde geriye kalan şeyleri ıskalar. Genelde müzisyen kendi müziğini tanımaz, tanıyamaz. Bir filozofun müzik hakkında söylediği şeyleri okuyan bir müzisyen anında bunun büyüüne kapılır...

Felsefe karşıtı taraftan, müzisyen kendi yaptıklarında, kendi tutkularında, kısacası müziğin ona verdiği anlamda bir şey bulamadığında, bu anda müzisyene sofistlikten başka bir şey görmemek cazip gelir. Düşünürün söylediklerinin arkasında müzisyence bir seda^{viii} olmadığından felsefe ile sofistliği bir ve aynı şey olarak ortaya koyar.

Uzunca bir süre Badiou'nun felsefesi müzisyenleri bu riskten korumuştur. Bugün, durum kökten değişmiştir ve "Badiou ve müzik" üzerine müzisyence araştırmamı Badiou felsefesinin yeni durumu üzerinden tekrar ilişkilendirmem gerekmektedir.

*

Bu zorunlu temada, Badiou felsefesini, daha açık olarak Badiou yapıtını ve daha spesifik olarak Badiou yazılarını, uygun bir ismin altında, *Badiou* olarak duyacağım. Kişisel olarak Alain Badiou figürünü gölgede bırakacağım. Burada ondan sadece ilk adı olan Alain (B.) ile söz edeceğim.

Yetmişlerin ortalarından başlayarak Johann Sebastian Bach'ın klavye ve flüt sonatları etrafında düzenlenen bazı müzikal oturumlarda, tutkulu bir militanlığın çalışması lehine ihmal ettiğimiz enstrümanlarımızı, siyasi umutların azalma eğilimi dolayısıyla tekrar ele almaya ittiği çokça anda Alain B'nin müzikle olan kişisel ilişkisini deneyimlemek için çeşitli fırsatlara sahip oldum.

Aynı zamanda bu eşsiz zaman içerisinde^{ix} Alain B. benim yeni bir “müzik icra etme”^x projesine dönme kararlığımı tetikleyen Henri Pousseur’ün “Esquisse pour une rhapsodie pathétique”^{xi} sözüne dikkatimi çekti.^{xii}

Ancak burada Badiou ve müzik konusunu gelecekteki biyografi yazarlarına bırakalım – Nietzsche’nin felsefe karşıtı aksiyomu herhangi bir felsefenin, yazarının otobiyografisi olamayacağını söylemektedir- ve Badiou’nun yazılarının müzikle olan bağlantılarına sadık kalalım.

*

Kesin olarak söylersek, müzik Badiou felsefesi için^{xiii} temel bir koşul değildir. Bunun için birkaç kanıt gerekseydi bu, Alain’in yayınlanmasıyla bana nazikçe gönderdiği *The Century* kitabının nüshasındaki süslenmiş ithaf olurdu, Tabii ki mesele kitabın “Yirminci Yüzyıl” yerine “Yüzyıl” olarak adlandırılmasıydı, ama sonuçta söylenmesi gereken söylenmişti: “Müziksiz bir yüzyıl bu...”

Badiou’nun felsefesinde müzik kesinlikle bir düşünce olarak kabul edilir. Dolayısıyla müzik diğer sanatlara eşittir. Yine de burada en iyisi müziğin düşünce olarak düşünce olduğunun belirlenmesidir (Belirlenen şey, Badiou felsefesinde bu sefer bilim ve aşk yerine sanat ve politikaya ayrıcalık tanınmasıdır). Aslında müzikal olaylar ve onların müzik üstü sonuçları böyle bir felsefenin koşulu olmaya gerçek adaylar olurlar. Ancak tekrar not edilmelidir ki Badiou felsefesi tekil bir müzikal olay etrafında spesifik olarak koşullandırılmaz.

Belirli felsefelerin spesifik bir müzikal olay tarafından koşullanarak kendilerini sunduğu birçok örnek mevcuttur. Tabii ki kendisini İkinci Viyana Okulu^{xiv} olayının koşulu altında sunan Adorno felsefesi söz konusudur. Schopenhauer felsefesi^{xv} de buna denk olarak vardır ama aynı zamanda – ki bu pek az bilindir- Descartes’ın felsefesi de böyledir (Bu söylediğimin ne anlama geldiğini yakında daha açık kılacağım). Ayrıca sırasıyla “İtalyan Müziği”, Mozart ve Wagner isimleri altında müzikal olarak çalınan şeyleri yakalamaya odaklanan Rousseau, Kierkegaard ve Nietzsche’nin (Badiou bu kısmı felsefe karşıtı olarak ele almaktadır) girişimleri tabii ki burada sayılmıyor. Kendi adına Badiou’nun felsefesi bu tür müzikal olayların koşullandırdığı felsefeler gibi ilerlememektedir.

Bu eksik tavırlar müzisyen için bir problem teşkil etmez. Herhangi bir olay aslında felsefenin tümü için bir koşul değildir. Bir müzisyen kendi müzik dünyasında olan olaysal niteliği öyle ya da böyle bir felsefenin vereceği ölçüye göre yargılamaz. Müzisyen söz konusu olaysal

niteliği –Müzikal olarak oluştuğundan ötürü özerk olan- kendi uygun anlama yetisine^{xvi} göre ilerletmelidir.^{xvii}

Belirli bir felsefe kendisinin uygun varoluşunu koşullandıracak -felsefi olamayan- olayları seçer ve olan her şeyi hesaba katmaz.^{xviii}

Badiou'nun felsefesinde herhangi bir müzikal olayın olmaması -dahası Badiou felsefesinde resimden ya da fizik bilimlerinden fazlası yoktur- içkin bir felsefi problem değil, çok daha az müzikal ya da müzisyence bir problemdir. Tam aksine felsefeyi koşullandıracak bir müzikal olayın yokluğu müzisyenin Badiou'nun felsefesine *tamamen özgürce* yaklaşmasına olanak sağlar.

Gerçekten de bir müzik olayının ya da koşulunun belirli bir felsefe için bir şart olarak kabul edilmesi müzisyene pek bir avantaj sağlamaz. Ama tam tersi durum bu sefer müzisyenin hakiki düşüncesine engel olur.

Bir örnek vermek gerekirse Schönberg Adorno'yu müziğinin arkasında (müzik yerine) felsefe yaptığı için eleştirmekten hiç vazgeçmedi. Genç Adorno'nun^{xix} karışık metinleriyle karşı karşıya kalan Schönberg, bu Adornocu refleksiyonun onun müzikal projesini anlamasının bir yolu olmadığını gördüğünden esip güremeye başladı. Schönberg'e göre Adornocu refleksiyon kısır olduğu kadar karmaşıktı da.

Badiou'nun felsefesi kendisini müzikal bir olayın koşuluna konumlandırmış olsaydı – Bu tekil olaya “dizicilik”^{xx} ^{xxi}diyelim- o zaman bu felsefe ile benim müzisyence bağım açık olmak yerine gizlenmiş olurdu.

The Concept of Model'dan^{xxii} *The Century*'e^{xxiii} müzik Badiou'nun felsefesinde pek yer almadı ve bu konuya dair vereceği özenli pasajlardan mahrum kalmamız *Logics of World*'e^{xxiv} kadar sürdü.

Böylesi pasajlar burada *felsefi örnek* adı altında ortaya çıkmıştır: ister açıkça İkinci Viyana Okulunun sanatsal konfigürasyonunda olsun ya da ister Paul Dukas'ın *Ariadne and Bluebeard* çalışmasında olsun; müzik, konu süresince ayrıcalıklı örnekleri sağlamıştı. Bunu yaparken müzik Badiou felsefesinde, Hubert Robert'in resimlerinin ya da Lucio Costa'nın mimarisinin oynadığı aynı rolü oynar. Ama sanıyorum ki kimse bu son örnekten Brasilia olayının^{xxv} Badiou felsefesini koşullandığı anlamını çıkaramazdı.

Bununla birlikte müziğin *Logics of Worlds*'de ayrıcalıklı bir örnek olarak rol oynadığı doğrudur. Sanat müziğinin tümünün metindeki en önemli örneği teşkil etmiş olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Logics of World görünüşün mantığına, orada oluşun fenomenolojik boyutuna ayrılmıştır, böylece bu cilt dünyevi bir mantığın aşkınsal bir şekilde yapılandığı şeylerin akla uygun boyutuna önemli bir yer verir. Dolayısıyla bu kitap tarafından harekete geçirilen örnekler akla uygun olandan alınan örneklerdir. Burada bir dünya uyumunun fenomenler düzenine göre nasıl verili olduğu, Bir dünyanın tutarlılığının nasıl verildiği anlaşılmalıdır (Çokluğun ontolojik yasasının rasyonel olarak nasıl uygun olduğu *Varlık ve Olay*'da daha anlaşılırdır.). Bu nedenle birinci ve ikinci ciltlerdeki örnekler sadece farklı türleri öne çıkartabilir. *Logics of Worlds*'ün yazarının –Söz konusu olan Alain B'dir- duyarlılığına anında izin vermesi doğaldır (Burada matematikçilerin doğal dönüşüm dediği anlamda.).

O günlerde kalmak mümkün olsaydı -mesela eğer bu günler^{xxvi} birkaç yıl önceyle yer değiştirseydi- son olarak şunu söyleyebilirdik: Badiou ve müzik bir koşul meselesi değil sadece kendi fenomenoloji kıyılarına yaklaşırken bu felsefenin prensibi olarak ayrıcalıklı duyu deneyimlerini ayıran bir felsefi çokluk için örneklerdir. Bundan sonra bir örneğin uygun bir felsefi söylem için ne anlama geldiğini, bu felsefi örneğin dosdoğru ifade ettiği şeyi inceleyeceğiz: Örneğin felsefi söylemde spesifik durum nedir? Neyin örneği, hangi yeterlilikte örnek, hangi söylemsel amaç için örnek? vb.

Burada bu yöne gitmek istemiyorum çünkü yeni bir unsur şimdi "Badiou ve müzik" in tekil felsefi örneklerin durumu ile ilişkisinin sınırlarına ket vuruyor. Bu unsur tabii ki Badiou tarafından tam olarak müziğe adanmış *Wagner* ismini taşıyan son kitabıdır. Bu defa müzik sahneyi açıkça işgal eder ve bu nedenle şimdi araştırmamıza bu kitabı dâhil etmemiz gerekir.^{xxvii}

*

Tuhaf bir şey hemen kendisini belli ediyor: Badiou kitabın ilk sayfasında kitabın kendisinden değil üç farklı elden çıktığını ve bize Fransızca olarak ulaşmadan önce başka bir dilden^{xxviii} geçiş geldiğini söylüyor. Badiou her ne kadar hiç İngilizce düşünmemiş olsa da bu kitap hiçbiri Badiou olmayan üç kişi tarafından bize İngilizce olarak aktarılmıştır.

Böylece, Badiou felsefeye müzik yazmak için sözlü bir sunum yaptı. Akabinde kayıtlar yazıya döküldü (Bu bölümde benim ismim geçiyor), sonrasında İngilizceye aktarıldı (Burada Susan Spitzer'in ismi yer alıyor) ve sonuç olarak düzenlemesi yapıldı (Fransız diline geri çeviren isim ise Isabella Vodoz oldu).

Kasıtlı olarak müzik sözlüğü kullanırım: Yazım^{xxix} konusunda -herkes kabul edecektir- çok az sorun yaşayan Alain Badiou, kendisini bir çeşit sözlü doğaçlamaya bağladı, bunun üzerine bu

sözlü doğaçlama yazıya geçirildi (sıradan harflerin solfejine göre) ve sonrasında iyi haldeki yazılı Fransızcadan farklı bir dil enstrümanı ile çevirisi yapıldı.

Neden benim Badiou ve müzik adlı tamam yerini daha az şaşırtıcı olan “Badiou-Vodoz-Spitter- Nicolas ve müzik” formuna bıraksın? Böylesi bir durum kabul edilseydi sonuç ne olurdu?

Size araştırmamın bu noktasında yaklaşık elli yıllık bir geri dönüş öneriyorum. Bu yolculuk Badiou’nun ilk tam nesrine dayanıyor. Onun *Almagestes*^{xxx} romanına. Aslında bu ilk kitapta müzik belirleyici bir rol oynamaktadır.

Müzik ile yazının lezzetli ilişkisini ve bu ilişkiyi beklenmedik *a priori* çağrı^{xxxi} teması altında yeniden kurmak için üç cümle ortaya çıkar:

“zevk için çağrıyı reddeden ilk kişiye, yalnız ve ölümlü olana, onun adlandırma ve yalan söyleme, hata ve müzik gücüne, kırılma anına kadar adım adım geri dönelim.”^{xxxii}

“Tüm hakiki dil insanı şeylerin çağrısının hizmetine sunar.”^{xxxiii}

“Müzik her şeyi adlandırabilecek mükemmel dil, öyle görünüyor ama işaret etme niteliği olarak değil, şeylerin gizemi onların çağrılarıdır.”^{xxxiv}

Devamında bize adlandırmanın^{xxxv} boyutunu anlamamızı sağlayacak üç diğer ekleme ortaya çıkar:

“Filozof kelimelerin ustasıdır.”^{xxxvi}

“Şeylere onların da kabul edeceği bir isim nasıl verilir?”^{xxxvii}

“Şeyleri sana arzulan onların isimleridir.”^{xxxviii}

Adlandırma, gizem, çağrı, bu kavramlar araştırmamın yeni motifini oluşturmalıdır.

Şunu geçici olarak not edelim; filozof, müziği tek başına gizemli çağrı olarak düşünmemize izin veren gücüne ve müziğin tek başına adlandırma gücüne karşı ilgi duyar.

Şunu da not edelim ki Badiou’nun metninde müzikal yazının *-solfegic [solfégique]-* edebi söylemde bile birçok kez matematikle denk olduğu ortaya çıkar.

Böylece bu çifte katman kendisini sunar. (Bana yakın olan üçüncü bir yazı tipi ile ilişkilendirme özgürlüğünü kullandım, doğrudan romanın başlığından yola çıktığımız dil olan Arapça ile)

المجسطي

‘al-mi-jis-Tî^{xxxix}

“Dünya cümlelerinin resitalinde notaların parçaları matematiksel formüllerdir.”^{xl}



“Matematiksel yazımı seviyorum.”^{xlii}

$$\int_{x_0}^x U(t) dt = \lim_{m \rightarrow +\infty} \int_{x_0}^x \left(\sum_0^m U_n(t) \right) dt = \lim_{m \rightarrow +\infty} \sum_0^m \left[\int_{x_0}^x U_n(t) dt \right] \quad \text{xliii}$$

Parsifal^{xliv}’den gelen ve Badiou’nun çalışmaların kesin olarak sonuçlandıran müzikal parçayı^{xlv} dikkate alalım.

Bu olanağı, motifi yapılandıran dörtlünün (Mi bemol - La bemol - Mi bemol) bütün bir operada stratejik rol oynadığını belirtmek için kullanıyorum (Kurucu kutupları -Tristan’da doruğa ulaşan- müzikal kromatizm ile diyatonizm arasındaki diyalektiktir). Şimdi bu dörtlü *Parsifal*’de geleneksel dizi formunun altında (Dahası Schönberg kendisinin ikinci Oda Senfonisi’nin başlangıcını modernitenin bildirisi olarak süsleyecektir) ikinci tören ilkinden sonuç bölümü olarak ayrılıyor.^{xlvi} Bu nedenle iki olayın birbirinden farkının sadece onların icracıları^{xlvii} yüzünden oluştuğunu söylemek tamamen doğru olmaz, farklılıklar eserin sonundadır çünkü müzikte hakiki olan büyük bir vuruş yerine küçük bir dokunuştadır.

Böylece müzik ilk defa solfejinde bir gariplik ortaya çıkardığında roman bize şunu hatırlatıyor:

“Unutulmaz teninden koparılanlar için kaderin sadakatini merak ediyorum [...] Sadakat vaatleri vücuda getirir. [...] Bu dünyanın karanlığına bürülü inancımı veriyorum. Böylece Wagner yeniden kurulur. [...] Melodik bir armağan içindeki *Parsifal*’in inancı.”^{xlviii}

Şunu gözlemleyebiliriz ki, matematiksel yazım bildiğimiz yönün aksine de hareket etse Solfej Badiou eserlerinden silinip gidecektir.

Bana öyle geliyor ki bu pasajda iyi müzikal yazı üzerine devam eden sessizlik felsefi söylemin genel özelliğidir. Tıpkı matematiksel harfin yaratacağı patlama gibi. Böylece müzikal metin felsefe metnindeki boşlukta zapt edilir. Adorno’nun çalışmalarını düzgün felsefi metinlerinde tanımlayan budur.^{xlix}

Burada soruşturmama geçici olarak eklemem gereken önemli bir nokta olduğunu düşünüyorum. Eğer felsefi söylem uygun gerçekliğinde matematiğin söyleminde nasıl yer alacağını bilirse, ortaya çıkan yazısının uygun yapısına göre müzikal söylemin nasıl yapılacağını bilmez.

Seve seve söyleyebilirim ki bir yandan Badiou'nun felsefi söylemi müzikal harften değil matematiksel harften ayrılana bilir. Öte yandan Badiou'nun felsefi söylemi müzikal yazıya öncülük etmeyi bilir (Kendisini katı konuşarak sabitlemeden¹). Farklılık hatırı sayılır derecede ikincisindedir.

Böylesi bir gizemin, böylesi bir boşluğun olası felsefi anlamı hakkında bir hipotez geliştirmeye çalışacağım. Bu fikir şöyle devam edecek: Felsefe, Wagner'den beri müziği gizem olarak yapılandırmaktadır. Felsefenin açıkça üstlenmekten verim aldığı, tam manasıyla bir gizem olarak yapılandırmaktadır. Böylece felsefe müzikal açıklığın gizliliğini korumakta ve müzikal açılımın işareti belli olan spesifik yerini bastırmaktadır.

Almagestes'in sunduğu dolambaçlı yol aklıma şu fikirleri getiriyor; ya müzik, daha spesifik olarak Wagner adı altında ilerleyen müzik, Badiou'nun sanat eserinde ana motif olarak yer alarak Badiou felsefesinin gizli motifini oluşturuyorsa?

Felsefe alanındaki ünlü bir timsalin müzikal kökenli bir ilgiyle gizlice bir uçtan diğer uca kat ettiğini görüyoruz. Bu kişi Descartes'tan başkası değildir.

Kısacası, ilk bakışta müzik üzerine teknik bir kitap gibi görünen *Compendium Musicae*^{li}, Descartes'ın tüm felsefi projesinin fırlatma rampası olarak ele alınabilir.

Antik çağın Pythagorasçı akılcılığının empoze ettiği şeyin tersine üçlü aralıkların dörtlü aralıklardan daha uyumlu olduğunu gören Descartes aslında kendisini burada özerk hale getirmiş bir müzikle karşı karşıya bulur.^{lii liii}

Doğal sayıların aritmetik düzeninde çalışan bu müzikal kıvrılma nasıl açıklanır? Descartes bu yeni müzikal düşüncüyü ışık ve gölge^{liv} arasındaki bilincin bir bölünmesini gösteren "monokorun"^{lv} –iki yarısına bölerek– akıllı bir yapısını kullanarak zamanın rasyonelliğine dâhil eder. Bu nedenle Descartes, kesinliğin açıklığı ile şüphenin belirsizliği arasında bölünmüş yeni bir özne yaratmak pahasına yeni bir rasyonellik alanında ortaya çıkan tonal uyumu (üçlünün uyum sırasının üstünlüğüne dayanarak) içeri alır.

Bu dualitenin onun yeni "bilimin öznesi" kavramının temelinde oynadığı rolü biliyoruz. Descartes'ın hepimizin bildiği gibi ruh ve beden tarafından tamamladığı dualite^{lvi} -ki kendisi "*Compendium*"undan haber vermiştir- diğer eserlerinde ruh ve onun muhtemelen müzik tarafından kışkırtılmış tutkularının ve hareketlerinin düşünülmesine işaret eder.

Descartes'ın devam eden yazıları müziğe atıfta bulunmayacaksa, filozof müzik rasyonelitesi teorisini kendi eğilimlerini etkileyebileceği bir teori ile tamamlamak için

Compendium tarafından otuz yıl öncesinde açılmış girişimi bitirecek son çalışmasını –*Ruhun Tutkuları*^{lvii}- buna adayacaktır.

Böylece zamanın müziğinin genç Descartes'ta ortaya çıkarttığı felsefi sorular, eserinin bütününe çerçevelemek ve örmek için gizlice işlenmiştir.

O zaman benim tezim şu olacaktır, Badiou felsefesinde eşdeğer bir nüve yok mu? Wagner'in tekil güç dediği müzik örtük bir nüve olamaz mı? Bunun için Badiou'nun son kitabını okumamız gerekir.

*

Badiou, Wagner Üzerine Beş Ders'te Wagner isminin felsefe olarak çağdaş ideolojinin^{lviii} temel yürütücüsü haline geldiğini söylemektedir. Böylece Wagner felsefe ve müzik ilişkisinde yeni bir durumun adı oluverir.^{lix}

Buradan farklı felsefeler birbirinden ayrılır, Lacoue-Labarthe^{lx} felsefesi için Wagner ismi müziğin tümüyle sanatta merkezi bir rol oynadığı siyasetin proto-faşist bir estetiğinin ismidir. Adorno felsefesi^{lxi} için ise Wagner daha ziyade boşuna beklemenin müzikal sıkıntısı üzerinde karaya oturmuş toplam bir kimlik projesinin adıdır. Badiou felsefesi ise şimdi kendinde tamamen farklıdır ve müzisyen buna sadece minnettar olabilir. Böylece Wagner en az dört tanımlamaya^{lxii} sahip bir müziğin adı oluverir:

Birincisi yeni bir türün sanatsal ihtişamını ön plana çıkaran yüksek sanata hevesli bir müziktir: artık bir sanatın tamamlandığı varsayılan bir bütünlüğe ilerlemeyen ama kendisini küresel olduğu kadar yerel olarak da olumlayan bir ihtişamdır.^{lxiii} Müzik kendisini katı biçimde ilahlaştırmak yerine *tüm zamanlarda* olumlayan bir ihtişamdır.

Sonrasında, trajik biçimde bölünmüş bir konuyu^{lxiv} uygulayan bir müzik, yeni bir inkişaf türüne yol açar, artık kendisinin kararlı bir sona, sentetik bir sonuca doğru düzenlemeyen ancak yine kendisini örneğin sabit göstergeler listesi olarak değil ama kolektif dönüşümlerin kapasitesi olarak düşünülmüş ana motif ağı için çokluğun yasası olarak bir inkişaf gibi konumlandırır.

Kolektifin kendi kendisini temsil ettiği^{lxv} yeni bir tören meselesiyle eşit olarak mücadele eden bir müziği, bu törenlerin uzun komünist yürüyüşlerinde kapsamlı insanlık ihtiyacı olacak yeni bir tip şeklinde ilan eder.

Sonuçta, bu sefer Wagner'in sadece zorunluluğun^{lxvi} anlaşılması olan yeni bir türün sadakatlerini olumlayarak aşan (Yapı söküme uğratmak yerine) Hristiyanlığın ötesinde bir müzik oluşturur. Büyük Hristiyan sanatında müziğin resimden daha fazla yer aldığını söylemek

uygundur ve ateizme göre müziğin birincil olarak düşünülmesi -kendinde yeni bir tür olarak- Hristiyanlığın ötesinde olumlu bir meseledir.

Şunu unutmayalım ki Badiou felsefesi için bu dört müzikal fikir^{lxvii}; kapanma etkisinden çok daha fazlası, bir yapıt ve bir geleceğin ismi oluverir. Tabii ki Wagner'in doygunluğu ve tamamlanmasında da çok şey vardır ama bu felsefenin Wagner ismi altında ilgilendiği şey devamlı bir motif olarak, bir ön gelecek vaadi olarak, olasılığın mümkün olduğu bir an olarak bu imkânın anlamı altında kendini geliştirdiği şeydir. Wagner geçici olarak gelmiş olacaktır.^{lxviii}

Bana öyle geliyor ki bu noktada müzik Badiou felsefesi için spesifik bir tip olarak görünüyor. Bu farklılık yalnızca bilim, aşk, siyaset düsturlarından değil, diğer sanatsal düsturlardan da - ama eşit olarak- ayrılıyor. Müziğe kırmızı bir iplik^{lxix}, örtüklük ve gizem veren bu spesifik farklılık Badiou'nün başlangıç yapıtı olan *Almagestes*'te barizdir.

Diğer bir zor noktayı soruşturmanın geri kalanında tartışmak için bu iki hipotezin aydınlatılmasını yerinde olacaktır.

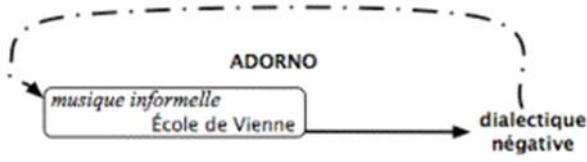
Müzik felsefe üzerinde hareket ettiğinde felsefe müzik üzerinde geriye dönük bir hareket uygular. Felsefi geri tepme felsefeyi müzik üzerinde şartlandırılabilir olmaya yatkın hale getirir.

Badiou felsefesinde bu geri tepme Wagner'in adı olan müzikal gizem için bir kehanet halini alır.

Bu iki noktayı başarıyla detaylandırmak için en sade yol -Badiou'nun yönlendirmesiyle- Adorno felsefesinden başlamaktır.

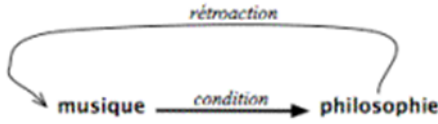
Adorno'nun felsefesi kendisini İkinci Viyana Okulu olayının koşulu altında konumlandırırsa, bu olay üzerinde içsel olarak çalışırken, nihayetinde -geniş vuruşları sadeleştiriyorum- ilk atonal kısım, yapılandırmacı sonraki kısma karşı gelecektir (on iki ton ve dizi). Bu felsefi müdahale (*Negatif Diyalektik'e* dayanarak), Adorno'nun felsefesi tarafından müziğin merkezinde -özellikle felsefe için ideal bir müzik koşulu olarak hizmet etmek üzere olmayan bir müziğe (*informal müzik*)- bir icada yol açacaktır. Zamanında eksik olduğunu düşündüğü bu *informal müziği* bir müzisyen olarak bestelemekten uzak olan Adorno, bu müziği felsefesini koşullandırmak için uygun olan bir müzik olarak sınırladı... Onun *Negatif Diyalektik'i* ve onun *informal müzik* diye adlandırmış olduğu şey, bir müzisyenin hiç duymadığı ve yazmadığı bu müzik -Adorno bir müzisyen olarak kendi girişimlerinde başarısız olmuştu- basit ve saf bir mitolojiye dayanmaktadır.^{lxx}

Informal müziği, felsefesini Viyana okulundan miras alınan müzikte tespit ettiği^{lxxi} varsayılan bir müzikal çözüm olarak savunarak Adorno, şeması aşağıdaki gibi görünen bir işaret çizer.



Viyana okulundan çıkan, *negatif diyalektiği* koşullandırmaya elverişli müzik... Adorno'nun bestelediği informal müzik!

Badiou'nun felsefesi, mitolojik hareketlerin merkezde olduğu Adorno felsefesinden tamamen farklı bir dinamiğin üzerinde yükselmektedir. Ama bana öyle geliyor ki burada da aynı geriye dönük harekete sahip bir felsefi jesti tespit edebiliriz:



Badiou'nun bu Adornocu geri hareketinden bahsetme şekline geri dönelim. Badiou, Adorno'nun felsefi olarak müzik için bir yer^{lxxii} inşa ettiğini belirtir. -İkincisinin ilkinin koşullandırabileceği bir yer- Bu yer "*yokluğunda* koşul^{lxxiii} gibi çalışır. Şimdi, Badiou'da işgal edilecek bir müzik olmadığından müzikal koşulun felsefi ön koşulunu çamura saplanmış olarak buluruz.

Badiou'nun geri hareketi kendisini tamamen farklı olarak tematize eder. Şunu söyleyebilirim ki Wagner adı altında düzenlenmeye çalışılan (felsefi) bir beyan, fark edilmeyen bir müzikal kapasite, kendisini (müzikal) gizemin (felsefi) beyanı olarak verir.

Yani Wagner, müziğe uygun bir kapasitenin felsefi adıdır. Wagner, Geniş bir gün ışığında müzikal olarak başarılması yerine şimdiye kadar gizli kalmış bir kapasitedir. Badiou felsefesinde Wagner, akla uygun görünümde gizemini açabilmek için gizli kalmayı taahhüt ettiği bir kapasitedir.

Bunu yaparken Lacancı maksimle tanımlanan gizemi yerleştirmek uygun olacaktır.

"Gizemi, gizem olmaktan vazgeçmediğinden gizem olarak kabul ederiz."^{lxxiv}

Gerçekten de gizemi gizem yapan şey bir dış bağlantıya pek tutunmaz, örneğin bir saklama durumunda onun içsel yasası yerine kendi içine çekilme biçimine bakılır. Böylece kendisini tamamlanmamış görmeden kendisini beyan edebilen bir çekilme ortaya çıkar.

Bu nedenle, Badioucu geri hareket felsefenin, müziğin gizemini açık edeceği gerçeğinden kaynaklanacaktır. Müziğin gücü oradadır ama bu güç nümayiş etmek yerine gömülüdür. Başka bir deyişle Badioucu geri hareket, müziği daha az ilgilendiren ama felsefe için olası bir koşul olarak tematize edilen müziği bir kehanet biçiminin altına yerleştirir. İşte bu noktada *kehanet beyanı* olarak adlandırdığım geri hareket gerçekleşir.

Bildiğimiz gibi, baykuş tamamlanmış günün gizemini açık ettiğinden kehanet Minerva'nın baykuşuna uygun düşen bir özelliktir. Bu tip bir kehanet^{lxxv} daha yakın bir geleceği hedefleyen bir şimdinin olumlanmasını kurmaktadır. Geleceğin zaten orada olduğunu ama sadece gizlice devam ettiğini söyler. Ve bugün için hakiki olanın gerçekten bu olduğunu duyurur -Burada olan bir anlamda kahinedir- çünkü gün kendi uygun zamanı altında olumlanacak olduğunda yeni günler hep de böylesi bir bugün altında sayılacaktır.

Böylece Badiou felsefesi Wagner adı altında gerçekten sayılan (Hristiyan kitlelerin ötesinde yeni bir tür komünist törenin sanatsal ihtişamının kabul törenidir.) -ve özellikle *felsefe için* sayılan- şeyleri kehanet eder.

Dolayısıyla kehanet, felsefi olarak olası bir müzikal koşullandırmanın gizemini beyan ederken Badiou felsefesinin olası müzikal koşulu üzerinde geri hareketini yapar. Böylece özde, kendi özünde, yerini alır. Artık müzikal koşul için gelecekte bir yer inşa etmez. Mitolojik olarak etkili koşullandırma (elverişli olan olarak müzik) ve hayali koşullandırma (isteyen müzik) arasındaki uçurumun azalmaktan ziyade müziğin zaten felsefe için elverişli (Wagner ismi altında) olduğunu ve henüz müzik tarafından uygulanmayanları, kısımları içinde gizlenmiş olarak kalanları kehanet eder.

Kısacası bu; filozofun felsefesini koşullandırmayan, filozofun bir müziğe olan güvenini koruyabilecek felsefi müzik düşüncesi inşa etme meselesidir.

Bu yüzden Badiou'nun felsefesinden müziğe ikinci defa geri hareket eden bir bağlantı çizgisi bana vurgulu bir örtme olarak kullanılabilir geliyor.

Badiou felsefesi müzikte felsefe ile paylaşacağı farklı kapasitelerde bir üstünlük olduğunu kabul eder.

Adlandırmanın gücüne bakılarak: Müzik belirli zaman tarzlarında^{lxxvi} şeyleri adlandırabilir^{lxxvii}; böylece Wagner'in müziği uygun zaman bağlantılarına^{lxxviii} göre dünyaların farklılıklarını adlandırabilir. Aynı şeylerin belirsizliğini veya şeylerin çelişkili bir görüntüsünün trajedisini,^{lxxix} bir aşınma zamanına veya doldurulamaz bir eksikliğe göre adlandırır.

Devamında, beyana bakılarak, altta yatan besleyici tabakalarını ve zamansallıklarının uygun şekilde iç içe geçmesini korurken, şeylerin görünüşünü nasıl ortaya çıkartacağını bilen müzik, şeylerin gizemini çarçur etmeden kabul eden diğer herhangi bir söylem biçiminden daha fazlasını bilir.

Sonuçta, söylev olarak bakarsak, müzik bugün onu ayrıcalıklı bir ideolojik icracıya dönüştüren tekil bir söylev gücüne sahip olurdu: müzik, kendi zamanlarına göre aslında genellikle herkese hitap eden, müzikal olarak adlandırılmış şeylerin çağrısı olurdu. Burada çağrı derken dini bir eylem değil, bir öznenin dinleyen herkesi çağırdığı bir eylem olarak ele alalım (Yani, genel söylev olarak çağrı.).^{lxxx}

Wagner böylece Badiou'nun felsefesinde, zaman tarzına göre adlandırma ile ilgili bu uygun müzikal üstünlüğü, çağrısına ve korunan gizemine göre kapsamlı bir hitap olarak adlandırır. Müzik kendisini dilden uzak tutarak, bir şeyin gizemini genel bir hitap biçiminde onaylayacak olan bu tekil adlandırma gücü ile donatılacaktır.

Yine de felsefe bu farklı özelliklerin eşit olarak tarafı olmaya çalışır: kendisini aynı zamanda çağdaş adlandırarak da bağlar, böylece zamanın durumuna göre adlandırma; kendisi aynı zamanda günün gizemini beyan ederek de kehanette bulunur. Kendisini aynı zamanda bu adlandırmanın genelliğine hitap ederek de bağlar. Felsefe bunun için her şeyi kullanır, boş zamanlarında çeşitli söylem rejimlerini karıştırır.

Böylece Badiou felsefesi kendisini kaynağına göre kaplarken, aynı zamanda kendisini müzik okuluna gönderir. Müziğin neler yapabileceğini (onu bilmeden) teşvik eder ve derslerini de en önden dinlediği bu müziği ihtiyatlı bir şekilde teşvik eder.

Veya dahası, felsefenin kehanetçi jesti ile bu felsefenin müziğe kendi gücü olarak atfettiği şey arasındaki biçimsel bağlantı -bağlam düzeyinde değil- felsefeyi müziğin kendi içinde koşullanmaya yatkın öz jestlerini deşifre etmeye iter. Yani, müziğin felsefi düşünülmesi kendi içinde filozofun şahsi müzik anlayışına olan inancına dayanır.

Sonuç kısmından önce devam edelim:

Wagner'den bu yana felsefe müziğin gizemini açık etmeye uğraşır. Şüphesiz Wagner'den beri, çünkü sanatın ölümüne dair Hegelci teşhisi çürüten Wagner idi... Wagner'den bu yana, müzikle ilgili felsefi kehanet, müziğin çok daha iyi koruduğu bir gizemi açık etme eğilimindedir. Çünkü bu gizem belki de felsefe için yalnızca bir tanedir ve doğrusunu söylemek gerekirse bu müzikal bir gizem değildir.

Müziyen bakış açısından Wagner sadece müziğinin ve güftesinin uygun iç içe geçmesinde gizlidir (Bu tabii ki hiçbir şeydir.). Aksine bunu müzikal icraları için söylemek zordur (En azından diğerlerinden daha fazla değil, Örneğin Schönberg veya hatta Bach için.).

Felsefenin daha iyi beyan için bağlandığı Wagner gizemi, müzisyenler onun kıyılarında bu müzik kapasitesini yalnızca sarmalanmış şiir tarafından doyurulmuş olarak görmezler, ama dahası müzikal dinlemeyi şiirsel dinleme kadar genişleten bu şiirle birlikte bir tür müzikal anlam (oksimoron!^{lxxxii}) da doyurulur.

Devamındaki müzisyence fikir: Wagner'in çalışmasındaki müziğin son derece yerel ihtişamı, şiir tarafından doyurulan müziğin kendi gelişiminin herhangi bir noktasında beste yapmaya muktedir olduğu bir *aura*'dan kaynaklanmaktadır. Böylece doyurulmuş müzik, şiiri müzikal bir önem taşıyan bir *aura* olarak doyurur. Bu noktada, Wagner tekilliği, doyurmayı ve müzikteki doyurucuyu uygun bir şekilde kararsız hale getirir ve ihtişamının her alanındaki anahtar bu noktada çalmaya başlar.^{lxxxii}

Bana öyle geliyor ki -ve burası benim sonuç bölümüm olacak-, felsefe için müzikal koşullandırma ile felsefe tarafından müziğin koşullandırması arasında görünen bir kararsızlığın uygun müzikal kalıbı mevcuttur burada: Tıpkı Wagner'in müzik-şiir bağlantısında karar verilemez aktif/pasif var olduğu gibi. Hepsi Badiou'da, Wagner adı altında ortaya çıktıkları sürece felsefe-müzik bağlantısı kararsızca koşullandırıcılaşır/ koşullandırılır.

Badiou felsefesi için Wagner böylece bir müzikal koşullandırmanın imkânı ile aynı imkânda felsefi kehanetin zorunluluğunun arasındaki bir ayırt edilemezliğin adı olurdu. Bu anlamda hatta felsefe gibi bir şey varolabilsin diye Wagner^{lxxxiii} bir tür ön koşulun^{lxxxiv} adı olurdu.

Bu nedenle bu kaba soruşturmanın elbette geçici olarak şu sonucu vardır: Badiou ve müzik, ya da bu felsefeyi ve müziği bağlayan gizemli karar verilemezliğin kâhince beyanı...

ORCID ID

RAHMİ YURTTAKALAN



(Orcid No: [0000-0002-3578-6205](https://orcid.org/0000-0002-3578-6205))

Declaration of Conflicting Interests

The author declared that there were no conflicts of interest with respect to the authorship or the publication of this article.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazar bu makalenin yazarlık veya yayımlanmasına ilişkin olarak hiçbir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Sonnotlar

ⁱ Bu yazının orijinal metni <http://www.entretamps.asso.fr/Nicolas/2010/Badiou-Music.htm> adresinde Badiou And Music: A Musician's Investigation başlığıyla yayınlanmıştır. Çevirinin yayınlanmasıyla ilgili onay yazar François Nicolas tarafından verilmiştir.

ⁱⁱ 12 Mayıs 2007 oturumuna göz atınız. (mamuphi semineri): “En quoi la philosophie de Logique des mondes peut servir au musicien” (<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1642>) ve benim “*Le monde-Musique*” kitabımdaki B.VII bölümüne göz atınız.

ⁱⁱⁱ Müzik eserleri tıpkı daha geniş anlamdaki dilsel söylemlere olduğu gibi felsefeye de kayıtsızdır (Şiirin bu konuda göreceli bir istisna olduğunu belirtebiliriz.). Bu, müzikte bir aşk meselesiyle, tamamen müziğin içselliklerinden ziyade tıpkı cinsiyet farklılıklarındaki benzer biçimde, müzik ve güfte (Wagner'in yazılarına göz atınız...) arasında gerçekleşir.

^{iv} Ç.N: Yazarın Fransızca'da *dividu* olarak kullandığı ve İngilizce'ye de *dividual* olarak geçen bu kelimenin dilimizde tam bir karşılığı yoktur. Metnin İngilizce çevirmeninin bu kelimeyi *individual* kelimesinin tam tersi olarak düşünmemizi söylemesi bize yine de bir anlam vermemektedir. Bundan dolayı kelimeye iki ayrı kökten *divi* ve *dual* olarak bakmakta yarar olduğunu düşünmekteyim. Ben burada *dividual* için çokluk ifadesini kullanmayı tercih ettim.

^v Tekil olarak: Çağdaş cebirsel geometride..

^{vi} *En quoi la philosophie peut servir... (Deux régimes de fous ; s 152)*

^{vii} Yüzünü Badiou felsefesine çeviren bir müzisyenin Deleuze'dekinden daha fazla çaba sarf etmesi gerekeceği malumdur. Deleuze'de ise bu çaba, sanatçısı Prud'homme gibi, size çok fazla sonuç vermeden gösteriş yapan bir kavram (köksap, kaçınmak, sınırsızlaştırma, uzay-zaman bloğu, organsız vücut...) alıntılanmak kadar kolaydır. –Her ne kadar bunu Badiou ile alakalı yapmak riskli olsa da – Badiou felsefesine yapılan her atıf düşünce disiplinine bağlanır. Bu çok az müzisyenin katılmak istediği mantıksal bir sonuç rejimidir.

^{viii} Burada müzisyenin kültürlü olup olmamasının bir önemi yoktur. Bunun nedeni filozofun sözlerinin müzisyen dünyasında bir kökeninin olmamasıdır. Kafa karışıklığı yaratan eş anlamlılıkların, kategorilerin ve bu hataların sadece felsefe için uygun olduğu alanlarda dolaştığı gerçeği söz konusudur, kısacası felsefi söylemin uygun düzeyi müzisyene uygun değildir.

^{ix} 70'lerin ikinci yarısı arasındaki zamanda (1976-1979): Kültür Devriminin sonundan ve Portekiz Karanfil Devriminin başarısızlığa uğramasından sonra ve İran Devrimi ile Polonya Dayanışmasının ortaya çıkmasından önce.

^x Bu müzikal entelektüelitenin imkânı fikri, aile eğitimi tarafından sınırlandırılmış dengeleyici alandan beni kurtarmaya katkıda bulunan müzikal icradır (Devlet memurları için teknikten azade bir duygulanım takviyesi olarak müzik icrası.). Bu açılış beni o kadar etkilemişti ki tarihi hala hafızamda, 12 Aralık 1976. Bugün neredeyse 35 yıl öncesi...

^{xi} Bu, doğumunun iki yüzüncü yılı sebebiyle Beethoven'a adanmış L'Arc'ın özel versiyonundaydı. (no. 40, 1970)

^{xii} Ç.N: “Acınası bir rapsodi için taslak” anlamına gelebilecek bu sözü böylece bırakmayı tercih ettim.

^{xiii} Felsefenin koşul kavramına tam olarak verdiği anlamda.

^{xiv} Schönberg-Berg-Webern

^{xv} Kısacası bu felsefeyi koşullandıran müzikal olay şöyle söylenebilir: kendinde bir müzikal temsil olarak “mutlak”ın kendi kendine olumlanması...

^{xvi} Ç.N: *Understanding* kelimesini burada anlama yetisi olarak kullanmayı tercih ettim

^{xvii} Diğer hepsi gibi müzisyen de kendi başına, tutarlı ve genişletilmiş biçimde düşünebilir (Kantçı düşünmenin üç özelliğini geri alır.). Burada felsefenin müzisyeni teşvik edebilmesi bir şey, müzisyenin düşüncesini felsefe vesayeti altına alması başka bir şeydir.

^{xviii} Kişi, farklı felsefeleri onları koşullandıran farklı olay türlerine göre tipleştirebilir. Böylece Badiou felsefesi için diğerlerinin arasından belirleyici koşullar, şiirsel olay adına, Mallarmé veya Beckett, politik bir olay adına 68 veya Mao ya da görelî bir aşk fikri olayı adına Lacan'dır.

- ^{xix} Dahası, daha sonra Berg tarafından müzikal kompozisyonlarda ayarlanır.
- ^{xx} Messiaen ya da Dutilleux olayını hayal etmekte daha çok sorun yaşıyorum...
- ^{xxi} Ç.N: İkinci Viyana Okulundan çıkan ve 12 nota ile oluşturulmuş atonal diziyi temele alan müzik akımıdır.
- ^{xxii} 1969
- ^{xxiii} 2005
- ^{xxiv} 2006
- ^{xxv} Ç.N: Brezilya'nın başkenti olan, 1956-1960 yılları arasında inşa edilen Brasillia, şehir planlamacıları Lucio Costa ve Oscar Neimeyer tarafından tasarlanmıştır. Daha önce üzerinde yapılaşma bulunmayan bu yere dönemin Brezilya Hükümeti bir başkent yapılmasına karar vermiştir. Badiou, *Logics of World*'de öznenin hakikate yöneldiği yerde ortaya çıkan nokta kavramını ve bununla bağlantılı uzam ve mekan kavramlarını Brasillia şehri üzerinden örneklendirmektedir. Buna göre 1956'dan önceki Brasillia'yı uzam, 1956'dan sonraki Brasillia'yı mekan olarak düşünebiliriz. Bu kavramsal değişikliğin kendisi tamamen politik "olay" üzerinden kurgulanır.
- ^{xxvi} Fr.Ç.N: *Journees Alain Badiou* Konferansı
- ^{xxvii} Wagner Üzerine Beş Ders (Versiyon, 2010)
- ^{xxviii} İngilizce
- ^{xxix} Badiou ironik olarak yazmanın okumaktan daha hızlı olacağını söyler.
- ^{xxx} 1964
- ^{xxxi} Ç.N: Burada *prayer* kelimesini çağrı olarak çevirmeyi tercih ettim.
- ^{xxxii} s. 76
- ^{xxxiii} s. 84
- ^{xxxiv} s. 101
- ^{xxxv} Ç.N: Burada *nomination* olarak kullanılan kelimeyi adlandırma olarak çevirmeyi tercih ettim.
- ^{xxxvi} s. 194
- ^{xxxvii} s. 199
- ^{xxxviii} s. 215
- ^{xxxix} Almagestes (Batlamyus'un Yunanca başlıklı eserinin Araplaştırılması)
- ^{xl} s. 104
- ^{xli} *Parsifal* (L3 ana motif bestesinin yarı ritminde iman hakkında konuşur)- s.96
- ^{xlii} s. 103
- ^{xliii} Toplamlar limitinin integrali = toplamların integrali limiti = integrallerin toplamının limiti [intégrale de la limite des sommes = limite de l'intégrale des sommes = limite de la somme des intégrales] (s. 103)
- ^{xliv} Ç.N: Wagner'in 1882 tarihli operasıdır.
- ^{xlvi} Romanda ve bu şekilde Badiou'nün bütün yazılarından bulunan üçünden ilki...
- ^{xlvi} Bars III.1106-1127: "Höchsten Heiles Wunder!..."
- ^{xlvi} s. 187
- ^{xlvi} s. 96
- ^{xlix} Descartes burada tek istisnadır ve bunun kesin bir nedeni vardır: hatırlanabileceği gibi, felsefesinin müzikal koşullandırması bir eserden değil; müziğin, yeni solfejce yazıyla ortaya çıkan standartlaştırmayla otonom dünyaya dönüşümünden kaynaklanır. Bundan böyle müzik, Pythagoras tarafından tarihsel olarak yerleştirilmiş aritmetik düzenden nispeten bağımsız bir rasyonelliğe göre oluşturulmaktadır.
- ^l Badiou'nun felsefesi kendi matematiğini üretir, ancak diğerlerinden daha fazla değil, "musemes"(Ç.N: daha fazla bölünemeyecek müzikal birim) üretmez...

li 1618 (Descartes o zaman 22 yaşındaydı)

lii Onun yeni destekçisi Beeckman aracılığıyla...

liii Ç.N: Nota dizilerinde, majör ya da minör gamlarda notalar diziyi oluşturan ana notaya uzaklığına göre adlandırılırlar. Do'nun bir sayısı adlandırılacağı Do majör gamında Re iki sayısı adlandırılır. Bu iki sesin oluşturacağı sese büyük ikili adı verilir. Böylece diğer aralıklı seslere üçlü, dördü vs. denebilir. *Interval* olarak adlandırılan bu sistemde bazı aralıklar diğerlerine göre daha uyumlu ses çıkartırlar.

liv Devamındaki "*The World-Music*" kitabının C.III bölümüne bakın.

lv Ç.N: Burada bahsi geçen *monochord* telli bir çalgıdır.

lvi Ç.N: İkilik kelimesi karşılık anlamını doğurabileceği için *duality*'i dualite olarak bırakmayı tercih ettim.

lvii 1649

lviii s. 13

lix s. 74

lx Ders I

lxi Ders II

lxii Baskı

lxiii s.102

lxiv s.114

lxv Ders V

lxvi Yine Ders V

lxvii Büyük sanatı, trajik özneyi, genel insanlığın komünist kendi törenini Hristiyanlığın ötesinde ortaya koyarak yeniden adlandırdım.

lxviii En azından burada müziyenden ziyade felsefenin perspektifinden ya da hala dışsal müziğe bakış açısından benimsemem şartıyla kendimi bu dört yöne veriyorum. Burada geliştirilemeyecek tek nokta (Daha ziyade zorunlu tamamın ters çevrilmesini ilgilendirir...) -Bir müzisyen -ya da tekil bir müzisyen olarak ben- Wagner'de müziğe uygun başka şeyler görür (Burada, sonsuz melodinin, ana motifler ağının, müzik ve şiir arasındaki bağın hatta operaların konusunun bile daha sıkı tartışılması gerekir. Eğer bir operanın konusu az çok sözselleştirilebilir olmak yerine bir müzikal konuya o zaman bu konu hakkında müzik eserleri olarak konuşmak yerel dildeki diğer icraları, özellikle de güftenin analiz çalışmalarını ima eder...). Ancak bu müdahale müziği müziğin öznel içselliğinden değil Badiou'nun felsefesi açısından ele almaktadır.

lxix Ç.N: Daha önce yazarın Descartes felsefesinde bulduğu gizemli sanatsal koşullamayı Wagner üzerinden Badiou'ya uygulayabileceğini söylediğinde yazar bulduğu bu gizemli ipucunu "*thread*" yani iplik kelimesiyle anlatmıştı. Bense orada anlamı daha açık kılsın diye aynı kelimeyi "nüve" olarak çevirmiştim. Şimdi yazar burada aynı iplik kelimesini üstüne kırmızı sıfatını ekleyerek kullanmakta. Yazar muhtemelen artık bu gizemin daha açık ve kendini gösterir hale geldiğinin altını çizmek istemekte. Burada gizemin ipucunu sunan bu kırmızı iplik metaforunu böylece çevirmekte fayda görüyorum.

lxx "*The World-Music*" C.IX bölümüne bakın.

lxxi Müzikal yerine ideolojik-felsefi...

lxxii s. 42, 49, 62, 75.

lxxiii s. 41

lxxiv Seminer VIII (*Le transfert*, 1960-1961, *Seuil*), s. 16

lxxv Cassandra'ninkinden anlamlı bir biçimde uzak.

lxxvi s. 152

lxxvii s. 154

lxxviii s. 155

lxxix s. 157

lxxx Ç.N: *Prayer* kelimesini dua yerine çağrı olarak tercüme etmemiz onu dini anlamından kurtarmıştır

lxxxi Bir tekilliğin iki çelişkili yönelim noktasında ayırt edilemezliğe sahip olduğu doğruysa (Burada kendilerini “ezilmiş” buluyorlar) –matematik bize bunun öğretiyor- oksimoron genellikle kırılan bir tekillik belirtisi olarak ortaya çıkar.

lxxxii Ç.N: Kâğıt üzerinde notaları duyulabilir kılmak için her satır başında yapıya uygun bir anahtar nota bulunmalıdır. Örneğin sol anahtarı.

lxxxiii Kendisi Platon’dan önce gelecek bir isim olur.

lxxxiv Burada felsefi “koşul” anlamına göre değil, felsefi çokluğun koşullandırıcı nedeni olarak, felsefeye yönelme olasılığı olarak anlamak gerekir.