



# Edward Said ve Müzik: Bir Yersiz Yurtsuzun Kirpi-Tilki İkilemi

O. Güneş AYAS\*

## Özet

Daha çok postkolonyal eleştiriye öncülük eden metinleriyle tanınan Edward Said'in temel ilgi alanlarından biri de müziktir. Ne var ki, Said'in külliyyatının önemli bir parçasını oluşturan müzik yazıları en sıkı takipçileri tarafından bile ihmal edilmektedir. Hâlbuki Said'in kültür eleştirisine en temel katkılarından biri olan kontrapuntal analizin ilham kaynağı müziktir. Kontrapuntal analiz, kültürleri birbirinden tecrit edilmiş özler olarak gören dargörümlü yaklaşımların ötesine geçmeyi, sömürge dünyasıyla ilişkili metinleri aynı anda hem sömürgecinin hem de sömürülenin perspektifinden okumayı amaçlar. Buna karşılık Said'in müzik yazılarının ezici bir çoğunluğu, diğer müziklerden tecrit edilmiş bir bütün olarak klasik Batı müziğine odaklanmakta, onu ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmekte ve diğer müzik kültürlerini göz ardı etmektedir. Bu yüzden, etnomüzikoloji alanındaki etkisinin kaynağı, müzik yazılarından çok, Şarkiyatçılık ve Kültür ve Emperyalizm kitabındaki yaklaşımıdır. Bir müzik yazarı olarak Said, kendi düşüncesinin radikal sonuçlarını müziğe uygulamakta isteksiz davranmıştır. Kendisinin de kabul ettiği gibi, müzikle ilgili muhafazakâr beğeni yargılarıyla dünya görüşü arasında bir gerilim söz konusudur.

\* Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü.

Sömürge dünyasındaki kültürlenme sürecinin yol açtığı aidiyet problemleri ve sürgün deneyimi bu gerilimi daha da keskinleştirmiştir. Said Batı müziğini ayrıcalıklı kılan ideolojik söylemi ve Adorno, Thomas Mann gibi isimlerin karamsar, totalleştirici ve Avrupamerkezci müzik yorumlarını eleştirse de, müziğe yaklaşımı büyük ölçüde Adorno'nun elitist ve karamsar yaklaşımının damgasını taşır. Adorno'dan farklı olarak müziği sadece eleştirel teorinin ve negatif diyalektiğin değil, aynı zamanda farklı kültürlerin tahakküm arzusuna yol açmadan bir arada yaşamasının bir metaforu haline getirmeye çalışır. Ancak bu çok kültürlü evrensel hümanizmin modelini sadece Batı müziği içinde arar ve kanonu genişletmeye yanaşmaz. Said müzikle ilişkisinde ne dünya görüşünden ne de müziğe ilişkin muhafazakâr-elitist beğeni yargılarından taviz vermiştir. Isaiah Berlin'in Tolstoy için öne sürdüğü kirpi-tilki ikilemi, farklı bir şekilde Said için de geçerlidir. Politik inançları itibariyle kültürel çoğulculuk ve çeşitliliği vurgulayan bir tilki olan Said, müzikle ilişkisinde, kulaklarını farklı müzik kültürlerine tıkamış bir kirpidir. Said'in müzik yorumları kontrapuntal analizin parlak örneklerini sunamasa da, yaşadığı bu ikilemin bizzat kendisi, bu tip bir okuma için çok öğretici bir örnektir.

*Anahtar Sözcükler:* Edward Said, müzik sosyolojisi, kontrapuntal analiz, Isaiah Berlin, Adorno, oryantalizm, müzik kanonu

### Edward Said and Music

#### The Hedgehog and Fox Dilemma of an Out-of-place Writer

#### Abstract

Rather noted for his ideas leading postcolonial critique, Said's main fields of interest included music. Yet, even his most ardent followers have ignored his writings on music which constituted a significant part of his corpus. However, music provides the main inspiration for the term contrapuntal analysis, a major contribution of Said to the cultural critique. Contrapuntal analysis, aimed at moving beyond the insular approaches that see cultures as isolated

essences, is used in interpreting colonial texts considering the perspectives of both the colonizer and the colonized. On the contrary, overwhelming majority of Said's musical writings solely focus on Western classical music tradition as an isolated entity, replace it into a privileged position and ignore other music cultures. For this reason, Said's influence on ethnomusicology is rooted in his non-musical books such as *Orientalism* and *Culture and Imperialism*, rather than his musical writings. As a writer who deals with music, he has been reluctant to apply the radical consequences of his thought to the music he listens. As he himself admitted, there was a tension between his political worldview and conservative taste judgments on music. This tension was intensified by the problems of belonging caused by his acculturation in the colonial world and his experience as an exile. Although he criticized the ideological discourse that privileges Western music and the pessimistic, totalizing and euro-centric approaches to music defended by figures such as Adorno and Thomas Mann, his own approach to music was deeply influenced by Adorno's elitism and pessimism. He tried to extend Adorno's use of music as a metaphor of critical theory into a new perspective in which music serves as a model for the preservation of difference, without sinking into the desire to dominate. However, reluctant to expand the canon, he searched this multicultural universal humanistic model solely in Western music. Said was never willing to compromise neither on his political beliefs nor his conservative-elitist musical taste judgments. The hedgehog and the fox dilemma of Tolstoy, elaborately discussed by Isaiah Berlin, in a different way, applies to Said's ambivalent position in music discussions. Said, a fox embracing cultural pluralism and diversity in terms of his political beliefs, was a musical hedgehog who turned a deaf ear to different music cultures. Said's comments on music do not provide a brilliant example of contrapuntal reading, but this very dilemma itself is an interesting case which might open up new horizons for a contrapuntal reading

**Keywords:** Edward Said, sociology of music, contrapuntal analysis, Isaiah Berlin, Adorno, orientalism, music canon

Çağımızın önde gelen düşünürleri arasında müzikle Edward Said kadar derinden ilişki kurmuş pek az kişiye rastlarız. Bu açıdan Said, ciddi müziği entelektüel hayatın ayrılmaz bir parçası olarak gören entelektüeller neslinin son örneğidir. Daha doğrusu, kendi çağından çok, İkinci Dünya Savaşı öncesinin entelektüeller nesline aittir. Gerçekten de, Schopenhauer'den Nietzsche'ye, Weber'den Simmel'e, Bloch ve Mann'dan Adorno'ya kadar pek çok düşünürün metinlerinde müzik merkezi bir yer işgal eder. Üstelik bu metinlerde, bugün artık uzmanlık bilgisi haline gelmiş bir müzikolojik jargona, sanki gündelik hayat bilgisinin ayrılmaz bir parçasıymış gibi başvurulduğuna tanıklık ederiz. Ciddi müzik bilgisinin hümanist eğitimin ayrılmaz bir parçası olduğu, yüksek müzik kültürünün merkezi konumunu ve meşruiyetini koruduğu bir dünyanın düşünürleridir bunlar. Said'in Daniel Barenboim'le sohbetleri sırasında özlemlerle bahsettiği (2006: 148) bu dönemin “genel kültür sahibi insanlar”ı için müzik “Latince gibi bir dildi, öğreniliyor ve kullanılıyordu.” Günümüzdeyse, pek çok üst düzey entelektüel için bile kuşdilden farksız hale gelmiş durumda. Said'in de şikâyet ettiği üzere, entelektüel otoritesini kaybeden “ciddi müzik”, gitgide entelektüel hayatın merkezinden çeperine doğru sürülüyor. Bu yüzden, Edward Said'in temel ilgi alanlarından biri olan müziğe ilişkin metinleri, pek çok sıkı Said okuru tarafından bile, onun kamuya hitap etmeyen ve sadece dar bir meraklılar zümresini ilgilendiren şahsi dünyasının parçasıymış gibi algılanıyor. Hâlbuki Said'in kendine özgü eleştiri yönteminin en temel vurgularını ifade eden, ‘kontrapuntal analiz’, ‘atonal topluluk’ gibi bazı kavramların ilham kaynağı müzikti.

Tıpkı Adorno'nun Schoenberg'in müziğini eleştirel teorinin bir metaforu olarak kullanması gibi, Said de Batı müziğindeki kontrpuanı çoksesli bir kültür analizinin, atonal müziğiye sürgün deneyiminin bir metaforu olarak kullanmıştı. Ancak müzik Said için sadece kültürel eleştiri için bir metafor deposu değildi. Hayatının önemli bir parçasıydı. Öğreniminin ilk dönemini Arapça konuşmanın bile yasak olduğu elit sömürge okullarında geçiren Said, içine doğduğu Batılılaşmış üst sınıf muhitinin kültürel ve ekonomik imkânları sayesinde, daha çocuk yaşlarda piyano çalmaya, dönemin önemli plak kayıtlarını dinlemeye başlamış, Furtwängler gibi büyük şeflerin konserlerini ve görkemli opera temsillerini izleme fırsatını bulmuştu. Daha sonra uzmanlaşacağı alan olan Batı edebiyat kanonu yanında, klasik Batı müziği kanonu da, Said'in çocukluk yaşlarından itibaren entelektüel eğitiminin ayrılmaz bir parçası oldu. Müzik yeteneği çok ileri boyutlardaydı. Klasik repertuarın seçkin eserlerinden oluşan bir resital verebilecek düzeyde piyano çalıyordu. Vefatından iki yıl önce Charles Glass ile yaptığı röportajda (akt. Willson, 2016: 219) bizzat ifade ettiğine göre, mutlak kulak yeteneğine sahipti. Yani duyduğu bir frekansın hangi nota olduğunu kusursuz bir şekilde söyleyebiliyordu. Ayrıca duyduğu müzikleri hemen hafızasına alabiliyor ve uzun zaman sonra bile hatırlayabiliyordu.

Bu istisnai müzik bilgisi ve yeteneği yazılarına da yansdı. 1980'li yılların ortalarından itibaren Vanity Fair, Harper's ve The Nation için, ağırlıklı olarak piyano ve opera icraları hakkında değerlendirme yazıları yazmaya başladı. Bu yazılar ölümünden sonra *Music at the Limits* (2007) başlığıyla kalın bir ciltte bir araya getirilerek yayınlandı. 1989'da California Üniversitesi'nde *Wellek Library Lectures* kapsamında eleştirel teori seminerleri vermeye davet edildiğinde de konu olarak müziği seçmişti. Bu seminerler 1991'de Müzikal Nakışlar adıyla kitaplaştı. Said'in müziğe yönelik ilgisiyle politik aktivizmini birleştiren faaliyetlerinden biri de, büyük piyanist ve şef Daniel Barenboim'le Filistin sorununun çözümüne katkı sunmak için kurulan Doğu-Batı Divanı Orkestrası'nda yaptığı işbirliğiydi. *Paralellikler ve Paradokslar* bu işbirliğinin bir meyvesi olarak ikilinin müzik sohbetlerini bir araya getiren kitaptır. Said'in Adornocu temalar üzerine kurulu olan son kitabı *Geç Dönem Üslubu*'nun büyük bölümü de müzik üzerinedir.

Kısacası Said müziği hoş vakit geçirmeye yarayan bir boş zaman faaliyeti olarak değil, ciddi bir sanatsal ve zihinsel uğraş olarak görmüş, sadece bir dinleyici ve icracı olarak değil, yazar olarak da müzik üzerine ciddi bir şekilde kafa yormuş biridir. Bununla birlikte, kültürel farklılıklara ilişkin özcü varsayımları ifşa etmek için müzikten ödünç aldığı kontrapuntal eleştiriye başvurursa da, müzikle ilgili yazılarında, çok kültürlülüğü vurgulayan bu tema çok daha geri plandadır. Said'in müzik yazılarının önemli bir kısmı, çeşitli klasik Batı müziği icracılarının performanslarına ilişkin sanatsal eleştirilerdir. Verdi'nin Aida operasına ilişkin meşhur analizini saymazsak, politik vurgular taşıyan müzik yazılarının hemen hemen hepsinde Adorno'nun gölgesi hissedilir. Müzik üzerine bin sayfayı bulan külliyatıyla, çağdaş sosyal kuramcılar arasında müzik hakkında en çok yazmış isimler arasında yer almasına karşın, bu külliyatın, müzikoloji, etnomüzikoloji veya müzik sosyolojisi literatürü üzerinde kayda değer bir etkisi olduğu söylenemez. Said'in müzik çalışmaları üzerindeki paradigma değiştirci etkisinin kaynağı, garip bir şekilde, onun müzik yazılarında değil, *Şarkiyatçılık veya Kültür ve Emperyalizm*'deki fikirlerinde aranmalıdır. Bu metinlerde Gramsci'den ilhamla tahakküm kurucu kültürel hiyerarşilere ve hegemonik kanonlara meydan okuyarak kültürel çoğulculuğun alanını genişletmeye çalışan bir kontrapuntal eleştiri söz konusudur. Joseph Conrad ve Jane Austen'ı Amilcar Cabral ve Franz Fanon ile yan yana okumaya çalışan bir eleştiridir bu. Müzik yazıları ise şaşırtıcı derecede tek yönlüdür. Sadece tek bir geleneğe, Batı klasik müziğine odaklanır, başka kültürlerin müziklerini neredeyse yok sayar. Batı klasik müziğini, diğer müzikler karşısında ayrıcalıklı kılan emperyal tahakküm üzerine konuşmamayı tercih eder. Şarkiyatçılık veya Kültür ve Emperyalizm'deki Said'den güçlü bir şekilde etkilenenler bile, müzik yazılarında merceğini sadece Batı klasik müziğine odaklamış Adornocu Said ile ilişki kurmak ve bu iki konumu bir-biriyle uzlaştırmakta güçlük çekmiştir.

Said'in çağdaş müzikoloji çalışmalarıyla ilişkisini tartışmak üzere alanın önde gelen isimlerini bir araya getiren bir yuvarlak masa toplantısı, bu olguya çarpıcı bir şekilde tanıklık eder. Örneğin bu tartışmaya katılan yorumcular-dan biri (Agawu, 2016: 224-5), Said'in müzik dışındaki yazılarının müzikoloji disiplini için paradigma değiştirici bir etkiye sahip olduğunu kabul etse de, müzikle ilgili yazdıklarının alana kayda değer hiçbir katkısı olmadığını söyler. Agawu'ya göre, müzikoloji çalışmalarına farklı bir çerçeve sunmak için bakacağımız yer Said'in müzik dışı yazıları olmalıdır. Aynı yuvarlak masa tartışmasında Cohen de (2016a: 203-4), müzikoloji disiplini, Said'in müzik yazılarından çok *Şarkiyatçılık* kitabının etkili olduğunu belirtir. Bu etki de, daha çok, Avrupa konser müziği ve opera repertuarında yabancı olanın temsili meselesini esas alan müzikal egzotizm çalışmalarında kendini gösterir. Revuluri (2016: 205-6) de aynı hususu vurgular ve tıpkı Cohen gibi Said'in *Şarkiyatçılık*'ta bahsettiği temsil probleminin müzikoloji disiplini müzikal egzotizm çalışmalarına ilham verdiğini, buna karşılık kitabın daha radikal tezlerinin layıkıyla yankı bulmadığını kaydeder. Çünkü müzikoloji disiplininin bizzat kendisi, Said'in *Şarkiyatçılık*'ta eleştirdiği hiyerarşik ikilikler, Batılı olmayan müziklere karşı gömülü önyargılar ve Batı müziğinin üstünlüğüne ilişkin tartışma dışı bırakılmış varsayımlar üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla egzotizmi sadece opera temsillerinde aramak Said'in düşüncesinin çok eksik bir uygulamasıdır.

Said buna odaklanmamayı tercih etse de, müziğe ilişkin bilgiyi sınıflandıran, Batı klasik müzik kanonunu ayrıcalıklı kılan ve Batılı olmayan müzik gelenekleri üzerine toptancı, tarihsizleştirici ve nesneleştirici yargılar üreten genel müzik söylemlerinde Said'in eleştirdiği Şarkiyatçı kalıplara bolca rastlanır. Birkaç örnek vermek gerekirse, 1905'te yayınlanan *Notes d'ethnographie musicale* başlıklı iki ciltlik kitabında Julien Tiersot, Batı müziğinin Batılı olmayan müzik gelenekleri karşısındaki üstünlüğünün tartışılmaz bir olgu olduğunu vurgular ve medeniyetin beşiği olan Avrupa'da diğer toplumlarınkinden çok daha üstün bir müziğin yapılmasının gayet doğal olduğunu söyler (akt. Revuluri, 2016: 207). Etnomüzikolog Bruno Nettl (1983: 36) Batıda yazılan genel müzik tarihlerinde yakın zamana kadar sadece Batı klasik müzik geleneğinin "hakiki" ve "evrensel" sayıldığını, diğer bütün müziklerin ya onun bir türevi ya da bozulmuş hali olarak görüldüğünü belirtir. Batılı yazarlar, Batı dışı müzikler hakkında konuşmaya başladıklarında genellikle Şarkiyatçı klişelerin dışına çıkmakta zorlanırlar. Çok iyi bilmedikleri Batı dışı müzik geleneklerini bu kalıplar üzerinden anlamaya çalışırlar. Mesela, 1922'de Paris Konservatuvarı Müzik Ansiklopedisi için Arap müziği maddesini kaleme alan Jules Rouanet, *La Revue Musicale*'de yayınlanan ve Sadettin Arel tarafından "Müslüman Musikisinin Çehreleri" başlığıyla çevrilen makalesinde (akt. Arel, 1990: 72 ve 75-6) Müslüman müziği veya Arap müziği

olarak adlandırdığı müziğin temel özelliğinin tek sesli, hareketsiz bir monotonluk olduğunu söyler ve bunu Sami ırkının “çokluğa akıl erdiremeyeşine”, katı “tevhid inancı”na bağlar. Bunun münferit bir örnek olduğu düşünülmesin. Yakın zamana kadar, standartlaşmış müzik tarihi metinlerinde, Batı dışı müzik gelenekleri, içindeki tüm farklılık ve çeşitlilikler, tecrübe ettiği kültürel değişim ve etkileşimler görmezden gelinerek “Şarklılaştırılmış”, uzak geçmişte donup kalmış ve değişim kabiliyetinden yoksun yaşayan fosiller olarak temsil edilmiştir. Türkiye’de de yakın zamana kadar hâkim müzik söylemi, “Şark musikisi” olarak kodladığı Batı dışı müzik geleneklerini, ilkellikle, monotonlukla, bitmeyen bir acı ve hüznle, teslimiyet ve itaat duygusuyla, despotik yönetimler karşısında halkın çaresizliğiyle, rehavetle, uyusuklukla, mistisizmle, gericilikle vs. özdeşleştirmiştir. Resmi metinlerden gazete yazılarına, konservatuar raporlarından edebiyat eserlerine kadar bütün bu damgalamalar, zaman zaman alaturkanın, zaman zaman Arap müziğinin veya Arabeskin klişeleşmiş tanımlamalarına dönüşmüştür (Ayas, 2019: 109-21 ve Ayas, 2018: 181-212). Bennett Zon Batılı olmayan müziklerin Batılı yazarların metinlerinde kimi zaman tuhaf bir gürültü, kimi zaman da bir “yaşayan fosil” olarak tanımlandığını ve sürekli olarak bu müziklere, “değişmezlik”, “durağanlık”, “ilkellik” atfedildiğini örnekleriyle gösterir (2007: 5, 9-10, 145, 220-1, 279).

Bu metinlerin ortak özellikleri, tek bir kategoriye indirgenemeyecek olan çok farklı müzik deneyimlerini Batı ve Doğu müziği diye iki söylemsel kategori içinde tektipleştirmeleri, tarihsizleştirmeleri ve bu soyut kategoriler içinde toplanmış iki müziğin sözde içkin özellikleriyle bir toplum için arzu edilen ve edilmeyen müzik dışı özellikler arasında özcü bağlantılar kurmalarıdır. Örneğin, Edward Said’in *Şarkiyatçılık* kitabındaki tezlerine en sert karşılığı veren Bernard Lewis (2002: 128-9), Batı müziğindeki çoksesliliği Avrupa’nın demokratik geleneklerine, Ortadoğu insanının bu müziğe alışkın olmamasını da demokratik kurumların yokluğuna bağlarken, aslında tarihsel olgularla örtüşmeyen, temelsiz bir klişeyi tekrarlamaktadır. Batı müziğindeki çok seslilik, herkesin bildiği gibi, demokrasiyle hiçbir ilişkisi olmayan kilise kurumlarında doğmuş, dahası klasik müziğin en parlak çağı, Said’in de büyük bir hayranı olduğu Furtwängler’i Berlin Filarmoni’nin başına geçiren Nazi Almanya’sında yaşanmıştır. Avrupa’nın pek çok demokratik ülkesinde, karmaşık armonilere dayanan çok sesli senfonik eserler değil, melodik çizgisi ağır basan popüler müzikler dinlenir. Benzer şekilde, Ortadoğu’da itaatin ifadesi olarak görülen “tek sesli” müzikler, pekâlâ isyanlara, toplumsal hareketlere ilham kaynağı olabilmıştır. Kısacası müziğin çok sesliliğiyle toplumun çok sesliliği arasında kurulan analogiler, temelsiz kelime oyunlarından başka bir şey değildir ve Said’in *Şarkiyatçılık*’ta deşifre ettiği özcü klişelerin kumasından dokunmuştur.



Yine de, bu özcü klişelere en radikal şekilde meydan okuyan Said bile, kültürel çoğulculukla ilgili bir metafor için Batı müziğindeki kontrpuana başvurur. Elbette ki, bunun sadece bir metafor, hem de çok verimli düşüncelere yol açan bir metafor, olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bunun karşısına “kontrpuandan yoksun” olan Arap müziğindeki tekdüzelik koyulduğunda, kültürel çoğulculukla farklı müzik sistemlerinin bazı unsurları arasındaki metaforik ilişki boyut değiştirir ve ister istemez Batı müzik geleneğini ayrıcalıklı kılan bir hiyerarşinin kurulmasına yol açar. Nitekim bazı metinlerinde bu hiyerarşik ikiliği bizzat yansıtan Said, hayatının sonuna doğru Arap müziğinin değerini nihayet keşfettiğini açıklarken bile, bunu Batı müziğindeki varyasyon mantığını yansıtan bazı unsurlara dayandıracaktır. Said için Arap müziğini değerli kılan şey, bu müzikte Batı müziğinden âşina olduğu unsurları duyabilmesi olmuştur. Gerçi Said, bu şahsi hükmünü, hiçbir zaman net bir şekilde Batı müziğini ayrıcalıklı kılan bir büyük söyleme dönüştürmez. Hatta *Müzikal Nakışlar*'da (2006: 65-6) Theodor Adorno ve Thomas Mann'ı “Batı toplumunda ayırt edilebilir modelleri temel ve evrensel düzeye yükselttikleri” için eleştirir ve onların bu konudaki fikirlerini “Avrupa merkezli ve emperyal teoriler” arasında sınıflandırmakta tereddüt etmez. Yine de, bunun gibi birkaç konu dışı küçük değinmeyi saymazsak, müzik yazılarında, *Şarkiyatçılık*'ta ve *Kültür ve Emperyalizm*'de Batı edebiyat kanonuna yönelttiği radikal eleştirinin izlerini bulmakta zorlanırsınız.

Tıpkı müzikoloji dünyası gibi, bizzat Said'in kendisi de düşüncesinin radikal sonuçlarını, Batı klasik müziği kanonunun ayrıcalıklı konumunu zayıflatmak için kullanmakta isteksiz davranmıştır. Kanonu ayrıcalıklı kılan ideolojik söylemi eleştirir, ama kendi beğeni ve alışkanlıklarıyla hâkim ideolojiye yönelik eleştirel tutumu çatıştığında, muhafazakâr beğeni yargılarını gözden geçirmeye yanaşmaz. Ancak bunu tartışmaya başlamadan önce önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekiyor. Said'in estetik beğenilerini politik konumunun basit bir ifadesine indirgemeyi reddetmesi eleştirilecek bir şey değildir. Aksine onun özerkliğini korumadaki hassasiyetinin ve entelektüel dürüstlüğünün bir göstergesidir. Politik doğruculuk adına, insanların sevmediği şeyleri takdir etmeye veya sevdiği şeyleri gözden düşürmeye zorlanması, sözde eleştirel düşünce ve çoğulcu değerler namına icra edilen bir düşünce polisliğidir. Bunun kötü sonuçlarından biri, Zadie Smith'in *Güzellik Üzerine* adlı romanındaki Rembrandt'tan nefret eden Rembrandt uzmanı gibi, üniversitelerde sanatla ilgili dersler verenlerin, eleştirel düşünmek adına kendilerini güzellikle kavga etmek zorunda hissetmeleri ve bu uğurda sanat eğitiminin en önemli motivasyonlarından biri olan estetik hazzı gözden çıkarmalarıdır. George Steiner “yalnızca kısa veya nefret dolu bayağı sözcükleri okuyabilen ama güzellik ve hakikat duygusu veren bir dilin anlamını kavrayamayan insanlar” yaratan bu kaba eleştiri anlayışına karşı “hayranlıktan



doğan” eski eleştiriyi (2020: 11-12) gündeme getirirken tam da bu noktaya işaret ediyordu. Dolayısıyla Said’in Batı kanonunun emperyal temellerini ifşa eden politik eleştirisiyle, en büyük eserlerini defalarca okuyup dinlediği Batı kültürüne duyduğu hayranlık arasında bir çelişki yoktur. Hatta Said’in Batı müziğine yönelik tutkusunun ve evrenselci hümanizminin altını çizmek, “*Şarkiyatçılık*’ı istismar” ederek Said’i “Doğunun yedinci oğlu” gibi takdim eden (Mollaer, 2016: 129-34) sağ muhafazakârlığın yarattığı yanıltıcı Said portresini tamir etmeye de yarayabilir. Ancak bu, Said’in müzik metinlerindeki iç gerilimin üzerini örtmeye yol açmamalıdır. Aksine bu gerilimin üzerine giderek, Said’in düşüncesi üzerine daha derin düşünmenin yollarını arayabiliriz. Üstelik Said’in bizzat kendisi de, politik konumuyla müziğe ilişkin muhafazakâr beğeni yargıları arasındaki gerilimin gayet iyi farkındadır. Röportajlarında kimi zaman bundan rahatsız olduğunu da ifade eder. Yine de klasik Batı müziği geleneğine kıyasla, kontrapuntal analiz çok daha işe yarar perspektifler sunabileceği müzik türleriyle hiçbir şekilde ilgilenmemiştir. Örneğin Batı dışı müzik gelenekleri veya caz, reggae, rock müzik vb. popüler müzikler, “birkaç kültürü... bir arada... çok sesli olarak görmek” isteyen Said’in kontrapuntal çözümlemesi için çok daha iyi bir malzeme sunar. Ama Said bunların hiçbirisiyle ilgilenmediği gibi, klasik Batı müziği geleneğine ait unsurları, “içinde korunmakta oldukları özerk kapalı yerlerden alıp... kuzeyle güney, metropolle çeper, beyazla yerli arasında sürüp giden bir kapışma”nın cereyan ettiği ve “emperyalizmin yarattığı devingen küresel ortama yerleştirme”ye (1998: 78) de bir türlü yanaşmaz. Bazı yerlerde, böyle bir analize duyulan ihtiyaçtan bahsetse de, ne *Müzikal Nakışlar*’da, ne *Paralellikler ve Pradokslar*’da, ne de *Music at the Limits*’te bu tip bir analize rastlarız.

Said’in Şarkiyatçı söylem eleştirisinin müziğe ilişkin yazılarındaki tek izdüşümü, Verdi’nin Aida operasının politik arka planı hakkındaki mükemmel incelemesidir. Burada Said aslında edebiyat metinleri için yaptığının bir benzerini, meşhur bir operanın politik analizi için yapar. Bu yönüyle Aida incelemesi, Said’in “edebiyat eleştirisinin bildik sınırlarına sığmayan, bu sınırları sorgulayan ve kasten ihlâl eden, başkalarını da ihlâl kışkırtan” edebiyat yazılarını hatırlatır. Tuncay Birkan’ın *Kış Rubu*’na (Said, 2000: 7) yazdığı önsözde belirttiği gibi, Said, bu yazılarda “profesyonel eleştirmen kodlarına uymayı reddeder. ‘Manastırvari’ köşelerine çekilip gündelik dünya meselelerine karışmamayı ilke edinen, ‘kanon’a hürmetle hizmet edip ‘onlar ülkeyi yönetebilirler, biz Wordsworth’le Schlegel’i açılmayacağız’ diyen beşeri bi-limcilere inat, fikirler ve akademi dünyası ile kaba siyaset, örgütlü iktidar, devlet iktidarı ve askeri güç dünyası arasındaki fiili bağlantılar’ı deşer.” Bunu yaparken, tutkuyla sevdiği yüksek kültür ürünlerine bir istisna tanımaz. Hem edebiyatta hem de müzikte, zevkleriyle Batı kanonuna bağlıdır, bütün entelektüel hayatı bu yüksek kültür ürünleriyle meşgul olarak geçer. Ancak

Benjamin'in yolundan giderek "aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmayan hiçbir medeniyet ürünü olmadığını" da farkındadır. Yüksek kültür ürünlerini politik eleştiriden muaf tutan, evrensel ve siyaset üstü bir üstün ahlâkın kaynağı olarak gören muhafazakâr kanon savunucularına karşı, yüksek kültürün bazen tam da alt etmeyi vadettiği barbarlığın bir göstergesi haline gelebildiğini gösterir. Aida operasını incelerken de çıkış noktası budur.

Said'e göre (1998: 158-161) "Aida ile ilgili sıkıntı, sonuçta yapıtın emperyal tahakküme ilişkin olmaktan çok bu tahakkümden kaynaklanıyor olmasıdır." Operanın bize sunduğu Doğu, "temelde egzotik, uzak ve antik, Avrupalılar tarafından bazı güç gösterilerinde bulunulabilecek bir yer"dir. Said operanın sergilenmesini sağlayan öznel niyetlerle (Foucault'nun terimleriyle ifade edersek) "bu niyetleri aşan ve neyin konuşulup neyin konuşulamayacağıнын sınırlarını çizen Şarkiyatçı söylemin düzeni" arasındaki çelişkiye de dikkat çeker (Mollaer, 2019: 193). Zira operayı finanse eden Mısır Hıdivi İsmail'in amacı, Mısır'ı medeni Avrupa'nın bir parçası olarak göstermektir, opera ise Mısır'ı Şarklılaştıran bir söylem üzerine kurulmuştur. Said (1998: 158) operada Doğunun temsiliyle, aynı dönemde Avrupa'da popüler olan dünya sergileri arasında da bir bağlantı kurar. Bu sergilerde sömürgelerden taşınan örnekler "Batılıların huzurunda büyük emperyal alanın mikro evrenleri olarak sergilenmekte, Avrupalı olmayanlara bu çerçevede dışında pek az yer verilmekte ya da hiç yer verilmemektedir." Said temsil edilen kadar edilmeyene de dikkat çeker. Temsil edilen Doğu, Mısırbilimcilerin üzerine konuştuğu antik Mısır'dır. Antik Mısır'la sömürgeciler arasına giren somut Mısır ortamı, "yaşayan Mısır" ise hem operada hem de operanın temsil edildiği ve kentten Avrupalı yüzünü oluşturan emperyal mahallede görünmezden gelmektedir. Böylelikle Aida'nın ardındaki emperyal tahakküm, "sömürge kentten yerli mahalleleriyle emperyal mahalleri arasındaki düşsel duvarlar" (178) inşa etmiş olur.

Operada Mısır'ın Şarklılaştırılarak temsil edilmesi, bir anlamda yaşayan Mısır'ın susturulmasını da içerir. Aslında aynı durum, yukarıda da belirttiğim gibi, pek çok müzikoloji ve müzik tarihi metninde Batılı olmayan müzik geleneklerinin temsili açısından da geçerlidir. Ancak Said, kendi eleştirisinin doğal bir uzantısı olan bu olguya müzik yazılarında yer vermez. Daha da ilginç, çeşitli yerlerde, çağdaş Mısır müziği hakkındaki gözlemlerini aktarırken, yer yer Şarkiyatçı söylemi hatırlatacak ifadeler kullanmaktan kendini alamaz. Çağdaş Mısır dünyasında insanların müzikle kurduğu canlı ilişkiyi kavramakta zorlanır. Racy (2007: 276-93) ve Danielson'ın (2008: 227-34) dinleyiciyle icracının bütünleştiği coşkulu ve yoğun bir etkileşim olarak resmettiği Arap müziği konserleri, onun gözünde, aynı ezgilerin durmadan tekrarlandığı uyutucu bir monotonluktan ibarettir. Örneğin *Yersiz Yurtsuz*'da (2014: 140-1) Ümmü Gülsüm müziğiyle on iki yaşında ilk karşılaştığı anı

nasıl tarif ettiğine bakalım: “... kadının sakız gibi uzayan tek perdeden melankolisi, dermansız hüznüyle benim için bir kabusa dönüşen tekdüze icrası, geçmek bilmez bir mide spazmıyla kıvranan birinin ağlanıp sızlanmasını andırıyordu daha çok... koca orkestranın hep aynı telden giden ve kendi payıma son derece çekilmez ve sıkıcı bulduğum tıngırtısı eşliğinde önümüze boca ettiği o duygu selinde de bir biçim veya usul bulamamıştım.” Said’in burada bir kültürel analiz yapmaktan ziyade şahsi deneyimini aktardığını unutmamak gerekir. Her ne kadar ileri yaşlarında, geç de olsa, Arap müziğinin değerini keşfettiğini belirtse de, bu çocukluk deneyimini hatırlarken kullandığı terminoloji, Batı dışı müzik geleneklerine ilişkin stereotipleştirici klişelerin bir tekrarıdır.

Mısırlı dansöz Tahia Carioca hakkında yazdığı bir makalede ise Batı dışı müzik geleneklerine ilişkin benzer kalıplaşmış yargıları daha çarpıcı bir şekilde tekrarlar. Örneğin daha yazının başlangıcında, Ümmü Gülsüm dinleyicilerini “Hint, Karayip ve ‘dünya’ müziği” dinleyicileri içinde sınıflandırır. Birbirinden farklı geleneklere ve dinleyici kitlelerine dayanan müzik türlerini bu şekilde tek bir kategoride birleştirmesinin sebebi, belki de farkında bile olmaksızın, dünyadaki bütün müzikleri zihninde ‘Batı ve Dünyanın Geri Kalanı’ (‘West and the Rest’ diye sınıflandırıyor olmasıdır. Bir tarafa “Batı müziği”, diğer tarafa “Doğu müziği”ni koyan bu ikili sınıflandırma, Said’in radikal bir şekilde eleştirdiği Şarkiyatçı söylemin farklı çağların ve toplumların kültürlerini tek bir “Şark kültürü” sepetine doldurup, sabit bir öz haline getirmesini anımsatır. Said, kendi çocuklarından farklı olarak, Ümmü Gülsüm’ün müziğinden hiçbir zaman keyif almadığını belirttikten sonra, bu tip müziği sevenlerin onda “özü gereği Arap ve Müslüman” olan bir şeyler bulunduğunu söyler. Said her ne kadar bu özcü yaklaşımı kendisine değil Ümmü Gülsüm hayranlarına atfediyormuş gibi görünse de, “özü gereği Arap ve Müslüman” olan bu özellikleri bizzat şu şekilde sıralamaktan da geri durmaz: “Uzun, baygın, sürekli kendini tekrar eden bir çizgi, yavaş tempo, tuhaf bir şekilde tırmıklayıcı ritimler, sıkıcı bir tek seslilik, korkunç bir şekilde ağlak veya mütedeyyin sözler” (akt. Capitain, 2017: 53).

Said Arap müziğiyle ilgili şahsi izlenimlerini aktardığı çeşitli yazı ve röportajlarda da genellikle aynı kalıpları tekrarlar. Bu müziğin ilgisini çekmemesinin sebebi, Batı müziğine ve kültürüne özgü olarak gördüğü bazı ideal özelliklere sahip olmayışıdır. Örneğin *Müzikal Nakışlar*’da (124-5) Arap müziği estetiğinin “bir-iki küçük kalıp üzerinde bir nevi meditatif fikrisabit gibi olan tekrara” dayandığını ve “gelişmeci (Beethovencı anlamda) gerilimden neredeyse tamamen yoksun” olduğunu söyler. Zeeman ile röportajında (akt. Capitain, 2017: 55) Arap müziğinin kontrpuandan yoksun tek sesli bir müzik olduğunu tekrarlar ve bu kez dinleyici üzerindeki etkisinden de bahseder. Tamamen öznel bir değerlendirme yaptığını belirtse de, Said’e göre bu

müzik, hayranlarının çok sevdiği ama kendisinin hiç hazzetmediği “melankolik ve puslu bir hava” yaratmakta, dinleyiciyi zihnen tembelleştirmektedir. Gerçi uzun yıllar sonra bu müziğin gücünü, “varyasyonu katmanlarına ayıran bir estetikten aldığı” ve “performansın amacının, dikkatle inşa edilmiş bir mantıksal yapının sonuna gitmek -onun içinden geçmek- değil, her çeşit yan yolun tadını çıkarmak” (Said, 2006: 125) olduğunu keşfedecektir. Ama bu müziğin değerini teslim ederken bile, onu Batı müziğiyle hiyerarşik bir şekilde karşı karşıya getirmeye devam eder. Örneğin bir tarafa Batı müziğindeki gelişmeci gerilimlerden ve kontrpuandan yoksun Ümmü Gülsüm’ün müziğini, diğer tarafa da “Batılı eğitimi (hem müzik hem akademik)” sonucu edindiği “üretken olma ve engelleri aşma ahlâkı”nı (125) koyar, böylece bu müziğin niye gözünden düşmüş olduğunu da açıklamış olur. 2006 yılında yayınlanan Tarık Ali’yle röportajında (akt. Capitain, 2017: 54), yaşlandıkça Ümmü Gülsüm’ün müziğindeki sanatsal değeri daha iyi anladığını söyler, ama bu değişikliğin sebebi, bu müzikte, nihayet klasik Batı müziğinin bazı özellikleriyle (varyasyon) ilişkilendirebildiği unsurlar keşfetmiş olmasıdır. Kısacası Said, Arap müziği hakkında olumlu bir dil kullanırken bile, bu müziğin değerini ölçecek standartları klasik Batı müziğinden alır.

Said, Ashcroft ile röportajında (1996: 11) “benim için müzik, klasik Batı müziğidir,” diyerek bu konudaki şahsi hükmünü şüpheye yer bırakmayacak şekilde ilan eder. Arap müziği hakkında da “gerekirse bir şeyler söyleyebilirim”, der, ama bu müziğin ona hitap etmediğini altını çizerek belirtir. Adorno’nun peşinden giderek müziğin otoritesini kaybetmesinden, toplumdaki soyutlanmasından şikâyet ederken de, aklında esasen klasik Batı müziğinin mevzi kaybedişi vardır. Capitain (2017: 55-7) Said’in müzikle ilgili metinlerinde, klasik Batı müziğini zımnen evrensel değerlerle ilişkilendirdiğini, diğer gelenekleriyse etnik ve yerel müzikler olarak gördüğünü tespit eder. Batı müziğinin gözündeki ayrıcalıklı konumunun işaretlerinden biri de, *Müzikal Nakışlar*’da (2006: xvii) klasik Batı müziği denen “görece ayrı bir bütünün” varlığına inandığını belirtmesidir. Hâlbuki diğer eserlerinde tecrit edilmiş bir kendilik olarak Batı ve Doğu kültürleri kavramsallaştırmasını köklü bir şekilde reddettiğini görürüz. Gerçi “daha sonra fırsat olduğunda, belki bu klasik Batı müziğinin tutarlı veya yekpare olmaktan çok uzak kaldığını ve ondan sanki tek bir bütünlük gibi söz edildiğinde de geniş ölçüde Batılı olmayan, klasik olmayan müzikler ve kültürlerle inşa edildiğini de göstermek” istediğini söyler, ama neredeyse bin sayfayı bulan müzik yazılarında buna hiç sıra gelmez.

Buna karşın, sadece bu tespitlerden yola çıkarak, Said konusunda aceleci hükümlere varmak da yanlış olacaktır. Said’i müzik yazılarında Batı müziğini merkeze koyduğu için Avrupamerkezci saymak ne kadar yanlışsa, Avrupamerkezcilik eleştirisinin mantıklı sonucunun “Doğu kültürü”nü savunmak,

hatta yüceltmek olduğunu varsaymak da o kadar yanlıştır. Meseleye böyle bakanlar Said'in antiemperyalizmini Batı kültürüne karşı bir düşmanlık olarak algıladıkları için, Batı kanonuna hayranlık besleyen Said'i anlamakta zorlanmaktadırlar. Bu yanlış algı sadece Türkiye'yle ve İslam dünyasıyla sınırlı değildir. Said (2006: 24-25) Filistin davasının sözcülüğünü üstlendiği günlerde, çatışma çözümü konusunda uzmanlaşmış olan ve Filistin sorunuyla ilgili seminerlerde birçok kez karşılaştığı Boston'lı bir psikoloğun bir keresinde evine ziyarete gelip piyanoyu gördüğünde gözlerine inanamadığını, "sesinde kuşkulu bir tonla 'demek gerçekten piyano çalıyormuşsunuz' deyip evden ayrıldığını" anlatır. Said'in Batı müziği aşkı, garip bir şekilde politik kamplaşmanın zıt kutuplarında yer alanları aynı şaşkınlıkta birleştirmektedir. Hâlbuki Martin Stokes'un da tespit ettiği gibi (2016: 211), Batı hümanist geleneğinin bir parçası olan klasik müziğe duyduğu hayranlık, Said'in temel fikirleriyle çelişmek zorunda değildir. Said Şarkiyatçı söylemi ve emperyalizmi, evrenselci bir hümanist perspektiften yola çıkarak, tıpkı Cesairé ve Fanon'un yaptığı gibi, Batılı olduğu için değil, hümanist değerlere aykırı olduğu için eleştirmiştir. Said "yalıtılmışlığın ve taşracılığın ötesine giderek birkaç kültürü ... bir arada, çoksesli olarak görmemizi" (1998: 78) engellediği için Avrupamerkezciliğe karşı çıkar. İnsanın ufkunu sınırlayan, onu birbirinden yalıtılmış evlere hapseden ve her bir evi diğeriyle karşı karşıya getirip birbirine karşı yücelten söylemlere karşı sürgün deneyimini, göçebeliği savunması bundandır. Nitekim müzikte de sınırları rahatlıkla ihlal edebilen bir "göçebelik yeteneği" (2006: 90) bulur. Tikel kültürler hapsolmamış ve hiçbir tikel kültürü ayrıcalıklı kılmayan bir evrensel hümanizmin peşine düşer. Çünkü Césaire ve Fanon gibi, o da kültürü olup bitmiş değil oluşum halinde bir şey, kendimizi neye dönüştürebileceğimize ilişkin bir imkânlar bütünü olarak görür. Batı yüksek kültür kanonu da hem bu imkânların yaratıldığı hem de bastırıldığı bir yerdir. Dolayısıyla Batı kanonunu muhafazakâr elitistler gibi tecrit edilmiş yekpare bir bütün, çağları ve toplumları aşan bir ahlâki kılavuz olarak görmeden de, onunla derin bir ilişki kurmak mümkündür. Symes'in da ifade ettiği gibi (2006: 312) Said, Batı kanonunun kıymetini takdir ederken de, ipliğini pazara çıkarırken de kendi evindeymiş gibi rahattır. "Hümanizmin şık olmadığı zamanlarda bile hümanist" kalmayı başarmıştır.

Said'in Batı klasik müziğiyle ilişkisi Adorno'nunkini andırır. Bu müziği merkeze almasına karşın, onu çağları aşan içkin değerlere sahip bir öz olarak yüceltmez, tarihsel bağlamına ve değişen toplumsal işlevlerine dikkat çeker. Müziğin yapısal özellikleriyle "filen ideoloji ya da toplumsal uzam veya iktidar veya bireysel ... egonun oluşumu" arasında bağlantılar kurmaya çalışır. Said'e göre (2006: xv-xvi) Adorno müzik hakkında kalem oynatan yazarlar arasında "bu büyük meselelere el atmış son düşünür olabilir." Kendisi de Adorno'nun izinden giderek müziği "toplumsal ve kültürel bir ortamda

gerçekleşen bir etkinlik olarak” anlamaya çalışır. Tıpkı Adorno gibi “müziğin otoritesini kaybetmesi”nden, “toplumun temsili... olmaktan çıkıp... müziğin toplum içinde işlev görememesinin bir temsili haline gelmesinden” şikayet eder. Adorno’nun karamsar bakışını sürdürerek artık “toplumun müziği icra etmesi, anlaması, dinlemesinin tamamen imkânsızlaşması”ndan söz eder. Öyle ki yeni müzik Said’e göre “icra edilemeyen ve dinlenemeyen” müziktir (Said&Barenboim, 2006: 154, 147-8). Adorno’nun “dinlemenin gerilemesi” olarak adlandırdığı bu süreç, Said’e göre (2006: 3-4) “müziğin çağdaş toplumda bir meta konumuna indirgenmesinin”, “fazla uzmanlaşmış ve bilinmemesi için tasarlanmış” bir dile dönüşmesinin, dinleyiciyle besteci ve icracıyı birbirinden tamamen koparan bir aşırı profesyonelleşme sürecinin bir sonucudur. Said’e göre günümüzde de durum, Adorno’nun çizdiği karamsar tablodan farksızdır: Amatör müzisyen olgusunun ortadan kalkması, müzik bilgisinin gündelik hayattan çekilmesi, “her yerde sürekli bir gürültü kirlenmesi”, metalaştırılmış ve ticarileştirilmiş müziğin “aralıksız arkaplanlaştırılması” (122-3)... Liste uzayıp gidebilir. Bu sürecin bir yüzü “müziğin toplumsal alandan neredeyse tümüyle estetik alana sapması” ise diğer yüzü de Beethoven’ın geç döneminde olduğu gibi, bestecinin yeni bir özerklik kazanmasıdır.

Toplumla uyumsuzluk temelinde kazanılmış bu özerkliği, Said de en az Adorno kadar değerli ve bir o kadar da dramatik bulur. Son kitabına egemen olan imge de (Said, 2008: 28) Adorno’dan devraldığı “kültürel bir sembol olarak yaşlı, sağır ve tecrit edilmiş bir besteci figürü olarak Beethoven imgesi”dir. Said, geç dönem figürleri için “bu gerçekten böyle midir yoksa Adorno kendi yazıları için modeller, paradigmlar ve yapılar oluşturmak için mi onlara belli bir görünüş kazandırıyor?” diye sorarken aslında Adorno’dan çok kendisi hakkında düşünüyor gibidir. Hayatının son evresinde, ölümle mücadele ettiği yıllarda, tutkuyula eğildiği *Geç Dönem Üslubu*, onun belki de kişisel tecrübesiyle en çok iç içe geçmiş, en içe dönük çalışmasıdır. Tıpkı Haydn, Beethoven, Bartok ve Schoenberg’in en kişisel sırlarını son yaylı kuartetlerinde ifşa etmeleri gibi, Said’in son kitabı da, bir yönüyle, kendi zihin ve duygu dünyasıyla yaşadığı dünya arasındaki uyumsuzluğun derin izlerini taşır. Kendi çocuklarıyla ve meslektaşlarıyla bile aynı zevk dünyasını paylaşamayan, popüler kültür dünyasına tamamen yabancı, “elitist” zevkleri nedeniyle çevresinden kopmuş, sol fikirleri nedeniyle de muhafazakâr elitistlerin bir parçası olamamış, çağıyla uyumsuz, kendisini hiçbir yerde evinde hissedemeyen veya herhangi bir yeri evi haline getirmek zorunda kalan bir yersiz yurtsuzdur Said. Bu yönüyle de Adorno’ya çok benzer. Nitekim Said’e göre sanatta “geç dönem” temasını literatüre kazandıran Adorno’nun bizzat kendisi de tam bir geç dönem figürüdür: “On dokuzuncu yüzyıl sonlarından kalma, bütün ümitleri suya düştüğü için hayal kırıklığına uğramış bir romantik” (2008: 41-42).



Avangard müzik, toplumdan sürgün edilmiş bir felsefeci ve kültür eleştirmeni olarak Adorno'nun, mevcut düzeni eleştirmek için kullandığı bir model işlevini yerine getirir. Geç Beethoven ve Schoenberg müziğinin toplumdan yalıtılmışlığı ve hâkim müzik kültürünü radikal bir şekilde yadsıyışı, Adorno düşüncesinde eleştirel teorinin, negatif diyalektiğin bir metaforu haline gelir. Pozitivist sosyal bilimin, mevcut düzeni onaylamasına ve eleştirel düşünceyi imkânsız hale getirmesine benzer şekilde, kitlesel beğeniyi şekillendiren ve “kurbanında şartlı refleksler yaratan” müzik endüstrisi de “özerk” ve “ilerlemiş” sanatın kitlelerle ilişki kurmasını imkânsız hale getirmektedir. Mevcut müzik kültürünün tüketicileri kendi hayatlarının öznesi olmayı göze alamayarak köleleşen insanlardır, avangard atonal besteciler (örn. Schoenberg) ise özerkliklerini korumak için meta fetişizminin sahte hazlarına kendini teslim etmeyi reddeden ve bunun bedelini toplumdan tecrit olmakla ödeyen çileci kahramanlar. Adorno'ya göre atonal müziğe verilen aşırı olumsuz tepkiler bireysel yargılara dayanmaz. Estetik yargılarda bulunma becerisine sahip olmayan insanların, genel kanaatler üreten merkezler tarafından dolaşıma sokulan sloganları üzerinde düşünmeksizin tekrarlamalarından ibarettir. Topluma yabancı sanılan özerk sanat, aslında toplumu en gerçekçi şekilde yansıtır, toplumu yansıttığı sanılan hafif müzik ise saf meta olduğundan gerçekte topluma en yabancılaşmış müziktir. Bu durumda atonal müzik, tıpkı eleştirel teori gibi tektipleştirilmiş bir topluma karşı özgür düşüncenin ve özerklik çabasının ifadesi olmaktadır (Ayas, 2019: 146-75).

Said de tıpkı Adorno gibi, popüler müzik türlerinin “kültür endüstrisi” tarafından ticarileştirilmeye çok daha uygun olduğunu düşünür ve klasik müzik kültürünün, her ne kadar kitlelerden kopuk olsa da, özerk sanatın son kalesi olduğunu vurgular. Avangard müziğin yalıtılmışlığıyla dinlemenin gerilemesi ve müziğin metalaşması arasında bir ilişki kurar. 2000 yılında *Haaretz*'e verdiği bir röportajda (akt. Currie, 2016: 231) “Adorno'nun tek gerçek takipçisi”nin kendisi olduğunu söyleyen de odur. Ancak Adorno'dan ayrıldığı noktaların da altını çizer. Örneğin, her ne kadar kendisi de ilgi alanını klasik Batı müziğiyle sınırlamış olsa da, Adorno'nun Batı müziğine ilişkin “verili saydığı değerler ve teleolojilerin birçoğunu” (Said, 2006: xvii) benimsemiş olduğunu söyler. Bu yüzden de Adorno'nun karamsarlığını paylaşmadığını özellikle belirtir. Hatta Perry Anderson'ın, Batı Marksizmindeki estetisizm ile çaresiz karamsarlık kombinasyonu arasındaki ilişkiye dair yorumunu da onaylayarak, Adorno'yu “Batı toplumunda ayırt edilebilir modelleri temel ve evrensel düzeye yükseltmek”le (65-6) suçlar. Bu açıdan Thomas Mann ve Michel Foucault ile birlikte Theodor Adorno'yu da Avrupamerkezci düşünürler arasında sınıflandırır. Herhangi bir insanı etkinliğin “her şeye eşitlenmesi”ni, başka her şeyi imkânsız kılan “tek bir büyük özetleyici sonuca” ulaşacak şekilde “teorileştiren ve bütünselleştiren tüm retrospektif tarihsel



çözümlemeler”i reddeder. Çünkü “hiçbir toplumsal sistem, hiçbir tarihsel vizyon, hiçbir teorik bütüncülleştirme, ne denli güçlü olursa olsun, kendi alanı içinde var olan bütün alternatifleri veya uygulamaları kapsama gücüne sahip olamaz. Onların aşılması ihtimali daima baki kalır” (63-4).

Bu noktada Said, müziği kontrpuanda olduğu gibi farklı ihtimallerin birbirini bastırmadan bir arada bulunmasının ya da atonal müzikte olduğu gibi geri dönecek bir evi kalmayanların yersizlik yurtsuzluk tecrübesinin, göçebeliğin, sürgün hayatların bir metaforu haline getirir. Kısacası müzik yine Adorno’daki gibi eleştirel düşüncenin bir metaforudur, ancak bu kez başka bir amacın hizmetine sokulmuştur. Şöyle ki, Batı müziğindeki kontrpuanda, birbirine karşı çalınan temalar söz konusudur. Bunlar aynı anda duyulur, zaman zaman temalardan biri ayrıcalıklık kazansa da bu geçicidir, sonuçta bu iç etkileşimden doğan bir uyum ortaya çıkar (Said, 1998: 88). Azınlığın veya çoğunluğun tiranlığına izin vermeyen kontrpuan, muhalif seslere bir alan açar, farklılıkların tahakküm arzusuna yol açmadan bir arada yaşamasına imkân sağlar (Groot, 2010: 217-8). Dolayısıyla farklı kimlik ve geleneklerin birbirine karşıt saf özler olarak kavranmadığı, çok kültürlü bir evrensel hümanizmin modeli haline gelebilir. Benzer şekilde Said, atonal müziği “yersiz yurtsuzluğun, geri döneceğiniz bir evinizin olmamasının, sürekli sürgün duygusunun” bir metaforu olarak yorumlarken, müzikteki “göçebe” özellikleri de “kültürel bir bağlamın içine dâhil olmaksızın yerleşebilme” imkânıyla ilişkilendirir (Cohen, 2016: 217-8).

Müziğe dayalı bu metaforlar, sabit özler haline getirilmiş ve birbirinden tecrit edilmiş kimlik ve aidiyetleri aşmaya yönelik modeller olarak karşımıza çıkar ve tektipleştirici kültürel tahakküm araçlarına karşı direnç imkânlarını vurgular. Bunun Adorno’nun Avrupamerkezci ve elitist perspektifinin aksine, başka kültürleri de ciddiye alan bir kültürel çoğulculuk modeli içerdiği açıktır. Ne var ki Said, müzik hakkında düşünürken, kontrapuntal eleştirinin imkânlarını sadece tek bir müzik kültürünün içine hapseder. Örneğin Hutcheon (2017: 24) Said’in sadece kıyaslamalı ve kontrapuntal düşünmekle kalmayıp müziği de böyle dinlediğini, bu yüzden Schoenberg’in veya Bartok’un operalarını dinlerken onların içinde Wagner’in ve Strauss’un erken dönem operalarını da duyabildiğini söyler. Groot (2010: 212-3), bir adım daha atarak, Said’in, varyasyon formunu ve Messiaen’in müziğindeki kendini tekrarlayan durağan unsurları klasik Batı müziği geleneği içindeki bir karşı gelenek olarak gördüğünü vurgular. Groot’a göre gelişmeci bir mantığa sahip olan hâkim sonat formunun karşısına bir alternatif olarak aynı gelenek içindeki varyasyon formunu ve Messiaen’in müziğini koyan Said, Ümmü Gülsüm’ün müziğinde de varyasyonlar keşfederek kontrapuntal okumanın bir örneğini sergilemiş olmaktadır. Bu zorlama yorum, aslında Said’in başardıklarından ziyade başaramadıklarını açığa vurur. Said, değerlendirmesinde tecrit edilmiş

bir bütün olarak klasik Batı müziğine odaklanır ve kültürler arası ilişki bir analiz için herhangi bir malzeme sunamaz. Ayrıca, klasik Batı müziğini merkeze yerleştirdiği için, ikincil önemde bir unsur olarak karşımıza çıkan Ümmü Gülsüm'ü de bu müziğin standartlarını kullanarak değerlendirir. Kontrapuntal eleştirinin vaat ettiği şey, herhalde bu değildir.

Said çeşitli yerlerde entelektüellerin artık müzikle ilişki kurmamasından yakınsa da, aslında bizzat kendisi, klasik Batı müziği dışındaki bütün müzik geleneklerine karşı ilgisizdir. Radarını biraz genişletmiş olsa, hâlâ müzikle derinden ilgilenen, toplumla müzik ilişkisine ciddi bir şekilde kafa yoran pek çok entelektüel olduğunu görebilirdi. Örneğin Birmingham Okulu'nun kültürel çalışmalar alanında açtığı çığı takip eden pek çok sosyal bilimci, popüler müziği ciddiye alarak, Gramsci'nin fikirlerini, müzik alanındaki hegemonya mücadelesine çok yaratıcı bir şekilde uygulamayı başarmıştır. Bu perspektifi benimseyen yazarlar, popüler kültürü sadece tektipleştirici bir total tahakküm aracı olarak değil, muhalif kültürün de kendini ifade etmesine imkan veren bir mücadele alanı olarak görürler. Örneğin Hall ve Jefferson (1976), Hebdige (1979) ve Willis (1978) gençlik altkültürlerinin hakim kültüre karşı verdikleri "semyolojik gerilla harbi"nin işaret ve kodlarını analiz eden, "farklı kütür ve altkültürlerden alınan unsurları nasıl yeniden yorumladıklarını" gösteren ve müzik tercihleriyle anlam ve kimlik üretme örüntüleri arasında kayda değer ilişkiler kurmayı başaran (Ayas, 2019: 225) ilk isimlerdir. Bu tip çalışmalar Said'in de bir röportajında dikkat çektiği bir ihtiyaca cevap vermiş, Frankfurt Okulu gibi "sadece tahakküm tekniklerine odaklanmak" yerine, bu "tahakküme karşı direnç imkanları"nın izini sürmüştür. Benzer şekilde, Said'in klasik Batı müziğinde besteciyle icracının ayrılmasına veya özerk sanatçının toplumdan kopmasının kaçınılmaz olduğuna ilişkin kötümser yorumları karşısında, Simon Frith'in Rock müziği estetiğindeki yeni imkanları vurgulayan çalışmalarını (1983; 1996) hatırlayabiliriz. Frith'e göre rock sanatçısı besteciyle icracıyı kendi kimliğinde birleştirir, çünkü bir rock grubunun cover şarkılardan çok kendi özgün bestelerini çalması beklenir. Rock estetiği ayrıca klasik müziğin romantik dönemindeki özerk ve yaratıcı sanatçı idealini de sürdürür, kendine özgülüğü, sahiçiliği ve bireysel ifadeyi yüceltir. Aynı zamanda gençlik cemaatinin ortak tecrübesini yansıtırma gücü sayesinde, folk müzik estetiğini de içerir. Türkiye'den bir örnek vermek gerekirse, Meral Özbek'in Orhan Gencebay Arabeski üzerine çalışması (1991) sadece popüler kültür alanındaki hegemonya mücadelesini analiz etmekle kalmaz, aynı zamanda Orhan Gencebay'ın müziğinde, birbirinden yalıtılmış kültürel özlere indirgenmesi mümkün olmayan farklı unsurların (Batı, Arap, Latin, Hint, Türk müziği vb.) nasıl bir arada bulunduğunu da gösterir. Müzik sosyolojisi alanında mekânsal kültürel karşılaşmaları ele alan yerel, yerel ötesi ve sanal müzik sahnelerine (*scene*) odaklanan çalışmalar (Bennet vd. 2004)

veya Batı dışı dünyada üretilen yerel müziklerin dünya müzik piyasasına eklenme ve dünya müziği haline gelme tarzlarını inceleyen dünya müziği çalışmaları (örn. Değirmenci 2013) da, benzer bir şekilde, Said'in kültürleri bir arada ve ilişkisel olarak yorumlama idealinin canlı örnekleridir. Ne var ki, klasik Batı müziği dışındaki türlerle ilgili çalışmalar, bir müzik yazarı olarak Said'in radarının dışında kalmaktadır. Oysa ki Said'in yukarıda çizdiği kuramsal çerçeveyi okuyup da, çok kültürlü bir evrensel hümanizmi desteklemek ve müzikteki muhalif sesleri keşfetmek isteyen birinin, ilk bakacağı yer, muhtemelen klasik Batı müziği değil, rock, caz, reggae, rap, dünya müziği vb. türler olacaktır. Çünkü bu tür müzikler, hem toplumun çok daha yaygın bir şekilde ilişki kurduğu ve muhalif görüşlerini ifade edecek kanalları daha rahat bulabildiği, hem de farklı kültürel geleneklerin birbirleri üzerinde tahakküm kurmaksızın bir arada yaşayabilmesi için daha uygun etkileşim imkânları sunan türlerdir.

Ölümünden bir yıl sonra düzenlenen bir anma töreninde (akt. Capitain, 2017: 49) kızı Najla Said, esprili bir şekilde, babasının, popüler müzik konusundaki bilgisinin Michael Jackson ile bir sandalyeyi birbirinden ayıramayacak düzeyde olduğunu söylemişti. Onun tanıklığına göre Said'in hayatı boyunca bildiği popüler şarkı sayısı dördü geçmiyordu, bunların da bir kısmını filmlerde duymuştu. Wicke ve Sprinker (1992: 239-47), yaptıkları röportaj sırasında, Said'e popüler müziğin politik potansiyelini hatırlatarak, "klasik müzikten çok daha küresel bir etkiye sahip olmasına karşın neden Afrika kökenli popüler müziklerle" ilgilenmediğini sorarlar. Said kendi perspektifine sahip biri için, rock kültürünün entelektüel açıdan çok daha ilginç olduğunu kabul eder, rock ve reggae üzerine epey okuduğunu ama bu müzikleri sevmeyi ve oturup yazmak istediği zaman da bu müziklerdense Glenn Gould veya Toscanini gibi klasik müzik icracıları hakkında yazmaktan kendini alamadığını söyler. Aynı röportajda Adorno gibi bazı solcu düşünürlerin tahakküm tekniklerini analiz etmeye kendini kaptırıp direniş imkânlarını göz ardı ettiklerini, hâlbuki bu tahakküm tekniklerine müdahale etmek için sayısız imkân olduğunu vurgular. Hatta kendisinin Filistin sorununu gündeme getirmek için Amerikan medyasına çıkmayı kabul etmesini buna örnek gösterir. Ne var ki çok sevdiği Gramsci'nin, tahakküme karşı koyabilecek direniş imkânlarını vurgulayan perspektifini popüler müziğe uygulama konusunda isteksizdir. Marranca ile röportajında (akt. Capitain, 2017: 52) edebiyat dünyasının artık müzik kültüründen tamamen tecrit olduğunu, edebiyat eleştirmenlerinin bile müziğe ilişkin bir sözünün olmadığını belirtir. Tam bu sırada aklına bir istisna olarak popüler müziğe ilişkin değerlendirmeler kaleme alan kültür eleştirmenlerinin çalışmaları gelir. Ne var ki Said'in gözünde "şu bütün kitle kültürü fenomeni" ile ilgili bu "gelişigüzel birkaç çalışma", adeta, meslektaşlarının müzikle sahici bir ilişki kurduğunu göstermeye

yetmez. Çünkü klasik müzik ve opera kültürü artık birçoğuna hiçbir şey ifade etmemektedir. Said kendi çocuklarının ve çevresindeki insanların dinlediği popüler müzik ve Arap müziğinin de kendisine pek bir şey ifade etmediğini, hatta cazın bile ilgisini çekmediğini söyler. Bununla birlikte bu durumdan memnun da değildir. Bu tekyönlü müzik zevkini, bir zaaf olarak gördüğünü gizlemez (Sprinker, 1992: Aschcroft, 1995: 12 ve Sprinker, 1992: 246'dan akt. Capitain, 2017: 50).

Said'in politik konumuyla Avrupamerkezci-muhafazakâr müzik zevki arasındaki gerilime dikkat çeken yazarların yeterince vurgulamadığı durum, kendisinin de bizzat bu gerilimin farkında olmasıdır. Örneğin *Başlangıçlar*'a yazdığı yeni önsözde “kültürel yargılarıma tümüyle sinmiş bir muhafazakârlık olduğu kesin” (2020: 13) derken bu durumu bizzat kabul eder. Daha da önemlisi, yukarıda birkaç örneğini verdiğimiz gibi, zaman zaman bu durumdan rahatsız olduğunu da söyler. Batı klasik müziği kanonunu diğer müzik gelenekleri karşısında ayrıcalıklı kılan ideolojik söylemi benimsemese de, bir müzik dinleyicisi ve müzik üzerine düşünen biri olarak bu söylemin çizdiği çerçevenin dışına çıkmakta zorlanır. Said'in gizlemeye gerek görmediği bu iç gerilim, aslında onun yetişme tarzıyla veya sosyolojik bir kavramla ifade edersek, kültürlenme biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Said'in Adorno'nun “elitist tercihleri” konusunda yaptığı tespitler, kendisi için de geçerlidir. Said'e göre (2008: 39) Adorno mensup olduğu üst sınıfın rahatlık hissi ve lüksünü sevmektedir, çünkü bu sayede büyük yapıtlarla, büyük fikirlerle “profesyonel olarak değil gedikli olduğu bir lokalin müdavimi gibi” sürekli haşır neşir olma imkânını elde etmiştir. Adorno'nun *Minima Moralia*'da Proust için söylediği gibi (2005: 21-2), işleri gereği yüksek entelektüel meselelerle ilgilenen profesyonellerden tamamen farklı olarak, uzman seviyesinde ilgilendiği konulardan geçimini sağlamayan, dolayısıyla işbölümünü askıya alabilen, egemen sınıfların temsilcisi olarak görülseler de bağımsızlıkları kıskanılan entelektüel zengin aile çocukları, tam da bu muhitin ürünüdür. Adorno'nun izinden giderek müziğin uzmanlık bilgisi haline gelmesinden, dinlemenin gerilemesinden şikâyet eden Said, sürekli olarak amatörlüğü över. Ancak onun övdüğü amatör müzisyenlik, ancak aile içinde kazanılmış sıkı bir müzik kültürü ve becerisinin bir sonucu olarak ortaya çıkabilecek bir amatörliktir. Said'in insanların çağımızda artık müzikle ilgilenmemesinden yakınırken kastettiği şey, onun gündelik hayatında bir amatör zevk olarak yaşadığı müzik deneyiminin, artık bir uzmanlık bilgisi haline gelmiş olmasıdır. Benzer şekilde Adorno da *Müzik Sosyolojisine Giriş*'te (1976: 1-20), dinleyici tiplerini, zımni olarak normatif bir hiyerarşi içinde sınıflandırırken, merdivenin tepesine yerleştirdiği iki grup (ki kendisini açık bir şekilde birinci grubun içinde görmektedir) neredeyse sadece profesyonel klasik müzik sanatçılarıyla dar bir aristokrat zümreyi içine alacak kadar dardır. Adorno popüler zevk bir

yana, burjuva zevkini bile müziği yapısal olarak kavrayamayıp fetişleştirdiği için küçümser.

Said'e göre (2008: 39) entelektüel alışkanlıkları üst sınıf içinde şekillenmiş olan Adorno "Batı toplumunun temelini oluşturan sürekliliklerin yanı başındadır ama bütün bunların kıyısında durur, tam bir parçası haline gelmez." Zevkleri Batının yüksek modernist kültürü içinde şekillenmiş Said için de tablo pek farklı değildir. Said'e göre yeni müzik artık icra edilemeyen ve dinlenemeyen, toplum içinde işlev göremeyen bir müziktir. Öyleyse bu müziğin dinleyicisi de Adorno gibi toplumun kıyısına sürülmüş demektir. Üstelik, bütün kariyeri Batı kanonunu incelemek ve öğretmek üzerine kurulu olmasına karşın, hiçbir zaman Batı toplumunun tam bir parçası haline gelmeyen, hep kıyısında duran Said için, bu dışarıda kalma deneyimi, Adorno'nunkinden çok daha katmanlıdır. Bir İngiliz sömürgesinde, kendi dilini konuşmasının bile yasaklandığı sömürge okullarında okumuş, Batı kültürünü içselleştirmiş bir zengin aile çevresi içinde yetişmiş, çocukluğundan itibaren Batı hümanist kültürünü en yüksek biçimiyle hazmetmesine karşın Batılı olmayan bir "öteki" olduğu her şekilde kendisine sürekli hatırlatılmış biridir. Tıpkı bir Fransız'dan çok daha iyi Fransızca konuşan ama Fransızların yine de "zenci" olarak damgaladığı Césaire gibi, Said de kusursuz bir Batı müziği kültürü ve birikimine sahiptir ama bazı Batılı meslektaşlarını gerçekten piyano çaldığına inandırmakta bile güçlük çeker.

Kendi içine doğduğu kültür içinde de rahat olduğu söylenemez. Bilhas- sa çocukluk hatıralarından öğrendiğimize göre, Arap müziğinin icra edildiği yerlerde, çoğu zaman, bir tür "dışarda kalma deneyimi" (Willson, 2016: 221) yaşamış, ruhunu bu müziğin coşturduğu ruhlarla birleştirmeyi başaramamıştır. 2004'te DVD olarak da yayımlanan son röportajında (*Edward Said: The Last Interview*) Charles Glass'a anlattıkları bu açıdan ilginçtir. Said, nadiren gerçekleşen aile buluşmalarında amcalarından birinin ud çalıp akrabalarının hep beraber şarkılara eşlik ettiğini, ama kendisine bütün bunların son derece yabancı geldiğini anlatır. Şarkıların sözlerini bilmediği gibi, müziği sanki hiç bilmediği bir dil, Grekçe gibi duymaktadır. İlk Ümmü Gülsüm konseri deneyimi de son derece olumsuzdur. Yaşı küçüktür, konser geç başlamış, üstelik öncesinde uzun bir bekleme yaşanmış, bütün bunlara genç Said'in bu müzik kültürüne hiç aşına olmaması da eklenince, başkalarının çok büyük bir coşkuyla kendilerinden geçtikleri bu konser Said için bir işkence haline gelir. Bir sömürge yönetimi altında yaşayan Arapları, güçlü bir cemaat duygusu içinde bir araya getiren bu müzik buluşmaları, Said'de aynı duyguları uyandırmaz. Arap müziği ve kültürüyle ilişkisine dair Said'in anlattıklarında hep bu ait olamama durumundan duyduğu rahatsızlığın izlerine rastlarız. Örneğin *Dünyalar Arasında* başlıklı çarpıcı denemesinde (2000: 15-22) "tam bir Batılı" haline geldiğini, aldığı edebiyat, müzik ve felsefe derslerinin "kendi

geleneği” ile hiçbir ilgisinin olmadığını söyler. “Ders verdiği kırk yıl boyunca öğrencilerine Batı kanonu dışında, hele hele Ortadoğu hakkında hiçbir şey öğretmemiş” olmasından rahatsız olduğunu belirtir. “Sonradan edindiği kimlikle içine doğduğu ve uzaklaştırıldığı kültür arasındaki uyumsuzluğun fazla artmasına izin verdiği” hissine kapılan Said, “gerçekten bir yerlere ait olan arkadaşlarına imrendiğini” ve “bir benliğini diğeriyle uyumlu hale getirmeye yönelik hem siyasi hem de varoluşsal bir ihtiyaç hissettiğini” gizlemez.

Bununla birlikte, müziği, özellikle de klasik Batı müziğini, bu aidiyet problemlerini aşmaya yönelik bir imkân olarak gördüğüne dair işaretler de vardır. Sesler arasında bir ilişki olarak müziğin kendine özgü mahremiyeti, sanatsal özerkliği, anlamı sabitleyen bir dilden yoksun oluşu, dolayısıyla kendisinden başka hiçbir anlama sahip olmaması ve bu yüzden de kültürel, sosyal sınırlamaları, aidiyetleri aşabilme imkânı (2006: 20-21), Said’in çok ilgisini çeker. Bu yönüyle müzik sadece Adorno’daki gibi her şeyin metalaşmasına karşı değil, hâkim kültür tarafından asimile edilmesine karşı da bir direnç imkânı sunar. Bizi, birbirinden tecrit edilmiş evlere hapseden, sıkıcı ve darkafalı kültürel aidiyetleri aşmamıza yardım edecek evrenselci bir hümanist ütopyanın aracı haline gelir. Groot, Hucheeon ve Symes gibi yazarlar, çalışmalarında Said’in müziğe yüklediği bu anlamın ısrarla altını çizerler. Ancak yukarıda da dikkat çektiğimiz gibi, Said’in müzikten anladığı klasik Batı müziğidir. Bu müzik geleneği de tıpkı diğerleri gibi bir kültürlenme sürecinin sonunda öğrenilir. Örneğin Adorno ve Said, aile muhitleri ve yetişme tarzları gereğince bu müzik kültürünün içine doğmuş insanlardır. Groot’un (2010: 209) da kabul ettiği gibi, annesi Said’i Batı müzik kültürünün değer ve standartlarını içselleştirecek şekilde yetiştirmiştir. Bu yönüyle Batı müziği onun içine doğduğu “ev”in müziğidir. Dolayısıyla Said’in Filistinli bir Arap olarak Batı müziğini keşfi, *Paralellikler ve Paradokslar*’da Goethe’den ilhamla bize önerdiği “kendi kimliğini bir kenara bırakarak ötekinin kimliğini keşfetme” (2006: 12) modeline uymaz.

İlk toplumsallaşma ve kültürlenme sürecinin müzik beğenilerinin şekillenmesindeki rolü, müzik sosyolojisi ve etnomüzikoloji alanında yapılan sayısız çalışmayla kanıtlanmıştır (Gasser, 2019: 431-3). Bu konuda Batı müziğini diğer müzik gelenekleri karşısında ayrıcalıklı kılan bir durum söz konusu değildir. Her müzik geleneği belli bir kültürlenme süreci sonunda öğrenilir. Ailede, toplumda, eğitim kurumlarında veya belli bir müfredata göre kendimizi yetiştirerek tecrübe ettiğimiz kültürlenme, bizi bir kültürün parçası haline getirir. Bu kültürün içinde rahat ederiz, onu evimiz gibi benimseriz, başka kültürleri değerlendirecek ölçütleri onun içinden bulup çıkarırız. Bu da, ister istemez, Said’in şikâyet ettiği türde bir tutuculuğa, farklılıklar karşısında körlüğe veya önyargıya yol açabilir. Meselenin en paradoksal tarafı, insanın içine doğduğu geleneğin ötesine geçmesini ve bu tutuculuğu aşmasını



arzulayan hümanist yüksek kültürün de kendi tutuculuğunu yaratmış olmasıdır. Bunun önemli sebeplerinden biri, kişiye yüksek bir zevk kazandırmayı amaçlayan hümanist eğitimi kanonun kalıpları içinde gerçekleştirmenin pratik kolaylığıdır. Harold Bloom'a göre edebiyat kanonunu yaratan şey öncelikle vakit sorunudur: “Gerçekten ölümsüz olsaydık ya da 70 yıllık ömrü ikiye katlasaydık, kanonlarla ilgili bütün tartışmaları bir kenara bırakabilirdik” (2018: 17-41). Öyleyse vaktimizi Matthew Arnold'un yüksek kültür tarifindeki “söylenmiş ve düşünülmüş olanların en iyileri”yle geçirmemizin tek yolu iyi bir seçim yapmaktır. Kanon, bize bu seçimi kolaylaştıracak bir liste sunar. Bloom, Batı kanonunu ahlâki değerlerin bir kaynağı olarak evrensel bir norm haline getiren muhafazakâr elitistlere katılmadığını belirtse de, toplumsal adalet adına kanonu genişletmenin kanonu mahvedebileceği konusunda bizi uyarır. Benzer bir tavra George Steiner'de de (2009: 53-7) rastlarız. Steiner Batı medeniyetini “kendi mirasını... söylenmiş ve düşünülmüş olanların en iyisi” olarak görmekle, Batı dışı kültürle olumlu bir temas kurduğunda bile “gerçek bir eşdeğerlik duygusuna” sahip olmamakla, “kendi önceliğini ciddi olarak hiçbir zaman sorgulamamakla” suçlar, ama sonunda Mozart'ın karşısına tamtamları ve Java çanlarını koyarak yine Batı kültürünün üstünlüğü fikrine varır. Kanonun ideolojik temellerini sorgulamasına, “sömürü ve zulmün kılıfı olarak” kullanılmasına işaret etmesine karşın, münhasıran bu kanonla yetişmiş olduğu ve farklı kültürleri tanımadığı için onları eşdeğer görmeye kendini ikna edemez. Kısacası hümanist eğitim, bize paha biçilmez özgürleştirici imkânlar sunmakla birlikte, hem Batıdaki popüler kültürlerle hem de Batı dışı kültürel geleneklere karşı elitist ve dışlayıcı bir damar içerir. Bu damar, hem Pierre Bourdieu'nün kastettiği anlamda üst sınıfları hem de postkolonyal bir çerçevede Avrupa kültürünü diğer kültürler karşısında ayrıcalıklı kılan toplumsal ayırım (distinction) stratejilerine kaynaklık eder. Bununla birlikte, Peterson'ın öncü çalışmasından (1992) itibaren yapılan omnivor (hepçil) beğeni araştırmaları, günümüzde bu tip bir ayırım stratejisinin eskisi kadar çalışmadığını kanıtlamış durumdadır. Farklı bağlamlarda yapılan sosyolojik araştırmalar (Peterson ve Kern, 1996; Peterson 2005; Lizardo 2009; Alderson vd. 2010, Rankin ve Ergin 2016) toplumsal olarak ayrıcalıklı grupların, eskiden olduğu gibi münhasıran yüksek kültür ürünlerinden tercih yapmadıklarını, hatta esas ayırım çizgisinin, farklı beğeni kültürleri arasında geniş tercihlerde bulunma becerisine, kısaca omnivorluk (hepçillik) derecesine dayandığını gösteriyor. Omnivor beğeninin önem kazanması, aslında entelektüeller arasında Goethe'nin yaptığı gibi “kendi kimliğinden sıyrılıp ötekini keşfetme” eğilimini güçlendireceği için Said'i memnun etmesi beklenirken, aksine onu müziğin otoritesini kaybettiği yargısına vardırır. Zira her şeyin bir bedeli vardır. Beğenin çeşitlenmesi ve kanonun sınırlarının genişletilmesi dinlemeyi yüzeyselleştirme tehlikesini içinde barındırır. İnsan



tercihlerini çeşitlendirdikçe, Adorno'nun ve Said'in dinleyiciden talep ettiği türden bir dinleme düzeyine erişmesi ve belli bir müziğin bütün yapısal inceliklerine varması zorlaşır. Said, kültürel çoğulculuğun idealleri uğruna, bu zor kazanılan becerileri feda etmeyi göze alamaz.

Kıyasacası Edward Said'in müzikle kurduğu ilişki tarzıyla hem kendi dünya görüşünün talepleri hem de kendi mensup olduğu sınıfın ve çağın güncel eğilimleri arasında bir gerginlik vardır. Bu gerginliğin pekâlâ farkında olan Said, ne müzikle kurduğu ilişkiden ne de dünya görüşünden taviz verir. Bu uzun makalenin sonunda bile Said'in müzikle ilişkisi konusunda apaçık bir hükme varamamış olmamızın sebebi, Said'in bizzat kendisinin de bu hükmü askıda bırakacak şekilde davranmış olmasıdır. Said'in iç gerilimi bize Isaiah Berlin'in *Kirpi ve Tilki* adlı meşhur denemesinde (2013) Tolstoy için söylediklerini hatırlatır. Berlin'e göre entelektüeller ve sanatçılar iki temel gruba ayrılabilir. "Her şeyi tek bir merkezi görüşe... tek bir evrensel, düzenleyici prensibe bağlayan" kirpilerle, "çoğu zaman birbiriyle alâkasız, hatta çatışan... birçok amaç güden" ve hayatın çeşitliliğini "tek bir bütünleştirici anlayışa uydurmaya çalışmayan" tilkiler. Berlin birçok sanatçı ve filozofu bu iki kategoriden birine yerleştirmeyi başarsa da Tolstoy'da kararsız kalır. Çünkü Tolstoy'un kendi deneyimi, becerileri ve sanatıyla, inançları arasında ciddi bir çatışma vardır. "Tolstoy gerçekliği çok yönlülüğü ve çeşitliliği içinde, neredeyse eşi benzeri olmayan bir açıklık ve ferasetle görmeyi başardığı birbirinden ayrı varlıkların bir araya gelmesi olarak algılıyor, buna karşılık tek bir engin ve bölünmez bütüne inanıyordu." En büyük mahareti hayatı çeşitliliği içinde görmek olan Tolstoy'un inandığı şey bunun tam aksidir. Dolayısıyla Tolstoy ne yaparsa yapsın kirpi olmayı başaramayan bir tilkidir. Her yerde tekliği bulmaya çalışır, tekliğin vaazını verir, gelgelelim mükemmel bir şekilde gördüğü şey hep çokluktur.

Said ise bütün entelektüel hayatı boyunca hep tekliğe karşı çokluğun altını çizer. Foucault ve Adorno gibi kendi entelektüel kahramanlarını bile, "her şeyi tek bir şeye eşitlemeye" çalışan "totalleştirici" görüşleri sebebiyle eleştirir. Kültürleri saf özler olarak değil, içinde farklı unsurları barındıran çokluklar olarak görür. "Farklılıkları muhafaza eden", ama bunu "normalde kimlik olumlamalarının beraberinde getirdiği tahakküme ve savaşkanlığa boyun eğmeden" yapabilecek bir hümanist misyonu savunur. Yine de piyanosunun başına oturduğunda veya müzik dinlemeye veya müzik üzerine düşünmeye koyulduğunda, tek bir müzik geleneğinin sınırlarının dışına çıkmaz, olanca çeşitliliği içindeki müzik deneyimlerine kulaklarını tıkır, müziği Klasik Batı müziğine eşitler. Tolstoy'un aksine, dünya görüşü ve inançlarıyla tam bir tilki olan Said, müzikle ilişkisinde tam bir kirpidir. Müzik yazılarında, zaman zaman bunun farkına vararak tilkice düşünmek için bazı denemelere girer. Mesela Ümmü Gülsüm'ün müziğinde Batılı

varyasyon tekniklerini, Messiaen’de Arap müziği estetiğine özgü unsurları bulmaya çalışır. Adorno’nun ve Thomas Mann’ın insanlığın bütün estetik deneyimini tek bir müzik geleneğinin kaderine eşitleyen karamsar ve totalleştirici yaklaşımlarını eleştirir. Ne var ki bunlar, birkaç küçük değinmeden ve dipnottan öteye geçmez. Said, bir müzik yazarı ve kültür eleştirmeni olarak bu durumun analizlerini zayıflattığının farkında olsa da, bir müziksever olarak, kendi sevdiği müzikle kurduğu tutkulu ve kışkanç ilişkiden vazgeçmez. Müziğe bakışında değilse bile, kendi içindeki ikileme başa çıkma konusunda bir tilki olmayı başarır. Politik konumuyla estetik yargılarını zorla birbiriyle uyumlu hale getirmeye çalışmaz. Kariyeri boyunca Batı yüksek kültür ürünlerinin emperyal bağlamının açığa çıkartılmasında ve ideolojik arkaplanının ifşa edilmesinde dünyaya öncülük etmiş olabilir. Ama Symes’in da tespit ettiği gibi (2006: 312), Batı kanonunun ipliğini pazara çıkartırken de, estetik ve insani değerlerini takdir ederken de kendi evindeymiş gibi rahattır. Zaten kontrapuntal eleştirinin *Kültür ve Emperyalizm*’deki anlamı bir açıdan da bu değil midir? Kontrapuntal okuma, kültür ve emperyalizmi “kültürel metinleri suçlama ve suçluluk politikasının ötesine geçecek” (Radhakrishnan, 2012: 23) şekilde birbirine bağlamayı amaçlar. Bu yüzdendir ki Said, kitabının adını ‘Kültür veya Emperyalizm’ değil, ‘Kültür ve Emperyalizm’ koyar. Said’in müzik yazılarında yansıyan iç gerilim, sınırlılık ve tutarsızlıklar bizim için ne kadar ufuk açıcıysa, sanat eserleriyle ve kanonlarla kuracağımız estetik ilişkiyi ideolojik eleştiriye indirgememeyi başarmış olması da bir o kadar öğreticidir.

### Kaynakça

- Adorno, T. (1976). *Introduction to Sociology of Music*, İngilizceye çev. E. B. Ashton, New York, The Seabury Press.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Agawu, Kofi (2016). “Appropriating Said”, *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 223-7.
- Alderson, A., Heacock, I., & Junisbai, A. (2010). “Social stratification and musical consumption: Highbrow–middlebrow in the United States”. T. Chan (Ed.), *Social Status and Cultural Consumption* içinde (ss. 57-83). Cambridge: Cambridge University Press
- Arel, H. Sadettin (1990). *Türk Musikisi Kimindir*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ashcroft, Bill (1996). “Conversation with Edward Said.” *New Literatures Review* 32, 3-21.
- Ayas, Güneş (2018). *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kışkacındaki “Müzik”*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- \_\_\_\_\_ (2019). *Müzik Sosyolojisi: Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bennet, Andy ve Peterson, Richard A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Berlin, Isaiah (2013). *The Hedgehog and the Fox*. USA: Princeton University Press.
- Bloom, Harold (2018). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*. Çev. Çiğdem Pala Mull. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Capitain, Wouter (2017). "Edward Said on Popular Music, Popular Music and Society", *Popular Music and Society* 40 (1), 49-60.
- Carey, John (2020). *Sanat Neye Yarar?* Çev. Orhan Düz. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Cohen, Brigid (2016a). "Introduction", *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 203-5.
- \_\_\_\_\_ (2016b). "The Other Said", *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 213-8.
- Currie, James R. (2016). "When Said Met Genet". *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 228-32.
- Danielson, Virginia (2008). *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumunu*. Çev. N. Doğrusöz ve C. Ünver. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Değirmenci, Koray (2013). *Creating Global Music in Turkey*. Lexington Books.
- Frith, Simon (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*. Londra: Constable.
- \_\_\_\_\_ (1996). "Towards an Aesthetic of Popular Music", *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception içinde*, haz. Leppert, R. ve McClary, S., Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Gasser, Nolan (2019). *Why You Like It: The Science and Culture of Musical Taste*. New York: Flatiron Books.
- Groot, Rokus de (2010). "Edward Said and Polyphony". *Edward Said: A Legacy of Emancipation and Representation*, ed. Iskandar and Rustow, Los Angeles: University of California Press, 204-228.
- Hall, Stuart ve Jefferson, Tony (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londra: Hutchison.
- Hart, William D. (2004). *Edward Said and the Religious Effects of Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Londra: Methuen.
- Holt, D. (1997). *Distinction in America? Recovering Bourdieu's Theory of Tastes from Its Critics*. *Poetics*, 25, 93-120.
- Hutcheon, Linda (2014). "Edward Said on Music: Always Comparative, Always Contrapuntal". *University of Toronto Quarterly* 83 (1), 21-7.

- Lewis, Bernard (2002). *What Went Wrong: Western Impact and Middle Eastern Response*. Oxford: Oxford University Press.
- Lizardo, O., Skiles, S. (2009). "Highbrow Omnivorousness on The Small Screen? Cultural Industry Systems and Pattern of Cultural Choice in Europe". *Poetics* 37, 1-23.
- Marranca, Bonnie, Marc Robinson, and Una Chaudhuri (1991). "Criticism, Culture, and Performance: An Interview with Edward Said." *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*. Ed. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. New York: PAJ Publications, 38-59.
- Mollaer, Fırat (2016). "Şarkiyatçılığı İstismar Etmek", *Tekno-Muhafazakârlığın Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Kimlik, Tanınma Mücadelesi ve Şarkiyatçılık: Edward Said'in İzinde*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nettl, Bruno (1983). *The Study of Ethnomusicology, Twenty Nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Özbek, Meral (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peterson R (2005). "Problems in comparative research: The example of omnivorousness". *Poetics* 33(5-6): 257-282.
- Peterson, R., Kern, R. (1996). "Changing Highbrow Taste: From Snob To Omnivore". *American Sociological Review* 61: 900-9007.
- Peterson, Richard A. (1992). "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore". *Poetics* 21/4.
- Racy, A. J. (2007). *Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Radhakrishnan, R (2012). *A Said Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rankin, B., Ergin, M. (2016). "Cultural Omnivorousness in Turkey". *Current Sociology* 65 (7): 1-24.
- Revuluri, Sindhumathi (2016). "Orientalism and Musical Knowledge: Lessons from Edward Said", *Round Table: Edward Said and Musicology Today*. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 205-9.
- Said, Edward (1998). *Kültür ve Emperyalizm*. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Hil Yayın.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları*. Çev. Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Kış Ruhü: Edward W. Said'ten Seçme Yazılar*. Haz. ve Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Müzikal Nakışlar*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press.

- \_\_\_\_\_ (2008). Geç Dönem Üslubu: Rüzgâra Karşı Edebiyat ve Müzik. Çev. Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2009). Kültür ve Direniş: David Barsamian'la Konuşmalar. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- \_\_\_\_\_ (2014). Yersiz Yurtsuz. Çev. Aylin Ülçer. İstanbul: Metis Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2020). Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, Edward ve Barenboim, Daniel (2006). Paralellikler ve Paradokslar. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sprinker, Michael (1992). Edward Said: A Critical Reader. Oxford: Blackwell Publishers.
- Steiner, George (2009). Mavi Sakal'ın Şatosu'nda: Ekini Yeniden Tanımlama Yönünde Bazı Notlar. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Steiner, George (2020). Tolstoy mu Dostoyevski mi? Çev. Sevda Çalışkan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stokes, Martin (2016). "Edward Said and Ethnomusicology", Round Table: Edward Said and Musicology Today. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 209-12.
- Symes, Colin (2006). "The Paradox of the Canon: Edward W. Said and Musical Transgression". *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* 27 (3), 309-324.
- Wicke, Jennifer, and Michael Sprinker (1992). "Interview with Edward Said." Edward Said: A Critical Reader. Ed. Michael Sprinker. Oxford: Blackwell Publishers, 221-264.
- Willis, Paul (1978). *Profane Culture*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Willson, Rachel Beckles (2016). "Sensing Beyond Orientalism", Round Table: Edward Said and Musicology Today. *Journal of the Royal Musical Association* 141(1), 218-23.
- Zon, Bennett (2007). *Representing Non-Western Music in Nineteenth-Century Britain*. New York: University of Rochester Press.