

SANATTA META-ANLATILARIN BİR YAPIBOZUMU OLARAK POSTMODERN MÜZİK



*İslam CAN**

ÖZET

Postmodernizm tartışmaları, sanattan edebiyata, mimariden gündelik yaşamımızı etkileyen sosyal sorunlara kadar birçok alana etki etmektedir. Modern dönemden farklı bir zaman dilimi içerisinde yaşadığımızı iddia eden postmodernizm, müzikoloji alanında da önemli soruşturmalara ve tartışmaların gerçekleştiği bir alan açmayı başarmıştır. Postmodern felsefenin öncü isimlerinden sayılan Derrida, Lyotard ve Baudrillard gibi felsefecilerin düşünceleri, müzikolojinin bu düşüncelerden etkilenmesini sağlamış ve sonuçta müzik alanında ciddi paradigma değişimlerine neden olmuştur. Derrida'nın *yapıbozum*, Baudrillard'ın *simülasyon* ve *simülakr* ve Lyotard'ın *meta-anlatı*, *postmodern durum* gibi kavramları, müzikte yeni bir anlayışın gelişmesine imkan tanıyarak *postmodern müzik* olarak nitelendirilebilecek yeni müzik kurgusuna yardımcı olmuştur. Bu çalışmada postmodernizm tartışmalarından hareketle, postmodernizm ve sanat arasındaki ilişkinin temel önermeleri ekseninde postmodernizm ve müzik arasındaki etkileşim incelenerek *postmodern müziğin* nitelikleri belirlenmeye çalışılacak ve ayrıca bu bağlamda bu yeni müzik türünün felsefi ve sosyolojik anlamda temellendirilmesi yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler Postmodern müzik, sanat, meta-anlatı, yapıbozum, postmodernizm

* Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, islamcan@hotmail.com

GİRİŞ

Sanat İngilizcede *art* sözcüğüyle karşılanmakla birlikte bu sözcüğün iki anlamı bulunmaktadır: İlki beceri, hüner ve yetenek anlamına gelirken; diğeri ise bir beceriye, yeteneğe dayalı olarak bazı nesnelere yapımını öğrenme ve öğretme tarzı olarak anlaşılmaktadır. Ayrıca bu sözcüğün etimolojisine bakıldığında Latince *ars* kelimesinden türediği bilinmektedir (Özgündoğdu, 1994: 1). Sanatın ne olduğu ve işleviyle ilgili sorular düşünce tarihi boyunca çok defa üzerinde durulan sorular olmuştur. Örneğin Platon ve Aristoteles sanatı, *mimesis* yani taklit olarak temellendirirken Schopenhauer, şeylerin özünü yani idesini ortaya koyan bir isteme yöntemi olarak anlamaktadır (Karaca, 2009: 9-10). Platon, Aristoteles ve Schopenhauer¹ sanatı, bir çeşit bilgi olarak yorumlarken (Özgündoğdu: 1994: 28), Heidegger onu varlıkla insan arasında bağ kurmayı deneyen ontolojik bir yapıya (Heidegger, 2007: 27, 48-51)², Althusser ise kültürün parçası olarak ideolojik bir pratiğe uyarlamıştır (Şimşek, 2009: 158-159)³. Dolayısıyla

¹ Schopenhauer'da bir bilgi türü olarak sanat, ortaya konan eseriyle birlikte bize şeylerin özünü yani idesini gösterir. Sanat eseriyle hayat, sanat tarafından yeniden yorumlandığında ya da görüntü olarak bağımsız bir şekilde görüldüğünde anlam kazanır olmaktadır. Çünkü hayatın aslı olan isteme, sürekli acı çeken, kendini aydınlanmış olarak görmek isteyen şeydir. Bu isteme durumunun sanat eserlerinde dolaylı olarak ortaya konulması, kendi kendini görmesini ve acının bir an için durmasını sağlar. Onun acısının dinmesiyle, kör isteme olmaktan çıkıp aydınlanmış isteme olmasıyla, yaşamın kör gidişi anlam kazanmış olur (Özgündoğdu, 1994: 28).

² Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı eserinde sanatın neliğine ilişkin bir sorgulamaya girişmektedir. Onun yapmaya çalıştığı bu sorgulama, Batı düşüncesinin devre dışı bıraktığı, sanatın varlıkla ve insanla bağının kurulmasını önceleyen bir sorgulamadır. Heidegger'e göre sanatın kökenini, varlığın hakikatinin dışında arayarak ortaya bir etkinlik koymak, sanat değil estetikdir. Çünkü sadece varlığı talep eden ve bu yüzden de varolanın hakikatini nesne edinen bir çaba sanat olabilir. Sanata estetik dışından bakmayı deneyen Heidegger'e göre sanat, *hakikat*in bilgisini vermektedir. Çünkü estetikler hakikatle ilgilenmenin dışında *güzel* ve *güzellik*le ilgilenmişlerdir. Heidegger sanat eserini hakikatın iş başında olması olarak tanımlamakta ve sanat eserinin varolanın hakikatini gösterdiğini ifade etmektedir.

³ 20. yüzyıl düşünürü ve Fransız marksist toplum filozoflarından olan Althusser de, sanata başka bir boyuttan bakmaya çalışarak sanat ile ideoloji arasındaki etkileşimi yeni bir kuramsal çerçeveye oturtur. Althusser'in sanat anlayışı, onun düşünsel tabanını oluşturan *ideoloji* kavramı merkezinde şekillenmektedir. Sanat ve ideoloji arasındaki ilişki sorusunun, çok karmaşık ve zor bir soru olduğunu belirten Althusser, öncelikle sanatın bir *ideoloji* olduğunu ve sanatın bu niteliğiyle bize *bilgi* vermediğini, ancak sanatın bilgi ile özgül bir ilişki yürüttüğünü ifade eder. Althusser'e göre toplumsal bütünün bir parçasını oluşturan sanat, diğer toplumsal edimler gibi bir *pratik* olarak var olur. Böylelikle *ideoloji* içinde olmak zorunda olan bütün *pratik*ler gibi sanatın da ideoloji içinde var olması gerekir. Bu durum ise, onun

sanat, felsefecilerin ve sanata ilgi duyan düşünürlerin üzerine kafa yordığı bir alan olmakla birlikte zamanın ruhuna uygun olarak yeniden temellendirmelere matuf olmaktadır.

Yirminci yüzyılın son dönemleri önemli toplumsal değişmelerin meydana geldiği, modernizmin kendi problemlerine çözüm üretemediğinin idrak edildiği, yeni okumaların ve hatta meydan okumaların ortaya çıktığı dönemler olmuştur. Bu dönemin yeniden okunması ve yeniden yorumlanması, ilerleme düşüncesinin yerine reaksiyonu, şimdinin karşısına geçmişi, soyutlamanın karşısına ise temsili koyan yeni bir duruma vurgu yapmıştır. Postmodernite olarak kavramsallaştırılan bu yeni dönem, modernliğin açmazlarına karşı bir başkaldırı ve modernitenin kökten bir eleştirisi olarak yorumlanmaktadır (Yılmaz & Aslan, 2003: 75-76). Çünkü postmodernizm; felsefi, sosyolojik, politik, ekonomik, sanatsal ve kültürel vb. birçok konuda tartışma alanı açan geniş bir kavramlaştırma olarak yeni bir döneme işaret etmekteydi.⁴ Temel önermeleriyle düşünüldüğünde

devoletin ideolojik aygıtları bünyesinde var olan kültürün bir parçası olmasını sağlar. Sonuç olarak Althusser, sanattan aynı zamanda *ideolojik bir aygıt* olarak da bahsedebileceğini belirtir (Şimşek, 2009: 158-159).

⁴ Postmodernizm ilk olarak 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi postmodern edebiyatın ne olduğuna ilişkin farklı düşünceleri olan edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılmıştır. Bu kavramın ilk zamanlarda mimariyi ve sonrasında dans, tiyatro, resim ve müzik gibi sanat alanında yaygın bir geçerlilik kazanması 1970'li yılların başlarına rastlamaktadır (Huyssen, 2000: 209). 1970'lerin sonlarına doğru yeni postmodern toplumsal teoriler kurgulanmaya başlandı. Jean Baudrillard, yeni toplum, kültür, deneyim ve öznellik biçimleri üreten taklitler (simulations) ve suretler (simulacra) ekseninde postmodern bir toplum tahayyülü ortaya koyarken, Kanada Hükümeti'nin çağın durumunu analiz etmesi için görevlendirilen Jean-François Lyotard ise 1979 yılında kaleme aldığı *Postmodern Durum* adlı eserde modernitenin büyük umutlarının dolayısıyla meta-anlatıların sona erdiğine ve geçmişin genelleyici toplum kuramlarını ve devrimci siyasetini devam ettirmenin imkansızlığına vurgu yaparak bir *postmodern durum* tasviri yapmaktadır (Kellner, 2000: 368-369; Lyotard, 2000: 144-158). Lyotard'ın işaret ettiği postmodern durum, günümüzde sanat, edebiyat, mimari ve felsefe gibi birçok alanda tartışmaların devam ettiği ve etkisini önemli ölçüde koruyan bir güncelliğe sahiptir. Günümüzde bu alanlarda postmodern olana yönelik tartışmaları başlatan ve öncül olarak kabul edilecek sanatçı, uygulayıcı ve aydınlar arasında şu isimleri sayabiliriz: Sanat alanında Rauschenberg, Baselitz, Schnabel, Kieper, Warhol; mimaride Senchs ve Ventur; tiyatrodaki Artoud; edebiyatta Barthes, Barthalime ve Pynchon; sinemada Lynch (Mavi Kadife); müzikte John Cage'in müzikal deneylerini; fotoğrafta Sherman; felsefede ise Lyotard, Derrida ve Baudrillard gibi sanatçılar ve edebiyatçılar bulunmaktadır (Sarup, 2004: 185; Best & Kellner, 2011: 17). Postmodernizmden söz edildiğinde çoğu zaman dikkatler kültürel ve endüstriyel devrimler üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu iki devrimin tarihi, modernite ve postmodernite arasındaki ayrımın da esaslı bir vurgusunu içermektedir. Kesin bir tarih-

postmodernizm, “modern düşüncenin temelini oluşturan akıl, evrensellik ve ilerleme nosyonlarına yönelik kuşkuları, modern sosyal teorilere ve yöntemlere güvensizliği, kimlik ve farklılık talepleri lehinde, modern politik kurumların homojenleştirici vasıflarının sorgulanmasını, gündelik ve yerel kültür anlayışı lehinde, yüksek ve evrensel kültür anlayışının eleştirisini, üretim kapitalizmi ve sanayi toplumu evresinden, tüketim kapitalizmi ve post-endüstriyel toplum evresine geçildiğine ilişkin sosyo-ekonomik dönüşüm iddialarını içeren” ve temel sayıtları göz önüne alındığında modern dönemden farklı bir dönemi yorumlamaktaydı (Küçükkalp, 2003: 1; Soykan, 1998: 262-263; Yıldız, 2005: 153). Dolayısıyla bu çalışmada postmodern durumun imkanı üzerine ciddi bir tartışmaya girişmeden ancak yaşadığımız dönemin postmodern bir döneme işaret ettiğine kanaat getirerek, postmodern sanat içerisinde değerlendirilen postmodern müziğin felsefi, sosyolojik ve estetik bakımdan temellendirilmesi yapılacaktır. Postmodern müzik, postmodernizmin felsefede kurgulanmaya başlamasından bu yana, sanat dalları içerisinde diğerlerine oranla daha az ilgiye mazhar olmasından dolayı akademik çalışmaların yeterince yapılmadığı ve ihmal edildiği bir alandır. Söz konusu bu çalışmalar, yeterli olmasa dahi Amerika ve Avrupa’da yapılmış fakat Türkiye’de postmodern müzik üzerine doğrudan olmayan ve daha çok yeni müzik akımlarını inceleyen birkaç makalenin dışında esaslı ve kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Sanat-toplum ve müzik-toplum ilişkisi, özellikle felsefe ve sosyolojinin ilgilendiği konular arasında yer almaktadır. Sanat sosyolojisi kapsamında postmodern müziğe dair yapılan çalışmaların eksikliği, bugünkü toplumların analizinde önemli bir veri kaybı olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla bu çalışmanın literatüre bir ölçüde katkı sağlayacağını ve yapılacak yeni çalışmalar için bir patika açacağını düşünmekteyim.

lendirme yapılamamasına rağmen bu kültürel kopuş, 1968’li yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde özellikle değerlerin bir dönüşüm geçirdiği gözlenmektedir. Anarşinin hiyerarşiye üstün tutulması, yapılaşmış tasarımların *dekonstrüksiyona* uğraması ve bireysel özgürlüğün kolektif değerlere üstün tutulması bu varsayılan yeni dönemin göstergelerini oluşturmaktadır. Kısacası postmodernizm, günümüz dünyasının ağır bunalımdan geçmekte olduğunu saptanmaya yönelik girişimlerden ibaret görünmektedir (Jeanniere, 2000: 103-104; Büyükdüvenci & Öztürk, 1997: 18-19; Uğur, 1992: 32-35). Dolayısıyla postmodernizm, gelişmiş tüketici kültürünün bir özelliği, yirminci yüzyılın sonuna tekabül eden şehirlerin yeniden organizasyonu, yeni teknoloji ve iletişim formlarının sosyal hayata etkileri, global turizmin sonuçları ve sosyal çevrenin zamanla daha tehlikeli bir yapı haline dönüşmesidir (Turner, 2002: 38).

I. POSTMODERN SANAT: MODERN SANATIN YAPIBOZUMU ÜZERİNE

Postmodernizm ve sanat ilişkisinde bazı temel ve belirleyici durumlara değinmek gerekmektedir. Örneğin sanatta biçim ve içerik tartışması söz konusu olduğunda postmodernizm, vurguyu içerikten ziyade biçim ya da üsluba kaydırır. Özellikle temelde birbirinden farklılık gösteren, bağlam ve tarihsel dönemlerden seçilen üslup öğelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan pastiche'e ayrı bir önem veren postmodernizm, böylece düzenliliği, mantık ve simetriyi değil çelişki ve karışıklığı benimsemektedir. Ayrıca bir ironi duygusuyla birlikte ben bilincinin yoğunlaşmasını sağlayan postmodernizm, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları kaldırarak elit ve popüler kültürle farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları aşma arzusu taşır. Öyle ki sanatsal üretimin özgünlüğüne karşı çıkararak gerçek sanat eserinin ulaşılmaz olduğu ve bu sanatın icrasının üstün bir yetenek gerektirdiği savını yıkar ve sanatın salt yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceğini de öne sürer. Eklektizme, aktararak söylemeye ve rastlantısallığa olumlu anlamlar yükleyen postmodernizm, metnin üreticisi olarak yazarın otoritesine ve tahakkümüne şiddetle karşı çıkar. Kısacası postmodernizm, modernliğe yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırıyla vücut bulur (Cevizci, 2002: 840).

Felsefe ve toplumsal teoriler için post-yapısalcılık neyi ifade ediyorsa, sanat için de postmodernizm onu ifade etmektedir. Kültürel dünyayı teknoloji, endüstri ve bilimin imgesinde şekillendirmeyi amaçlayan modernizmin ilerlemeci düşüncesi karşısında alaycı olan postmodernizm; sanatın, kültürün, toplumun ve felsefenin dayandığı mitlere karşı ironiktir. Postmodernizm felsefede, kavramsal anlamlar üreten gizli kalmış düzenerleri açığa çıkartırken, sanatta ise estetik üretimin gizli kalmış işleyişlerini, estetiğin dışavurumsal hakikat üzerindeki iddialarının mistisizm perdesini kaldırarak teşhir eder. Böylece anlamın veya içeriğin göstergeler aracılığıyla sunulan metaforik değişimi, biçimlerin sınırdaşlığına, keyfiliğine ve öngörülemezliğine neden olur (Ryan, 2000: 451; Sarup, 2004: 188-189). Modern sanat ise ussaldır. Akli ve mantığı ikna ederek onun neden öyle olduğunu, neden öyle olması gerektiğini anlamamızı sağlar. Modern sanat, ortaya koyduğu eserin bir misyonu olmasını, içinde bulunduğu durumu kritik ederek çıkış yolu aramasını ve geçmişten kopmuş bir yeniyi kurma amacını güder. Ayrıca modern sanat, misyonu olmayan ve kitleye hoşgörünen sanat yapıtlarını seçkin bir tutum sergilememesinden dolayı

küçümsemektedir. Postmodern ise neden sunmaz, ikna etmeye çalışmaz. Yapılan çalışmalarda rasyonel olma amacı gütmeyiz, akli şaşkırtmaktan ve hayrete düşürmekten hoşlanır. Postmodern sanat, modern sanatın bir misyon sahibi olmasını, geçmişe dönmemesini ve seçkinci anlayışını şiddetle eleştirir. Bu tür sanat anlayışının sanat alanını daraltacağını, sanatın sadece geleceğe yönelik olmayıp geçmişle de hemhal olabileceğini ve elitist anlayışın sanatta oluşturduğu verimsizlikten dolayı modern sanatı olumsuzlar (Taşdelen, 2007: 56-57; Şaylan, 2002: 95). Ayrıca modernizmin temel özelliklerinden birisini *farklılaştırma* olarak kodlarsak eğer, postmodernizmi bu düşüncenin zıttı ile yani *farklılaştırmama* ile tanımlamak mümkündür. Modernizmde işlevsel olarak farklılaşan, birbirlerinden ayrılan ve ayrıştırılan ne varsa (örneğin bilim ve ahlak, bilim ve sanat) postmodernizmde yeniden bir araya getirilir. Ancak bu süreç sistemsiz bir çözümlenme ve parçalanma şeklinde değildir. Aksine bu durum, sanatçıların kolaj⁵ yapması gibi bilinçli bir inşa sürecidir. Sanatta pastiche yöntemi de kullanılarak, yeni bir şeyin yaratılmadığı ve sadece eskilerin yeni bir şekilde birbirine eklendiği bir duruma gönderme yapılır (Richter, 2012: 240).

Modernizm yüksek sanatın yasasını inşa eden bir zihniyet olarak görülürken postmodernizm, mimaride, edebiyatta, filmde, müzikte kısacası sanatta ve edebiyatta *her şey uyar* (anything goes) söylemine sahip popülist bir estetik sergilemektedir. Modernist sanat, çoğunlukla geleceğe yönelik olup yeni olanın karşısında coşkuya kapılıp yeniliği hoşnutlukla karşılar. Postmodernist sanat ise, bütün bir sanat tarihinden seçilmiş stillerin, biçimlerin ve türlerin eklektik karışımları içinde eskiye olan nostaljik hayranlık ile yeninin karşısında büyülenmeyi birbiri içerisinde kaynaştırır.⁶ Ayrıca modernist hareketin siyasal *avantgarde'* önyargı ve eleştirisi haklarını olabildiğince kullanarak sanat ve yaşamın dönüştürülmesini motive

⁵ Kolaj, farklı birkaç nesnenin parçalarından yeni bir nesne meydana getirmek, oluşturmak gibi anlamlara gelmektedir.

⁶ Biçimsel ilkelerin ve estetik kriterlerin postmodernizmde başarılı olduğu söylenebilir. Retorik önem kazanarak bir ifade etkisinin doğruluğundan daha merkezi bir konuma eriştiği görülür. Sunuş biçimi, servis edilmesi içerikten çok daha önce gelir yani ambalaj paketin içindeki şeyden daha önemsenir hale gelmiştir. Figürler ise, ironi ve metinlerarasılıktır. Bu metinlerin gerçekliğe değil de diğer metinlere dayanmasına neden olur. Bunlar gerçekliği zamanla daha az temsil eder ve daha çok hangi bağlamda bulduklarını göstermektedirler. Bilimsel bir metine bakılarak, gerçekliğinden ziyade hangi ekole ait olduğunu anlamak çok zor değildir. Bu anlayışa göre istatistikî ifadeler gerçekliği yansıtmayarak sadece istatistikî yöntemlerin imkanlarını temsil etmektedir (Richter, 2012: 240).

edinmişken, postmodernist sanat genellikle dünyadan olabildiğince zevk almayı ve mutlu bir şekilde estetik stiller ve oyunların çoğulculuğuyla var olmayı yeğlemiştir (Kellner, 2000: 367-368; Huyssen, 2000: 208-212). Bu ilkelere vücut bulan postmodern sanatın ayak sesleri, aslında *pop-art* akımıyla birlikte duyulmaya başlanır. Modern sanat ve estetik anlayışının, 1890'lı yıllardan sonra ve 1960'lı yıllara kadar görsel sanatlardan müziğe ve edebiyata kadar sanatın bütün dallarına hakim olması, 1960'lı yıllarda doğan ve hızla gelişen *pop-art*'ın, modernizme ya da modernist estetik anlayışına karşı postmodern bir tepki olarak var olmasına neden olmuştur. Ayrıca modern sanat, sanatçının yaratıcı kapasitesinin yansıtıldığı özgün ya da farklı yapıtların ortaya çıkarılmasını zorunlu kılar. Böylelikle *pop-art* anlayışı ile sanatın seçkinciliğine ve yaratıcılığın özgün olması gerekliliğine kesin olarak karşı çıkmış ve bu ölçütler yadsınmıştır. *Pop-art*'ın temel argümanı, sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevinin olmadığı üzerine kuruludur. *Pop-art*'ın en önemli özelliklerinden birisi de, klasik ya da modern sanattan farklı olarak konu ve mesaj ile ilgilenmemesidir. Günlük yaşamdaki sıradan her şey, herhangi bir mesaj ya da yorum söz konusu olmaksızın pop türü sanatın konusu olabilmektedir. Özellikle çizgi romanların bu alanda çok ağırlıklı bir konuma geldiği söylenebilir. Bu tür çizgi romanlarda; savaş, suç, erotizm gibi günlük yaşam ile ilgili her şey konu olabilmektedir (Şaylan, 2002: 91).

Postmodern estetik, yeni bir değer üretmekten çok, üretilen değerleri değersizleştirerek, hafife alarak yeni bir üretimde bulunur. Bu sanatın dünyası gerçeklik alanı değil, üretilen dünyadır. Böylece, gerçeklikle arasında bir başka varlık alanı bulunur. O, Platoncu deyişle, varlığı değil, varlığın temsilini konu edinir. Dolayısıyla postmodernist estetiğin ontolojik temeli havadadır, hatta bir temeli olduğu bile söylenemez. Bu da olağandır, çünkü o bir öz ve temel ortaya koyma iddiasında değildir, aksine temel denilen yeri açarak bir özün ve temelin olamayacağını gösterme çabasıdır. Foucault'nun, Baudrillard'ın, Derrida'nın ortaya koymak istedikleri de budur. Pastiche, kitsch, simülakr, kolaj, montaj gibi ifadeler, bu parçalanmış algılama biçiminin estetik ifadeleridir.⁷ Baudrillard'ın kav-

⁷ Bu kavramlardan pastiche; farklı ses, şekil, simge, obje ve yazıları bir metin, kompozisyon içinde bir araya getirmektir. Bir sanatçıyı (yazar, besteci, ressam) öykünme, taklit etme, bu şekilde yeni bir yapı, yeni bir kompozisyon oluşturma yaklaşımı olarak da açıklanabilir. Görsel, işitsel ve yazınsal hemen hemen bütün sanat alanlarında kullanılabilen bir tarzdır. Kitsch ise, "sanatsız edebiyat, değersiz sanat, değersiz eser, iyinin kötü taklidi" gibi anlamla-

ramsallaştırdığı simülasyon, gerçeğin tüm verilerine sahip olan ama gerçek olmayan şeydir. Gerçeklik artık yitirilmiştir. İnsanlar onları çevreleyen ve “gerçeğin yerini almış olan simülakrlar”ın içinde yaşamaktadırlar (Önk, 2009: 202; Şahiner, 2008: 39-41). Baudrillard, gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren farklı bir uzama geçişle birlikte tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girildiğini ilan etmiştir (Baudrillard, 2011: 15). Baudrillard, post-yapısalcılığın metnin dışında hiçbir şeyin var olmadığı şeklindeki fikrinden hareketle, bir tasvir veya gerçeklik, bir gösterge veya gösterilen ikiliğinin aşılması gerektiği sonucuna varmaktadır. Dolayısıyla tasvirler hiçbir şekilde, tasvirin ötesinde herhangi bir diğer gösterilene ya da gerçekliğe bağlanamaz (Küçükalp, 2003: 103).⁸

Fransız post-yapısalcı düşünür Jacques Derrida tarafından felsefe ve edebiyat okumalarında kullanılmak üzere geliştirilen bir çözümleme yöntemi ve metinsel analiz şekli olan *yapıbozum* tekniği, postmodern sanatın değerlendirilmesi sürecinde modern sanatın temel önermelerine yöneltilen önemli tenkitlerin oluşmasında başat rollerden birini üstlenmektedir. Derrida’ya göre yapıbozum uygulandığında, özdeşliklerden ayrı-

nyla postmodern estetik içinde bir tarz, bir üretim biçimi olarak yer bulur. Özyık’a göre (2008: 1) kitsch sözcüğü 19. yüzyılın kaotik kültürel ortamında kullanıma girmiştir. Öncelikle zevksiz, kaba, gösterişli, adi, ucuz hediyelik eşyaları nitelemek için kullanılmaya başlanan kitsch sözcüğü, zamanla, estetik bir etki yarattığı düşünülen kimi nesnelerin estetik açıdan kendine özgü tarzındaki yetersizliğini vurgulayan bir terime dönüşmüştür. Sanatla olan ilgisi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Kitsch, sanat olma iddiasında olup da kolayca öyle adlandırılmayan eserleri niteleyen bir terim haline gelmiştir. Bu bağlamda, bir sanat eserinin estetik yönden yetkin ve incelikli bir beğeniye uygun olarak yaratılmış olmasına karşılık, kitsch olduğu söylenen bir nesnenin estetik olarak yetersiz ve kaba bir beğeniye hitaben yaratılmış olduğu, bunun bir zevksizlik göstergesi olduğu düşüncesi hakim olmuştur.

⁸ Baudrillard’a göre günümüzde gerçek, minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Yeniden üretilen bu sentetik gerçeklik ise hipergerçekliktir (Baudrillard, 2011: 15). Çünkü Baudrillard’a göre içinde yaşadığımız dünya, kaygısız, tesadüfi, belirlenmemiş ve narsistik bir dünyadır. Bu, gerçeğin yerini simülasyonlara, kodlara ve hipergerçeğe bıraktığı ve anlamın, anlamlandırmanın, ileti ve gönderilenin “müthiş bir hızla dolaşıma girdikleri için gözden kayboldukları” bir dünyadır. Bundan dolayı, Baudrillard’ın postmodern olarak tasvir ettiği durum ise, *geriye elimizde kalanlarla yaşamaya, kırıntılarla oynamaya* teşebbüs ettiğimiz bu durumdan ibarettir (Smart, 2000: 344-345). Baudrillard tarafından işlenen bu kavramlar, sanat estetik, medya ve iletişim alanlarında görüntü ve gerçek arasındaki ilişki sorunsalını da gündeme getirir. Pastiche, kitsch, simülakr, kolaj, montaj ve metinlerarasılık birbirleriyle örtüşen, hatta birbirlerini gerekli kılan kavramlardır.

lıklara, birliklerden parçalara, ontolojiden dil felsefesine, epistemolojiden ise söz sanatına doğru bir algı yönelişi ortaya çıkmaktadır. Çünkü yapıbozumla birlikte, hakikatin dağıtılıp saçılması, birliğin parçalarına ayrılması, dikkatli ve basiretli tartışmaların yerine sonuçsuz tartışmalara geçilmesi, ciddiyet ve rasyonalite yerine şenliğin ve histerinin konulması amaçlanmaktadır. Anlamın değişmezliğini temelden reddeden yapıbozum yöntemi, yorumu temele alan bir yöntem olarak okunmaktadır (Cevizci, 2002: 1106-1107; Dinçer, 2010: 452-472; Megill, 1998: 437-441). Ayrıca yapıbozumun görevi, metni özgürleştirmek, kasıtlı olarak onun kapalılığını arttırmak, göz ardı edilmiş olan kapalılığı açığa çıkarmak, içinde barındırdığı çelişkiyi ortaya sermek ve her metnin varoluş imkanının koşulu olan çatlakları teşhis etmektir. Derrida'nın *aporia* adını verdiği bu çatlak, açık bir çelişki olmamakla birlikte metinden doğan ve metnin aşamadığı bir tür paradoks ya da anlaşılabilirlikte oluşan bir boşluğa işaret etmektedir (Binder, 1999: 179-180; Sarup, 2004: 84-85). Derridacı anlamda yapıbozum yöntemiyle birlikte postmodern sanat, *yüksek modernizm*'in ciddiyetinin aksine yeni bir ilgisizlik, yeni bir şakacılık, rastgelelik ve yeni bir eklektizm sunmuştur. Modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilgiçliğinin ve estetik meraklılığının aksine, *yüksek kültür* ve *popüler kültür* biçimlerini karıştıran, estetik sınırları alt üst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak şekilde genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini arttırarak üreten postmodernist sanat, bölük pörçük ve eklektiktir. Böylece yüksek modernizmin ahlaki ciddiyetinin yerini, ironi, pastiche, kinizm, ticari tutum ve bazı durumlarda çok keskin bir nihilizm anlayışı almıştır (Kellner, 2000: 367). Çünkü postmodern estetik açısından söylersek, popüler kültür ortamında, ölçü, ahenk, simetri, gerçeklik, rasyonalite değerlerini yansıtan bir sanat eseri üretmemize gerek yoktur. Çünkü postmodern kültür, bir magazin ve televizyon kültürü olmasının yanı sıra imajların, şekillerin ve görüntülerin kutsandığı ayrıca bir heves gibi hızla değişen bir kültürdür. Bu kültür yeni değerlerin üretilmesini rafa kaldıran, bunun yerine ise üretilenlerin benzerlerinin ve taklitlerinin popülerleştiği bir yeniden üretim mekanizmasına dönüşen sisteme gönderme yapmaktadır. Postmodernist estetik yukarıda bahsedilen kolaj, montaj, pastiche, kitsch, simülakr gibi enstrümanlara başvurarak bu yeniden yaratımı oluşturur. Bu enstrümanlar önceden yapılan eserlere uygulanarak ironi ve paradoks öğelerini içerisinde barındıran yeni bir kompozisyon ya da okuma biçimi ortaya çıkarır. Mona Lisa'ya takılan bıyık, pisuarın sanat eseri ola-

rak sergilenmesi ve ünlü ressamların bilinen tablolarına yapılan göndermeler, postmodernist estetiğe örnek oluşturmaktadır. Postmodernist pastich'te, modernizmin disipliner, sistematize eden seçkin tutumu eleştirilerek sanatın belirli bir uzmanlar grubunun himayesinde ve denetiminde olduğu algısının yerine, herkesin sanatla ilgilenebilirliği ve sanat eseri üzerine söz söyleme hakkına sahip olduğu anlayışı yerleştirilmeye çalışılır. Öyle ki postmodern estetik anlayışına sahip sanat eserlerinde, kalıplaşmış sanat algısının çok ötesinde bir estetik anlayışa yer verildiği görülebilir. Örneğin sanat eseri olarak reklam afişlerini andıran eserlerin bu galerilerde sergilenmesi gibi. Bu durum ise Baudrillard'ın sözünü ettiği, *trans-estetik*le bağdaşmaktadır. Trans-estetik, ekonomiden politikaya, estetiğin gündelik hayatın neredeyse her alanına girerek kendi özgün ve özerk konumunu kaybetmesine atıfta bulunan bir kavramdır. Çünkü sanat, artık belirli grupların yer aldığı sanat galerileri, belirli kişilerin okuduğu kitapları, belirli kişilerin seyrettiği filmleri değil, herkesin okuyabileceği, seyredebileceği, izleyebileceği eserleri de içine alan yeni bir tanımlama girişimine dönüşmüştür. Dolayısıyla postmodern estetik durum, ilgi duyan herkesin katılabileceği ve hakkında konuşma yetkisine sahip olabileceği etkinlikler haline gelmiştir (Taşdelen, 2007: 58).

Postmodern sanat içerisinde yer alan postmodern müzik, yapıbozum, simülasyon, simülakr gibi postmodern çözümlerle modern müzik anlayışının dışında yeni bir alan üretmeyi başarmıştır. Postmodern müzik, alışlagelmiş müzik anlayışlarına karşı çıkarak ne insanların müzik eserini anlayabilmesini ne de bir anlatıyı ortaya koyabilmenin sancısını dert edinmektedir. Bu müzik tarzının amacı, kendini ifade etme biçiminin imkanlarını aramakla yetinmektir. Dolayısıyla müzik parçasının sözleri ve ritmi, belirli bir bütünlük içerisinde olmayıp pastiche bir tarzdadır. Anlaşılmaktadır ki postmodern müzik, büyük kitleleri etkilemek gibi bir kaygı gütmeyen kendi özgüllüğünde var olmayı denemektedir.

II. MÜZİKOLOJİNİN SINIRLARINI AŞMAK: POSTMODERN MÜZİK

Müzik en genel anlamıyla bir sesler organizasyonu; ezgi, armoni ve ritim öğelerini uyumlu bir bütünlük dahilinde kullanan disiplin olarak tanımlanabilir. Doğada her zaman varlık göstermiş olan milyarlarca farklı ses, ancak insanın bilinçli müdahalesiyle müzik haline dönüşür. İlk insanların yaşamında müzik -ki kelimelerle konuşmadan çok daha önce ortaya çık-

tiği düşünülür- dans ile birlikte, fiziksel zorlanım içeren çalışmalarına, gündelik pratiklerine eşlik eden bir araç olarak vardı. İlk basit sesler organizasyonu zamanla üretim içerisindeki insan bedeni ve düşünsel kapasitesinin dönüşümü ile eşgüdümlü olarak giderek yetkinleşti ve karmaşıklaştı. Sanatsal disiplinlerin hepsi içerisinde üretildikleri toplum yapısına göre şekillenmektedirler. Resminden edebiyatına, sinemasından müziğine kadar tüm sanatsal disiplinler toplumun üretim ilişkilerini, organizasyonlarını, kültürel değerlerini, hakim ideolojilerini, içerisindeki çelişkileri tam anlamıyla yansıtır ve bunlarla karakterize olur. Otuz bin yıldan da eski bir geçmişi olan müzik disiplini, diğerlerinden daha kolaylıkla üretilebilir olması sebebiyle tüm bu etkileri biçim ve içeriğine en hızlı ve içerikli bir şekilde yansıtan disiplin pozisyonundadır.

Müzik, insan davranışlarını da yönlendiren bir yetiye sahiptir.⁹ Dinlenen müziğin ritimleri insan davranışlarına ve hareketlerine de yansır. Rock müziği dinleyen bir insanın duygulanması ve gözyaşı dökmesi ne kadar imkansızsa, uzun hava dinleyen birisinin de dans etmesi o kadar absürttür. Müzik sadece boş zamanlarda vakit geçirmek için dinlenen ritimler topluluğu olmayıp insanların duygularını şekillendiren dolayısıyla hayata bakışını biçimlendiren bir gerçektir. Bu paradigma baz alındığında müziğin sosyal ve siyasal eylemlerin belirleyicisi olduğu tezi öne çıkmaktadır. Bu tez ilkçağdan bu yana müzik-toplum ilişkisinin de söylemini oluşturmaktadır. Müzik-toplum etkileşimi üzerine ilk düşünceler, biri eski Yunan'da diğeri ise eski Çin'de aynı dönemlerde yaşamış olan Pythagoras ile Konfüçyüs'ün felsefelerinde rastlanmaktadır. Bu iki felsefi düşüncede bulunan ortak yön, müziği birbirine koşut olarak varlık-bilimsel ve insan-bilimsel tarzda ele almış olmalarının yanı sıra, daha sonraki yüzyıllarda da müzik felsefesinde belki de en etkin ve yaygın bir anlayış olarak görülecek olan *duyusal-etki öğretisini* benimsemiş olmalarıdır. Örneğin Konfüçyüs felsefesinde müzik, *tonların bir verimi* olarak tanımlanırken, *ton* ise bir ifade biçimi olarak duyguların içten gelmesiyle oluşan seslerin bir sıra halinde varlığa gelen organizasyonu olarak tanımlanır. Ayrıca bu felsefede müzi-

⁹ Müzik tercihinin kişilik eğilimlerine önemli ölçüde etki ettiği bilinmektedir. Müzik tercihinin insanın benlik saygısı, saldırganlık ve yalnızlık gibi duygularını şekillendirmesi konusunda yapılan önemli bir çalışma için bkz. TUNA Arda (2003), *Müzik Tercihi ve Kişilik Eğilimleri Arasındaki İlişki*, Mersin Üniversitesi S.B.E. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin

ğın ontolojik kurgusu da yapılmaya çalışılır. Buna göre müzik, gökten meydana gelen ve gök ve toprak arasında bir ahenk oluşturan antropolojik bir nitelik kazanır. Böylelikle insan ile varlık arasında müzik yoluyla bir bağ kurulmaktadır. Çünkü müzik, tonların etik etkisiyle insan doğasını uygun bir hale getirir. Ahenkle oluşturulan müzik iyi ruhları yönetir, insanı etkileyen fena tonlar bozuk bir hava yaratır. İyi tonların insana tesir etmesiyle iyi bir hava oluşturur. Öyle ki müziğin etkisi sadece tek bir insanla sınırlı kalmaz, bütün toplumu, hükümetin yönetimini, tüm ülkeyi ve hatta ülkedeki işleri de etkiler. Bundan dolayı müziğin bozulması, tüm toplumda ve kurumlarda bozulmayı da beraberinde getirir (Soykan, 2002: 258-259). Konfüçyüs ve Pythagoras'da görülen müzik felsefesinin etkisi, Platon ve Aristoteles'te de devam ederek klasik Yunan müzik kuramının temelini oluşturmuştur. Bu kuramın çekirdeğini oluşturan bu ethos (ahlâk) öğretisinin, başka bir deyimle, duyusal etki öğretisinin temel düşüncesi ise şu şekilde formüle edilir: Seslerin hareketi ile insan ruhunun hareketlerini, gizemli bir benzerlik bağıntısından ötürü birbirine bağlayan müzik; ruh hareketlerini, tutkuları, sevinci ve hüznü yalnızca yansıtmaya değil, aynı zamanda dinleyicide doğrudan doğruya yeniden meydana getirmeye yetilidir. Ancak, dinleyicinin ruh yaşamı müzik yoluyla etkilenirse, böylece bu sanat gizemli bir gücü de ele geçirmiş olur. O, yanlış kullanılırsa, kötü sonuçlar doğurabilir. Bu nedenle Platon, tasarladığı ideal devletinde müziğin yeri üzerinde önemle durur.¹⁰ Ona göre, devletin en yüksek ödevi, yurttaşlarını erdeme uygun tarzda eğitmek, yetiştirmektir. Dolayısıyla Platon'da sanat ve müzik, tamamen insanda bir-

¹⁰ Platon devletinde yurttaşlarını erdeme uygun tarzda yetiştirebilmek için müzik temelli bazı kararlar alır. Çünkü O'na göre beden için idmandan ve ruh için ise müzikten başka yol yoktur. Platon müzik eğitimine söz sanatlarını da dahil eder. Müzik ile sözün birlikte ele alınışı, sonraki yüzyıllarda da süregelir. Platon'a göre melodi, üç şeyin karışımıdır: söz, makam, ritim. Söz'ün oluşturulmasında ağırlamalara, vahlanmalara ve yazıklanmalara yer verilmemektedir. Makam ve ritmin de sözlere uyması gerekmektedir. Hüzünlü sözlere uyan karışık *Lydia*, uzun *Lydia* ve benzerlerinin yanı sıra gevşek olan ve çözükle denilen *Ionia* ve *Lydia* makamları da yurttaşları gevşek, sarhoş ve tembel yapacağından dolayı devlete sokulmayacaktır. Kabul gören makamlar ise, biri savaş ve diğeri barış zamanındaki yaşama uygun biri sert, diğeri yumuşak iki makamdır. Sazlar da bu makamlara göre seçilmelidir. Her türlü makamı çalabilen telli sazlara izin verilmez. Sadece *lyra*, *kithara* ve bir de kırlarda çobanların çaldığı kavala bu devlette yer vardır. Ritimler de aynı ölçüye göre değerlendirilir. Değişik ve çok çeşitli ritimler istenmemektedir; hem yiğitliğe hem de ölçülü bir hayata uygun olan ritimler benimsenir. Bütün bunların hedefi, müzik eğitimi sayesinde yurttaşların iyi ve erdemli bir insan olarak yetiştirilmesini sağlamaktır (Soykan, 2002: 260-261).

raktığı duyusal etkiye göre etik açıdan değerlendirilerek estetik kaygılar göz ardı edilmiştir (Soykan, 2002: 260; Karaca, 2009: 10-12).

Varoluşçu filozof Heidegger'de sanat, varlığa ait olan ve varlığın hakikatının açığa çıkmasını sağlayan bir tür dil olarak sistemleştirilmiştir. Varlığa ait olan ve bir eseri sanat eseri kılan dil Heidegger'de şiir iken Schopenhauer'da ise müzik olarak nitelendirilmiştir (Özgündoğdu, 1994: 88). Schopenhauer istemeyi dolaylı olarak ve ideler vasıtasıyla gösteren bütün sanat dallarının dışında bir sanat dalına daha işaret eder ki, bu sanat dalı doğrudan istemeyi göstermektedir. İşte bu sanat müziktir (Özgündoğdu, 1994: 36). Schopenhauer'a göre müzikteki tüm harmoni tonları, istemenin objeleşme derecelerinin göstergesidir. Ses ve tınının melodi hali ise, istemenin en yüksek derecesini yani insanın entelektüelliğinin sınırlarını tayin eder. Schopenhauer'da sözcükler, aklın dilini oluştururken müzik ise, hissetmenin ve aşkın dilidir. Böylelikle entelektüel, hissetmenin diliyle istemenin *en gizli tarihini* kaydeder; her zevki, her gücü, istemenin her hareketini resmeder. Ancak yine de tüm bu açıklamalara rağmen müzik, tarifi pek mümkün görünmeyen bir derinliğe sahiptir. Müziğin bu derinliği bizden çok uzaklarda var olduğuna inanılan bir cennetin hayali gibi bilincimizden geçmekte ve hem tam olarak anlaşılan hem de açıklanması zor olan bir durumu ifade etmektedir (Schopenhauer, 1956: 200-205'den akt. Özgündoğdu, 1994: 37-38; Soykan, 2002: 273-275). Frankfurt Okulu'nun önemli düşünürlerinden olan Adorno'nun sanat anlayışına göre de, müzik ile dış dünya arasında bir bağ şüphesiz vardır. Adorno'ya göre her sanat gibi bir gerçeklik görünüşü olan müzik, bir görünüş değil de gerçekliğin kendisi olduğunda bir ideolojiye dönüşür.¹¹ Ancak Adorno'nun dile getirdiği ideoloji ya da toplumsal yanlış bilincin kaynağı olarak işaret edilen müzik, işlevsel müziktir. Bu görüşe göre müzik, kendisini toplumda kullandırmaktadır. Dolayısıyla müzik toplumsal olmaz. Aslında Adorno'ya

¹¹ Fetişleştirme, yabancılaşmış kapitalist kültürün; insanın kendi ürünlerine, kendisinin yabancılaşmış nesnelere olarak körü körüne bağlandığı bugünkü kültürün temel öğelerinden biridir. Adorno'ya göre fetişleştirme, kullanım değerinden çok, değişim değerinin tahakkümü altına girmiş bir toplumun meta anlayışından kaynaklanan ekonomik bir kategoridir. Adorno meta üretiminin analizini Marks'ın meta fetişizmi kavramına dayandırdığından bu popüler kültürün üretiminin sistematik bir eleştirisini gerektiriyordu. Böylelikle Adorno'da geçerli bir müzik, içinde duyulduğu dünyada yanlış olan şeylere karşı konuşur. Onun müzik sosyolojisi anlayışı, sanatsal alana rağmen, her zaman toplumsal eleştiriyi alt yapı olarak temellendirmesine dayanmaktadır (Karayavuz, 2006: 177-180).

göre sorularımız, müzik ve toplum arasında var olan ilişkinin nasıl oluştuğundan ziyade bu oluşumda toplumun müzik aynasında nasıl görüldüğü ve müziğin toplumun dokusunda hangi anlam kodlarını keşfettiğinin soruşturulması önem arz eder. Öyle ki müziğin toplumsal gerçekliğin düz bir yansıması olduğu görüşünün aksine Adorno, müziğin toplum için bir örnek oluşturduğunu ileri sürmektedir. Bu teziyle Adorno kendine özgü bir müzik sosyolojisinin de temellerini atmaktadır. Ancak Adorno'nun müzik sosyolojisinde yer alan bu yeni müzik, *atonalite'*dir. Bu müzik anlayışının fikir babalarından olan Arnold Schönberg, müzikte *geleneksel tonal* stilini yıkar. Çünkü *geleneksel tonalde*, müziğin temel ögesi armonidir. Tonalitede, çok farklı sesler, bir müzik parçasında bir ana ton eksenine etrafında birleştirilerek uyum elde edilir. Bu ana ton, aynı zamanda egemen tondur; çoklukta birliği sağlayan öğedir. Bu tonal düzeni yıkararak, kromatik dizideki on iki notaya yeni bir sıralama getiren Schönberg, bu yeni tekniğe *on iki ton tekniği* adını verir, eski müziğin armonisinin yerine kontrpuanı koyar. Burada artık egemen, merkezi bir ton yoktur. Yeni müziğin bu yapısı, Adorno'nun düşlediği, bir egemen gücün olmadığı toplum düzeni için örneği oluşturur (Soykan, 2002: 288).

Müziğin ruhun gıdası olduğu bilinir. Postmodern öncesi dönemde ruhların gıdası olan, ruhu biçimlendiren ve bir ruhtan çıkan enstantanelerin, armonilerin bütün ruhları etkilediği müzik anlayışından postmodern bilinçle birlikte her ruhun kendisinin oluşturduğu ve anlamlandırıldığı, kendisine göre yorumladığı müzik anlayışına geçiş yaşanmıştır. Bu durum, müzikte postmodern etkinin ortaya çıkmasıyla kendisini göstermiştir. Postmodernizm, çeşitli alanlarda ortaya çıkan problem durumlarına çözüm üretmek paradigmasıyla açıklık kazandığı 1980'lerde, müziği ve müzikolojiyi etkilemeye başlamıştır. Bu etkileşimin temelinde müzik alanında yaşanan dört önemli gelişmenin büyük rol oynadığı gözden kaçmamaktadır. İlki, dinleyici ve izleyici kitlesinin kültür endüstrisinin ürünlerini pasif bir şekilde tüketmekten başka bir iş yapmadığı düşüncesinin çökmesi; ikincisi, zamanla müziğin soykütüğüne yapılan müdahalelerin artmasıyla bestecileri birleştiren, müziksel gelişimlerin ve etkilerin ivmesini arttıran çizgilerin yeniden dizayn edilmeye çalışılması; üçüncü olarak, toplumsal önem ve kültürel bakımdan müziğin çalış ve söyleniş üsluplarının değişen toplumun istek ve tepkilerine göre şekillendirilmesi arzusunun göz ardı edilmesi ve son olarak ise, teknolojinin gelişiminden dolayı özellikle de örneklemenin ve remiksin yaratıcı zihin olarak besteciler üzerin-

deki etkileri gösterilmektedir. Dolayısıyla bu yeni süreç, postmodernizmin müzik alanına yeni bir perspektif sunması için uygun bir dönemdi (Scott, 2006: 157-158; Özkişi, 2007: 160-161). Öyle ki bu müzikteki bu radikal dönüşümle birlikte postmodernizm; evrenselcilik, uluslararasılık ve sanat için sanat düşüncelerinin yerine, özgül kültürlerin değerlerine ve farklarına yönelik ilgileri koydu (Scott, 2006: 158). Böylelikle evrenselci bir kültürü savunma teşebbüsü olan modernizm, genelde dargörürlük olarak bölgeciliğe, şovenizm olarak ulusçuluğa ve eğlence olarak popüler müziğe saldırmak zorunda kalır. Postmodernizmin buna cevabı ise, bir *kültürel görecelilik* çağında yaşadığımızı vurgu yapmakla verilmiş olmaktadır. Antropolojiden transfer edilen kültürel görecelilik, 1980'lerden bu yana sosyomüzikolojik yorumun anahtarı durumundadır (Scott, 2006: 163).

Postmodern müzik örneklerine geçmeden önce, postmodernizmin temellerini oluşturan kavramları bir kez daha hatırlamakta yarar buluyorum. Bu kavramlar; anti-form, ironi, imaj, oyun, eklettizm, yüzeysellik, tutarsızlık, yapıbozum, deregülasyon, mutasyon ve şizofrenidir. 1980'lerin sonlarına doğru postmodern müzik ekseninde gelişen *yeni müzikoloji*, Amerika'daki müziğin tarihsel ve kültürel bir bağlamda incelenilmesinden ziyade, özerk biçimde incelenebileceği daha tarihsel ve sistematik müzikoloji varsayımı hakkındaki yönelimler arasında gelişti. Öyle ki İngiltere'de müzikoloji eleştirisi kendisinin de içerisinde bulunduğu ve eleştirinin önemini tartışmak adına *Eleştirel Müzikoloji Grubu* adında bir grup kuruldu. Eleştirel ve yeni müzikologlar, müziğin toplumsal değerlerini araştırmak için pek çok yöntemi uygulamaya koyuldular. Marksist eğilimli kültür sosyolojisinden göstergebilime, post-yapısalcı ve postmodernist teorilere, Derrida'nın yapıbozumcu manevralarına, Foucault'nun söylem çözümlemesine ve Freud, Lacan ve Julia Kristeva'nın psikanalitik kavrayışlarına kadar bu yöntemlerin çeşitliliği arttırılabilir (Scott, 2006: 168-169). Postmodern müzikoloji, müziğin biçimsel işleyişlerinin analiziyle ve bir bestecinin diğer besteciye etkileri konusunda veri toplamayla sınırlandırılmayı kabul etmez ve müzikte dışsal anlamlar sorununa hitap etmeye aşınadır. Bir kısmı yakın okumaları reddederek yerine radikal bir müziksel üretim bağlamsalcılığının ve müziğin hem icracılar hem de dinleyiciler tarafından ne şekilde tecrübe edildiğine ilişkin derin bir anlayışın peşine düşerken, birebir eserlere odaklanıp sözlü anlamlarıyla uğraşanlar da vardır. En yeni ihtilaflar, müziğin gündelik yaşamla olan etkileşimini araştıranlarla müziğin derinliklerinde yer alan ideolojik anlamları açığa çı-

kartmaya çalışanlar arasında yaşanmaktadır. Postmodern müzikoloji, metafiziksel karşıtlıklar içerisinde bir terimin diğer terime önceliğini göstermekle ilgilenen Derrida'nın *yapıbozum* düşüncesini de içselleştirmiştir. Çünkü artık sözde *saf müzik* üretecek bir örnek kalmamıştır. Anton Bruckner¹² gibi bir bestecinin müziği bile, soyut müziksel, mantıksal tercihler olarak görünebilen durumun gerisindeki ideolojik varsayımları teşhir etmek için yapıbozuma uğratılabilir. Bruckner'in müziğinde anlam, farklılaştırma ve ertelemeyle yaratılır. Minör majörle yönetilir ve bu yüzden üçüncü senfoniye başlatan minör, başat unsur sayılmaz, majörün galip geleceği bilinir. Minör her zaman *antitez*dir ama gerçek bir antitez değildir, çünkü Bruckner minör karşısında majöre öncelik tanımaktadır (Scott, 2006: 167-169). Ayrıca postmodern müzik için, müzik teknolojisinin ve özellikle mevcut soundların isteğe göre kaydedilmesi ve yeniden kullanılması ya da manipüle edilmesine imkan veren örnekleme, orijinallik, yaratıcılık ve aidiyet fikirleri üzerinde büyük bir etkiye sahip görünmektedir. Böylelikle önceden programlanmış özelliklerin yaygın kullanılabilirliği sound modülleri, sintisayzırlar, bateri aletleri ve klavyeler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Hiphop, House, Tekno ve Underground dans albüm parçalarını ayıran soundlar ekleyen, özellikleri karıştıran, trekleri bir araya getiren, yeniden yapılandıran ya da remiks eden yapımcılar ve DJ'ler, yaratıcılık nosyonlarını olabildiğince aşındırdılar. Ayrıca bütün bunları postmodernist teorinin, post-yapısalcılığın ve yapıbozumun organik birlik ve bestecinin kendi müziği içerisindeki ifadesel varlığı nosyonlarına güçlü bir biçimde karşı çıktığını da eklediğimizde, gelişen yeni müzik anlayışının postmodernist argümanların peşi sıra gelişmekte olduğu mülahaza edilebilir (Scott, 2006: 168). Bu postmodern argümanların yanı sıra bazı müzik alanlarında, gerçek olma girişiminin dahi yer almadığı ya da gerçekliğin bir kurgu olarak neşet ettiği Baudrillard'ın simülakrlarının önemli örnekleri ve destekleyicileri vardır. Oryantalist müzik bu simülakra örnek teşkil eden bir müzik anlayışıdır. Müzikte Doğu'nun Batılı temsillerine yıllardır gelişen farklılıklara rağmen, birbirini izleyen oryantalist üsluplar, Doğulu etnik pratiklerden ziyade eski oryantalist üsluplarla daha yakından ilişkilendirilme eğilimindeydiler. Bu şaşırtıcı olma-

¹² Anton Bruckner (d. 4 Eylül 1824 - ö. 11 Ekim 1896) Avusturyalı besteci. Döneminin tanınmış kilise orgcularındandı. Yayımladığı dokuz senfonisi ile senfonik müziğin en önemli bestecileri arasına girdi. Eserlerinin Klasik Viyana Okulu bestecileri (Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert) ve 19. yüzyıl sonu, 20.yüzyıl başı bestecilerini birbirine bağlayan köprü olduğu düşünülür (tr.wikipedia.org).

malıdır; çünkü oryantalist müzik, başka bir kültürel pratiğin kötü taklidi değildir. Bu müziğin amacı taklit etmek değil, temsil etmektir (Scott, 2006: 166-167). Oryantalist müzik Baudrillardcı anlamda bir temsiliyet durumundan hareketle postmodern müzik içinde değerlendirilebilirken, etnik müzik ise Derridacı anlamda modern müziğe yönelik bir yapıbozum etkinliğinden dolayı da postmodern'dir. Bundan dolayıdır ki etnik müziğe olan ilgi, postmodern müzik anlayışı içerisinde değerlendirilebilen bir tür müzik olarak görülmelidir. Çünkü yerel motiflerin bir *kültürler buluşması* olarak nitelendirildiği ve popüler birkaç temayla harmanlanan *eserler*, eskiden yaratılmış olana hiçbir şey katmadığı ve onun üzerine çıkamadığı gibi eleştiriler olsa da etnik temelli müzik, eski müzik temalarını önemli ölçüde yapıbozuma uğrattır ve yeniden yorumlar (www.haberlink.com, son erişim tar. 15.03.2008). Müzikte bir başka tartışma alanı olan ve birçok çalışmada postmodern müzik içerisinde değerlendirilen pop müzik ise, tam anlamıyla postmodern sayılmasa da bazı eserleri, postmodernist olarak düşünülen kendine özgü enstantaneler geliştirmeyi başarmıştır. Örneğin müzik videoları, MTV, örnekleme ve *dünya müziği* fenomeni postmodernist düşünürlerin oldukça dikkatini çekmiştir. Ancak yüksek kültür tarzlarının popüler müzik üzerindeki etkisi, 1970'lerin başlarında *ilerlemeci rock* gibi bazı örneklerde üslupların postmodernist icrasından ziyade modernist tutkulara işaret edebileceğinden dolayı pop müziğin tümünü postmodernist müzik olarak nitelemek doğru bir yaklaşım sayılmaz (Scott, 2006: 160). Aslında postmodern müziğin neliğinin belirlenmesi John Cage'in müzik felsefesine referans edilerek anlaşılabilir. Postmodern müzik akımının kurucusu olan ve son dönem müzik tarihinde yeni bir dönemin başlatıcısı olarak görülen ve kendinden sonraki postmodern müzik akımı içerisinde yer alan sanatçıların ilk esin kaynağı olan müzisyen John Cage (1912-1992)'dir. Cage'in postmodern müzik anlayışını ve müzikolojiye etkilerini aşağıda ayrı bir başlık altında değerlendirileceğinden dolayı burada daha fazla yer verilmeyecektir.

Postmodern müzikte bir müzik parçasını çalmak için kullanılan enstrümanlar farklılaşır. Elektro-gitarın yanında ney enstrümanının kullanıldığına ya da bağlama ile saksofonun aynı armoni içerisinde yer aldığına şahit olabiliriz. Farklı tarzlarda söylenmiş müzik parçalarının iç içe geçtiğini, sözlerden ziyade ritimlerin daha ön plana çıktığı görülebilir. Aydınlanmanın temelinde yatan *önce söz vardı* epistemolojisinin yerini postmodern müzik, *önce form, şekil vardı* olarak değiştirmiştir. Postmodern müzik,

yöntem olarak üst üste bindirme tekniğini oldukça sık kullanmaktadır. Ortaçağ kilise balatlarından devşirilen ezgilerin üstüne popüler ritimler ve onun üzerine de arya tarzı bir solonun bindirildiği örneklerde, üst üste bindirilen tarzların her birinin çelişkili durumları görmezden gelinerek alımı kolay bir *kolajlama* oluşturulmaktadır. Bu tarz müziğiyle dikkat çeken, eserlerini yerel ve bir etnisiteye özgü çalgılarla süsleyen ve farklı müzik tarzlarına has enstrümanları bir müzikte kaynaştıran Loreena Mckennitt, postmodern müziğin günümüzdeki önemli temsilcilerinden biri olarak değerlendirilebilir. Son yıllarda, bu türe çok uygun bir çok örnek Türkiye'den verilmiştir: Yerel çalgılarla müzik icra eden *Laço Tayfa* adlı grubun, *Brooklyn Funk Essentials* adlı *funk* grubuyla, bu iki farklı müzik türünü, kes/yapıştır, kolaj mantığıyla bir araya getirdikleri *Brooklyn Funk Essentials/featuring: Laço Tayfa* adlı çalışma bunlardan bir tanesidir. Bir diğer çalışmada ise piyanist Anjelika Akbar, J. S. Bach'ın müziğini, Doğu'nun ritimleri ile birleştirdiği, *Bach A L'Orientale* adlı albümünü piyasaya sürmüş ve tanıtım kampanyasında oryantal dansçı Asena ile bir dizi performans sergilemiştir. A. Akbal kendi tarzını "iki tarz dünya müziği var. Bir tanesi tamamen geleneksel dediğimiz şey, diğeri ise, popüler anlamda yaptığımız dünya müziği yani geniş kitlelere hitap edeceğimiz bir müzik tarzı. Benim yaptığım bu ikincisi" şeklinde açıklamaktadır. Farklı müzik geleneklerine ve türlerine ait unsurların birbirleriyle ne şekilde daha bütünsel bir yapı ortaya koyabilecekleri üzerinde, ticari kaygılardan ve kayıtsızlıktan ötürü yeterince durulmadığından, ortaya çıkan çok az miktarda ürün, *kötü kolaj* olmaktan kurtulmaktadır (Özkişi, 2007: 157). Ayrıca postmodern müziğin yoğun pastiche örneklerinde, aralarda kaybolan ve kaybedilen sesler, anlamlar ya da son kertede ortaya çıkan eserin şizofrenik yapısı, *eserin özgünlüğü* olarak tanımlanabilmektedir. Bilinen örnekler olması açısından *Dolapdere Big Gang* adlı grubun ve *Deep Purple* vb. grupların klasikleşmiş parçalarına darbuka, kanun eşliğinde yaptıkları yorumlamalarla tamamen zorlama bir sentez işine girilerek *ultra eklektik* bir müzik ortaya çıkarmalarını, ayrıca poster olarak kullandıkları *anime* karakterlerini dansöz olarak çizerek kültürel kolajlamanın sınırlarını zorlamalarını örnek gösterebiliriz. İçerisinde yeni ve özgün bir şey barındırmamakla birlikte güçlü *pasticheler* aracılığıyla oluşturulan yeni *tarzların* yeni müzik ekolleri olarak tartışılmasının yanı sıra bu pastichelerin çok fazla iç içe geçmesini *yeni* olarak tanımlamak, postmodern müziğin en önemli nitelikleri arasında sayılmaktadır. Örneğin *Duman Grubunun* kendi tarzını *Grunge altyapılı Türk sanat müziği etkilenimli Türkçe rock* olarak tanımlaması da, bu güçlü

pastichelerden oluşan kolajlamalarla birlikte yeni bir ifade biçimine dönüşmüştür (www.haberlink.com/, son erişim tar. 15. 03. 2008). Türkiye’de müzik yapan sanatçılar içerisinde yukarıda bahsi geçen birkaç grubun dışında, postmodern müzik olarak nitelendirilebilecek tarzda eserler üretebilen müzisyenlerin olup olmadığı sorusu, sanırım bu çalışmanın da yol açtığı kadarıyla, merak uyandıran bir sorudur. Bu bağlamda ifade edilmelidir ki, postmodern müzik üzerine yapılan okumalar ve özellikle John Cage ve takipçilerinin bu müzik alanının epistemolojisini oluşturmaya yönelik çalışmalarından etkilenen bazı marjinal ve amatör müzik gruplarının olduğu söylenebilir. Ancak bu müzik gruplarının postmodern müziğin temel önermelerinin idrak edilmesinin bir sonucu olarak değil de sadece müzik piyasasında sıra dışı ve farklı olabilme kaygılarından ötürü bu tür müziklere ilgi duyduklarını düşünmekteyim. Dolayısıyla bu gruplar, postmodern müzik bağlamı içerisinde değerlendirilebilecek mahiyette değildirler. Fakat Türk pop müziği sanatçısı Nil Karaibrahimgil’in eserlerinin bazılarında, postmodern müzik öğelerine rastlamak pekala mümkündür. Bazı eserlerinde; ironi, anti-form, imaj, oyun, eklektizm, yüzeysellik, tutarsızlık, mutasyon ve şizofreni gibi öğeleri müziğinin ruhuna yansıtarak sanatı sanat için yapma anlayışına sahip olmayan bir tema işlemektedir. Postmodern sanatın temel önermelerinden olan *Ne olsa gider* kaygısızlığını bir ölçüde Karaibrahimgil’de yakalamak olasıdır. Örneğin *Sana Kek Yaptım* şarkısında geçen “Üç yumurtayı kırdım önce/ Portakal dilimledim ince ince/ Göz kararı da biraz süt kattım/ Kalktım, sana kek yaptım/ İnsan neler yapar isteyince/ Bu bir şey değil düşününce/ Ben de tarifi öğrenince, kalktım sana kek yaptım” gibi sözler veya çocukların oyunlarında kullandıkları tekerlemelerden hareketle biçim verdiği *Duma Duma Dum* şarkısının “Buldum birini buldum/ Soydum baş ucuma koydum/ O kimdi bi teselli/ Seni umdum duma dum/ Dudaklarımda bi nefesle/ Aldım onu bi hevesle/ Kandıramam kendimi/ Düpedüz başkası işte” sözleri, Karaibrahimgil’in müziğinde üzerinde durulması gereken postmodern unsurlar taşımaktadır.

Postmodern müzik, eserleriyle ve müzikolojide açtığı yeni bir alanla John Cage’in fikir babalığını yaptığı bir türdür. Cage’in 1952 yılında icra ettiği 4’ 33’’ (dört dakika otuz üç saniye) isimli ve modern müzik anlayışına göre aslında müzik bile sayılamayacak eseri, sadece salondaki seyircilerin sesleri hatta gürültülerinden oluşan sesler topluluğudur. Cage’in müzik anlayışı, müzik alanı içerisinde çok uç bir örnek olarak anlaşılabilir.

Ancak temelleri Cage'in müzik öğretileri üzerinde yükselen postmodern müzik, asıl önermelerini ve biçimlerini bu eserlerin mantığına göre oluşturmuştur. Postmodern müzik içerisinde adı geçen müzisyenlerin eserlerini, 4' 33" adlı esere göre değerlendirdiğimizde aynı biçime sahip olmasını beklemek elbette imkansızdır. Çünkü postmodern müzik, sadece gelişigüzel olarak görülen seslerden oluşan bir müzik değildir. Yukarıda niteliklerinden bahsedildiği gibi, bu nitelikleri taşıdığı düşünülen ve her tür enstrümanın kullanılabilmesine imkan tanıyabilen bir müzik türü olarak postmodern müzik, kabul edilmelidir ki John Cage'in 4' 33"ü ile özdeşlik ve şöhret kazanmıştır.

III. POSTMODERN MÜZİĞİN DEHASI JOHN CAGE VE 4' 33"

Hazırlanmış piyanodan bir dizi somut tınıdan sonra bir sessizlik başlar ve 4 dakika 33 saniye boyunca öylece beklenir. 4' 33" bir sessizlikte tek duyulan konser salonundaki insanların hareketleridir. Bu sessizlik öylesine yoğunlaşır ki bunu, duyulabilir yeni bir akordun izleyebileceğini artık düşünemezsiniz, böyle bir tını gelecek olsa bile, daha öncekini, aralarında bir bağıntı kurabilecek biçimde hatırlayamayacağınızı hissedersiniz. Bu eserin yaratıcısı minimal müziğin ilk isimlerinden John Cage'e göre müzik tam da budur (Jameson, 1994: 58). John Cage eleştirmenler ve halk arasında ateşli tartışmalar yaratan piyano eseri 4'33" (1952) ile yirminci yüzyıl müziğinin en gizemli figürlerinden birisidir. Cage, 1938'de piyano için bestelediği ilk kompozisyonunda olduğu gibi, sıra dışı yapıtlarını gerçekleştirmek için deneysel ve tanımlanamayan bir müzik türü geliştirmiştir. Doğu felsefesinin ve Zen Budizm'inin etkilerini barındıran bu müzik anlayışı, sonraları *Fluxus Akımı* içerisinde ürünler veren birçok genç sanatçı tarafından farklı bağlamlarda devam ettirilmiştir. *Akışkanlık* anlamına gelen *Fluxus* kavramı, bilinen müzik türlerini doğal seslerle bir arada düzenleyerek *tanımlanamayan* bir sessel düzenek oluşturabilecek her tür girişimi içerir. Çoğu zaman izleyicinin de aktif olarak katıldığı ve doğaçlamanın ön plana çıktığı bu yaklaşımın en bariz örneğini 4' 33" oluşturur (Şahiner, 2008. 52-53). Cage, elektronik müzikle deneyimlediği ölçüde bestelerinde rastlantı ilkelerini geniş bir biçimde kullanarak müzik bestesinin neye dair olduğuna ilişkin kavrayışlara karşı çıkmıştır. Cage'in kısa bir süre müzik eğitim aldığı ünlü Alman besteci ve müzik teorisyeni Arnold Schoenberg bile, Cage'in bir besteci olmaktan çok bir mucit olduğunu öne sürmüştür. Cage, genellikle modernist geleneğin bir parçası olarak, biçimsel deney-

lerle sanatın sınırlarını zorlayan biri olarak kabul edilmektedir. Ancak Cage, Batılı müzik geleneklerine karşı çıkararak, müzikte postmodernizmin bir öncüsü olduğunu düşünmemizi sağlamaktadır (Sim, 2006: 232; Can, 2002: 6-9).

John Cage üzerine yazdığı *Birkaç Sessizlik* isimli makalede Lyotard, Cage'in müziğindeki gerilim kabarmalarına, yeğinliklere, akortsuzluklara, gıcırtılı tiz seslere, olumlu bir şekilde abartılmış çirkin sessizliklere değer vermektedir. Lyotard müzikal yapıyı, kompozisyonu ya da bir bütün olarak eserin etkilerini vurgulamaktan ziyade, tekil yeğinliklere önem atfeder. Lyotard'a göre bu olayı dinlemek, onu dönüştürmektir. Gözyaşlarına, jestlere, kahkahaya, dansa, sözcüklere, seslere, teoremlere, odanızı yeniden boyatmaya, bir dostunuzun hamlesine yardım etmeye dönüştürmektir (Best & Kellner, 2011: 191; Cage, 1999a: 11-23). Cage oluşturduğu müzik felsefesinde, bir ses olayının diğeri ile mutlaka bağlantılı olması gerekmediğini ve ses organizasyonunda herhangi bir düzenin ihtiyaç olmadığını ileri sürer; buna *şansa bırakılmış müzik, rastlantısallık* adını verir (Can, 2002: 9-10). Cage çalışmalarında sesleri bir araya getirmenin yeni biçimlerini bulmaya çalışır ve bu amacı gerçekleştirmek için ise, bu sesler arasındaki biçimsiz seslerden, sez düzensizliklerinden ve müzikal sayılmayan aletlerle müzik yapmak gibi teşebbüslerden yararlanmaktadır. Örneğin Cage, kimi bestelerinde notaları zar atarak, kimilerinde ise rastgele uydurarak saptama yolunu seçmiştir ve hatta konserve kutusundan radyolara, otomobil frenlerinden mutfak kapılarına kadar her şeyden orkestralar oluşturarak farklı bir müzik ürünü ortaya çıkarmaya çabalamıştır. Cage'e göre müzik, insan duygularının dile getirildiği bir araç olmaktan çıkmalı, kendi kendisinin amacı olmalıdır. Avangarde'ın el kitabı haline gelen *Silence* (1961) adlı eserinde işlediği *her şey mümkündür* düşüncesi yine Zen felsefesinin etkisiyle ortaya çıkan ana nosyondur (Taşdelen, 2007: 62; Baydar, 1999: 115).

John Cage müziğinin anlaşılmaya başlanması, 4' 33" ün ortaya çıkışından yaklaşık yirmi yıl sonrasına tekabül eder. 1970'lerde, serializm, ses demetleri, somut müzik, bilgisayar müziği, belirsizlik ve hatta sessizlik, müzik çevrelerinde bir kırılma yaratır ve *Yeni Müzik* olarak adlandırılan sürecin çerçevesini çizer. Böylelikle postmodern müzik akımları, yavaşça sahneye çıkmaya başlar. Öyle ki 1950 – 1960 arası dönem, 4'33"ün henüz anlamlandırılmaya çalışıldığı yıllardır. Kimi müzisyenler Cage'in bir şeyleri protesto ettiğini, kimileri bunun bir deney olduğunu ve dinleyicilerin

tepkilerinin kayıt altına alındığını iddia eder. Ancak Cage'in yaptığı bir eylem değildir, üstelik tüm *performansları* boyunca bir tek kez bile kayıt tutulmamıştır. Günümüzde ise 4'33"ün şifreleri halihazırda deşifre edilmiştir. Cage bu eserde herhangi bir sanatsal meta-anlatıyı anlatmaya çalışmamıştır. Eserin vermeye çalıştığı şey sadece hiçliktir, çünkü anlamaya çalışmak, esere yapılabilecek en büyük saygısızlık olur. Cage sadece bir ironi yaratmıştır, bir müziğin dinlenebilen bir şey olması gerektiği kuralını yapıbozuma uğratarak bu klişeyi yıkmayı denemiştir (Cage, 1999b: 29-30). Postmodern felsefenin enstrümanları, bugün Cage'i anlaşılabilir kılmaktadır. Müziksiz yapılan müzikle Cage, elbette bir duruma dikkat çekmek istemektedir. Cage'in bu tür müzik yapmasındaki neden; sadece çevreye ait sesler ile gürültülerin, dünya müzik kültürlerince üretilen seslerden estetik olarak daha faydalı olduğunu düşünmesinden dolayı değil, daha özüne inildiğinde bir bestecinin sonuç itibarıyla diğer insanlara ne yapılması gerektiğini söyleyen birisi olmasından kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı eylemler, daha sosyal ve daha anarşist olmalıdır (Cage, 1999a: 11). Cage, bestelerinin ortak paydasını oluşturan kavramsal kodları şu şekilde sıralar: Yöntem, yapı, amaç ve niyet, disiplin, disiplin ve yine disiplin, notalama, belirlenimsizlik, nüfuz edilebilirlik, benzeşim, bağlılık ve son olarak koşullar (Cage, 1999b: 32).

SONUÇ

Müzik neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan ve bundan sonra da var olacak olan bir kavramdır. Tarihe ve çağlara göre farklı renklere bürünse de insan doğası, ritim, ahenk ve armoniye dair tınılardan haz almaktadır. Müzik türlerine olan ilgi, insanın ruh haline, savundukları dünya görüşüne ve hatta dini inançlarına göre farklılık arz eden bir göstergeye sahiptir. Öyle ki her insanı büyüleyen bir müzik türünün bulunduğu su götürmez bir gerçektir. Postmodern müzik bu anlamda bazılarına göre uçuk-kaçık, bazılarına göre ise kusursuz bir mükemmelliğe sahip olabilir. Buradan hareketle müziğin evrensel olduğunu fakat müzik türlerinin ise insandan insana farklılık gösterdiğini öne sürebiliriz.

Nasıl ki postmodern felsefe ideolojilerin ve tarihin sonunu ilan ettiyse, müzikte de postmodern müzik *meta-anlatıların* sonunu ilan etmiştir. Bu çalışmanın da temel iddiası olan, modern müziğe dair bütün söylemlerin ve uygulamaların, postmodern müzik cephesinden bir yapıbozuma uğratıldığı ve taklitlerin, hipergerçekliklerin yaşandığı günümüz toplumla-

rında müziksel ilgiler de farklılaşmayı beraberinde getirmektedir. Bir müzik eserinin şaşırtıcı olması, ironi taşıması, kitsche ve pastiche desenlerle bezenmesi ve anlaşılabilirliğinin imkansızlığı, o eserin yaratıcılığının göstergeleri olarak düşünülürse, sosyalbilimler açısından da postmodern müziğin toplumla olan ilişkisini anlamak; şekillenmekte olan toplumsal muhayyile sürecini, davranış biçimlerindeki anlam sorununu ve yaşantının hermeneutiğini anlamlandırmak hususunda sosyolojiye yardımcı olacaktır. Sosyal ilişkilerle, tüketim alışkanlıklarıyla ve düşüncelere olan yönelimlerle ifade edilmeye çalışılan postmodern kültür, müziğe yeni kavramların ve jargonların kazandırılmasında etkili olmuş, ayrıca postmodern felsefenin de etkisiyle bir süre sonra tüm müzik akımlarını ve bu akımların dışında kabul edilen birçok müzik türünü de etkilemiştir. Günümüzde ise postmodernizm, müzik eserlerini şekil, içerik, söylem, mesaj ve düşünce anlamında etkisi altına almış ve Jameson'un ifadesiyle sesler organizasyonu olan müzik disiplinini, şizofrenik bir bulmacaya çevirmiştir. Ancak şu gerçeği göz önünde bulundurmak gerekir ki, müzikteki şizofreni hali, toplumsal şizofreniyle eşzamanlı olarak ilerlemektedir. Bu çalışmanın asıl iddiası da halihazırda bu argüman üzerinde şekillenmektedir. Öyle ki Albert Camus'nun *Veba* adlı romanında ifade ettiği "bir toplumu anlamak için, o toplumun insanların nasıl çalıştıklarına ve nasıl sevindiklerine bakmak lazımdır" cümlesine istinaden bu çalışmanın referansı ise, bir dönemin ve toplumun yorumlanması için de, o toplumun müzikle olan ilişkisinin önemsenmesi gerektiği söylemine dayanmaktadır. ▽

KAYNAKÇA

- BAUDRILLARD, Jean, (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları .
- BAYDAR, Yavuz, (1999), "Jon Hassel Dördüncü Dünya'dan Ses Yontuları", *Alışılmadık Sesler: Bu Müzikse Ben de Hipopotamım*, Der. Hira Doğrul, Ankara: Dost Kitabevi.
- BEST, S., Kellner, D., (2011), *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BINDER, Leonard, (1999), "Oryantalizmin Yapıçözümü", *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm*, çev. F. Ünsal & Y. Aktay, Der. A. Topçuoğlu & Y. Aktay, Ankara: Vadi Yayınları.

- BÜYÜKDÜVENÇİ, S., Öztürk S. R., (1997), "Sunuş", **Postmodern Sinema**, Der. S. Büyükdüvençi & S. R. Öztürk, Ankara: Ark Yayınları.
- CAGE, John, (1999a), "John Cage'den Seçmeler", **Alışılmadık Sesler: Bu Müzikse Ben de Hipopotamum**, Der. & çev. Hira Doğrul, Ankara: Dost Kitabevi.
- CAGE, John, (1999b), "Söylediğim Her şey Yanlış Anlaşılacak: John Cage ile Söyleşi" (W. Duckworth'nin Röportajı), **Alışılmadık Sesler: Bu Müzikse Ben de Hipopotamum**, Der. & çev. Hira Doğrul, Ankara: Dost Kitabevi.
- CAN, S. B., (2002), **John Cage'in "Hazırlanmış Piyano"su ve Endonezya Geleneksel Orkestrası "Gamelan"**, Eskişehir Anadolu Üniversitesi S.B.E (Sanatta Yeterlilik Tezi).
- CEVİZCİ, Ahmet, (2002), "Yapıbozum" Maddesi, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- DİNÇER, Pelin, (2010), "Okuyucu'nun Farkındalık Yolu: Yapısöküm ve Jacques Derrida", **Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar/Eleştiriler-Farklılıklar-Çözüm Arayışları**, ed. Hilal O. İnce, Ankara: Doğu Batı yayınları.
- HEIDEGGER, Martin, (2007), **Sanat Eserinin Kökeni**, çev. F. Tepebaşılı, Ankara: De ki Yay.
- HUYSSSEN, Andreas, (2000), "Postmodernin Haritasını Yapmak", **Modernite Versus Postmodernite**, çev. & Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları.
- JAMESON, Fredric, (1994), **Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Mantığı**, çev. Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JEANNIERE, Abel, (2000), "Modernite Nedir?", **Modernite Versus Postmodernite**, çev. Nilgün Tural, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları.
- KARACA, Ecevit, (2009), "Platon Sanatı Neden İdeal Devlet Açısından Yorumlamıştır", **Ethos**, Antalya, sayı. 1/4.
- KARAYAVUZ, A. T., (2006), **Frankfurt Okulu: "Olumsuzlama" Olarak Sanat**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- KELLNER, Douglas, (2000), "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", **Modernite Versus Postmodernite**, çev. & Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları.
- KÜÇÜKALP, Kasım, (2003), **Nietzsche ve Postmodernizm**, İstanbul: Paradigma Yay.
- LYOTARD, J. F., (2000), **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları.
- MEGILL, Allan, (1998), **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, çev. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- ÖNK. Ü. Y., (2009), "Baudrillard Perspektifinden Bir Kitle İletişim ve Sanat Aracı Olarak Simülasyon Evreninde Televizyon", **Selçuk Ü. İletişim Fakültesi Dergisi**, Konya: cilt. 5, sayı. 4.

- ÖZGÜNDOĞDU, Işık, (1994), **A. Schopenhauer ve M. Heidegger’de Bir Bilgi Türü Olarak Sanat**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- ÖZİŞİK M. T., (2008), **Sanat ve Kitsch**, Hacettepe Üniversitesi S.B.E. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- ÖZKİŞİ Z, Gülçin, (2007), “Postmodernizm ve Küreselleşme Bağlamında *World Music* Tanımlaması”, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, sayı. 33 s. 152-164.
- RICHTER, Rudolf, (2012), **Sosyolojik Paradigmalar**, çev. N. Doğan, İstanbul: Küre Yayınları.
- RYAN, Michael, (2000), “Postmodern Siyaset”, **Modernite Versus Postmodernite**, çev. & Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları.
- SARUP, Madan, (2004), **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- SCOTT, D.B., (2006), “Postmodernizm ve Müzik”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, çev. M. Erkan & A. Utku, Ankara: Ebabil Yayınları.
- SIM, Stuart, (2006), “John Cage’ Maddesi”, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, çev. M. Erkan & A. Utku, Ankara: Ebabil Yayınları.
- SMART, Barry, (2000), “Postmodern Toplum Teorisi”, **Modernite Versus Postmodernite**, çev. & Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları.
- SOYKAN Ö. N., (1998), **Arayışlar/Felsefe Konuşmaları-I**, İstanbul: Küyerel Yayınları.
- _____, (2002), “Müzik Estetiği: Betimleyici-Eleştirel Bir Hazırlık”, **Cogito Dergisi**, Kış 2002 Sayı. 30, İstanbul.
- ŞAHİNER, Rifat, (2008), **Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- ŞAYLAN, Gencay, (2002), **Postmodernizm**, Ankara: İmge Kitabevi.
- ŞİMŞEK, Serkan, (2009), **Althusser Düşüncesi Işığında İdeoloji ve Sanat İlişkisi**, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.
- TUNA, Arda, (2003), **Müzik Tercih ve Kişilik Eğilimleri Arasındaki İlişki**, Mersin Üniversitesi S.B.E. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mersin
- TURNER, B. S., (2002), **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm**, çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul: Anka Yayınları.
- UĞUR, Aydın, (1992), “Postmodernin Siyasetle İlişkisi Üzerine”, İstanbul: **Defter Dergisi**, Sayı: 18.
- YILDIZ, Hasan, (2005), “Postmodernizm Nedir?”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı. 13, s. 153-166.
- YILMAZ, Abdullah, Seyfettin, A., (2003), “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, **Moderniteden Postmoderniteye Değişim**, ed. Coşkun Can Aktan, Konya: Çizgi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

<http://www.haberlink.com/haber.php?query=23316>, erişim tar. 15. 03. 2008

http://tr.wikipedia.org/wiki/Anton_Bruckner, 19. 09. 2012

