

**KOZMOS MODELİ TASARIMI ANLATISINDA  
SES UNSURUNUN KULLANILMASINA BİR  
ÖRNEK: 2001: A SPACE ODYSSEY**

AN EXAMPLE OF THE USE OF SOUND IN  
THE NARRATIVE DESIGN OF A COSMOS  
MODEL: 2001: A SPACE ODYSSEY

Şeref EROL

06

# KOZMOS MODELİ TASARIMI ANLATISINDA SES UNSURUNUN KULLANILMASINA BİR ÖRNEK: 2001: A SPACE ODYSSEY

## AN EXAMPLE OF THE USE OF SOUND IN THE NARRATIVE DESIGN OF A COSMOS MODEL: 2001: A SPACE ODYSSEY

Şeref EROL<sup>1</sup>

### Anahtar Kelimeler:

2001: Space Odyssey,  
Kozmos Tasarımı,  
Ses Tasarımı,  
Müzik Felsefesi.

### Keywords:

2001: Space Odyssey,  
Cosmos Design,  
Sound Design,  
Philosophy of Music.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi Şeref EROL,  
Mersin Üniversitesi, Güzel  
Sanatlar Fakültesi, sereferol@  
mersin.edu.tr, 0000-0002-  
2431-0340..

Alıntılanmak için/Cite as: Erol Ş.  
(2026) Kozmos Modeli Tasarımı  
Anlatısında Ses Unsurunun  
Kullanılmasına Bir Örnek: 2001:  
A Space Odyssey, Çukurova  
Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü Dergisi, s.1-15

### ÖZ

Bu çalışmada, sesin kozmos modeli tasarımında anlatı olanağı olarak kullanılması, iki temel bağlamda ele alındı. Birincisi, 2001: A Space Odyssey filminin kozmos kurgusunda, sesin sembolik unsur olarak işlenmesi, ikincisi ise sesin doğasının kültür tarihi içinde kozmos modeli tasarımlarına olan kökensel etkisinin incelenmesi şeklindedir. Çalışma, sesin, bağımsız tikel bir varlığının olmadığı ve kimi çoklu olayların nedensel bağıntılı yapısı kaynaklı bir nöral tasarım olduğu, işiten bir zekadan ayrı dış koşul ilişkilerine indirgenemeyeceği fikirlerinden kalkınarak oluşturuldu. Bu bağlamda sesin bazı anlatı kurgularındaki yerinin ne olduğu tartışılmaya çalışıldı. Ses deneyiminin doğasının düzenliliği ile evrenin kozmik düzenliliğinin ilişkiselliğini öneren kimi kültürel yaklaşımların, 2001: A Space Odyssey anlatısıyla olası ilişkililiği sorgulandı. Bu ilişkililiği açıklayabilmek için içeriğe uygun inançsal, felsefi ve bilimsel kimi örneklerle yönelik literatür taraması gerçekleştirildi. Çalışmada, duyulur tüm seslerin, duyulmayan nöral aktivitelerin düzen getirici doğası nedeniyle, dış dünyanın doğal düzenine eşlenebilir olduğu gösterilmeye çalışıldı ve sesin kozmogonik bir bütünlük fikrine anlatı modeli olabilme nedeninin, bu eşlenebilirlikten kaynaklandığı ifade edildi.

### ABSTRACT

This study examines the utilization of sound as a narrative mechanism in the design of cosmos model within two fundamental contexts. The first analyzes the symbolic use of sound in the cosmological framework of the film 2001: A Space Odyssey. The second investigates the foundational impact of the nature of sound on the design of cosmos models throughout cultural history. The research is based on the premise that sound is not an independent entity but a neural construct arising from the causally interrelated structure of multiple events, and it cannot be reduced to external conditions separate from perceiving intelligence. Within this framework, the study explores sound's role in specific narrative structures and scrutinizes the potential relationship between cultural approaches that link auditory regularity with cosmic order and the narrative of 2001: A Space Odyssey. To clarify this relationship, a literature review was conducted, focusing on relevant religious, philosophical, and scientific examples. Ultimately, the study demonstrates that all perceivable sounds reflect the natural order due to their regulative nature inherent in neural activities, thereby enabling sound to function as a narrative model for cosmogonic conception of unity.

## GİRİŞ

Nörotik sistemin tasarımsal düzeni içinde, ses-duyu deneyiminin gerçekleşmesi, bu ses deneyiminin bütünsel armonik düzeninin temel nedenidir.

Kültür tarihi içinde, ses deneyiminin zaman/mezan kesitinde nöral tasarımsal düzenliliği, türlü anlatı kurgularında oran- orantı estetik yargısının temel göstereni olarak tercih edilmesine neden olmuştur. Böylesi bir estetik anlamlandırma çeşitli kozmos modeli tasarımlarında da ses unsurunun simge-değer olarak kullanılmasına olanak vermiştir.

Çalışmada sesin simge-değer kullanımı örneği olarak 2001: A Space Odyssey filmi incelendi. Filmde ses unsurunun müzikal simgeleme olarak kullanımı kozmik başlangıçlar, bitişler ve kozmik bütünlükler modellemeleri üzerinden incelenmeye çalışıldı.

Filmde, kimi müzikal besteler, her şeyin başlangıcının anlatı kurgusu olarak, karanlığa ve görüntüye eşlik etmektedir. Bu sessel anlatıların, hiçlikten maddeye, insana ve bilincin türlü evreleriyle farklı oluş hallerine geçişin sembolik unsurları olarak kurgulandıkları söylenebilir.

Antik düşünce temelli kimi evren modelleriyle ilişkilendirilme olanağına sahip 2001: A Space Odyssey filminin bütünü, çember (perpetual) kanondan, sarmal (helezonik) kanona değin, evrenin kozmik-kanonik müzikal çeşitleme yapısının alegorik anlatısı olarak okunmaya olanaklıdır (Köksal & Gözkan, 2024, s. 26-32). Diğer deyişle işitilmeyen, içten dışa sonsuz döngülerin açılımı kanonik müzikal deneyimin armonik bütünselliği, filmin yapısından düşünsel olarak elde edilir. Bu yapı Douglas R. Hofstadter'ın "Gödel, Escher, Bach Bir Ebedi Gökçe Belik" incelemesinde bilincin meydana gelişine yönelik düşünsel kurgusunda da önerilir (Hofstadter, 2011, s. 40). "Hofstadter'in kafasında oluşturduğu modele göre kendine gönderme yapan dizgeler ile bilincin doğası arasında bir bağlantı var; dolayısıyla bir dizgenin kendine gönderme yapmasının ya da dizgenin kendi hakkında konuşmasının ne olduğu tam olarak ortaya çıkartılabilirse, bu bilincin doğasına da ışık tutacaktır" (Köksal & Gözkan, 2024, s. 25). Hofstadter bu anlayışının nöral nedenlerinin kendince şu şekilde olabileceğini kurgular; "Ben", yardımıyla

bir beyindeki örüntülerin beyin dünyayı aynalamasını aynaladığı ve nihayetinde kendilerini aynaladığı, bunun üzerine "Ben" burgacının gerçek, nedensel bir kendilik haline geldiği, bir tür burgaç aracılığıyla – en azından bana göre – ortaya çıkar." Hofstadter'a göre bu kural-bağımlı, ama anlam-bağımsız bir evrende anlamın nedensel gücünün açığa çıkışıdır (Hofstadter, 2011, s. 45).

2001: A Space Odyssey'in anlatı modeliyle de ilişkilendirilebilen bu kavrayış; Düşüncenin, bilincin ve bunlara bağlı dilin mantıksal yapılanışının, mekânsal kesitte mimarinin ve zamansal kesitte müziğin, parça-bütün armonik kanonik yapılanışlarıyla ilişkili anlatısıdır. İşitilen seslerin bütünsel düzenine karşılık, işitilmeyen seslerin düzeni olduğu düşünülen tüm meydana gelişlerin devinimlerinin, tümellikler olarak modellenmesinin anlaşılması ve anlamlandırılmasıdır.

Sesin bu tümel yapıların temsili olarak düşünülebilmesinin olanağı tarih boyunca birçok bilgi alanlarında da doğanın mekaniği olarak kullanılmıştır. Örneğin, Vitruvius'un "Mimarlık Üzerine" adlı çalışmasında bir tiyatro mekanının tümel akustik özelliklerinin nasıl olması gerektiğini belirlemeye çalışırken müzikal oranların tümel düzen bilgisine başvurur ve öncelikle sesin zorunlu düzen doğası üzerine şu saptamalarda bulunur;

*Görünen o ki doğa sesi ton, yarım ton ve tetrakortlar oluşacak şekilde aralıklara ayırmış, bu aralıkların büyüklüklerine göre perdeleri belirlemiş ve genişliklerini sabitleyerek aralıklara özelliklerini katmış. İşte çalgıları imal eden ustalar da doğanın kurduğu bu düzenden yararlanarak aralıkların uyumuna göre kusursuz tasarımlar yaratmaktadırlar (Vitruvius, 2017, s. 75).*

Böylece tıpkı çalgı imalatçıları gibi mimar da bu sessel düzenden referansla yapıtlarını biçimlendirmelidir. Bir analogi olarak müzikal oranların, tanrının eseri olan kozmik düzende arandığı makro ölçüğe karşın, insanın eseri olan mimarlıkta da mikro ölçük olarak arandığı, Goethe'nin "Mimarlık donmuş müziktir" ifadesinden çıkarsanabilir. Mimar da tıpkı tanrı gibi- 2001: A Space Odyssey özelinde de yönetmen- bir orkestra şefinin konumunda tümel bir yapılanışı oran-orantı estetiği içinde icra eder. Senfonik seslerin uyumu gibi herhangi bir yapıtın mimarisinden ne bir parça çıkarılabilir ne de bir parça eklenebilir;

eserin oran estetiği bütünlüğü buna izin vermemelidir. Tıpkı Wittgenstein'in "Tractatus Logico Philosophicus" metni gibi bir bütünsel mükemmellik yakalanmışsa, yapıt tamamlanmıştır ve o kendi içinde anlamlı bir sistemdir (Wittgenstein, 2006). Bu salt biçimsel, içeriksiz ancak kendi iç tutarlılığında kendine göndermeli önermelerince de totolojik içerikli matematik, mantık tesisleri gibidir. Böylece, her yapıt kendi gramatik koşullarını ve dilini de inşa eden önermeler dizisidir.

Bu incelemede, 2001: A Space Odyssey filminin önerdiği kozmos modeli anlatısında ses öğelerinin simgesel düzeyi ve bu simgesel düzeye olanaklı sesin fenomenal doğası tartışılmaya çalışıldı.

İncelemede bu tartışma iki ana bölümde ele alındı. Her bölüm kendi içinde iki ayrı başlık ile açıldı. Birinci bölümün 'İlk Başlangıç; Önce Ses' başlığı altında: sesin başlangıca ve tüm her şeye önceliği kurgusu ve 'Tekrar Başlangıç; Ses, Işık, Madde ve Devinimin Armonisi' başlığı altında: ses öğesinin varlığın diğer temel güçleriyle armonik ilişkiliği filmin anlatısına koşul olarak ifade edildi.

İncelemenin ikinci bölümü 'Tüm Yapay Etkinliklerin (Sanatların) Matematiksel Grameri Olarak Müzikal Ses Modeli' ve 'Ses Duyu Deneyimi Bakımından Nörotik Tasarımların Doğası Üzerine Kısa Bir İnceleme' başlıklarını içermektedir. İlgili başlıklarda Space Odyssey örneğinden çok sesin insanlık tarihi içinde dinsel, felsefi ve bilimsel kimi evrensel tümellik anlatılarını içeren matematiksel sanatların bir modeli olarak kurgulanması ve sesin böylesi kurgulanışının kimi nöral nedenleri tartışılmaya açıldı.

### İlk Başlangıç; Önce Ses

*"...sesler arasındaki ilişkiler sayılarla ifade edilebilir ve eğer bu müzikal ilişkiler evrensel armoninin doğasını daha net ve açık bir biçimde ifade edebilirlerse, o zaman sesler arasındaki ilişkiler evrensel armonin kendisinin modeli olarak alınabilirler" (Fubini, 2014).*

*Pythagorasçı Philolaos*

1968 Stanley Kubrick yapımı 2001: A Space Odyssey filmi açılış sahnesi György Ligeti'nin *Atmospheres* adlı bestesi ile başlar. Bir sinema filminde bu müzikal dinleti ile birlikte

karanlık bir ekran 2 dakika 47 saniyelik süre boyunca seyircilerin seyrine sunulur. İzleyiciler 2 dakika 47 saniye boyunca işitimi imgesi içinde görüntüsüz bir sinema salonu deneyimi yaşarlar. Beyaz perde Kubrick'in kurgusunda yansıyan ışık yoluyla olsa da karartılır, siyah rengi yansıtan ışık yoluyla ışık yoksunluğu izleyicinin deneyimine sunulur. Bu, seyredilen bir karanlıktır. Sanki 'ışık öncesi ses vardır' fikri vurgulanmak istenmektedir. Sorulacak sorular şunlar olabilir:

1. Neden bir sinema filminde, bir hareketli görüntü sanatında, ilk açılış sahnesi karanlıkta bir ses düzenlemesi dinletisidir?
2. Yönetmen, sesi yani işitimi olanaklarını, görüntüye / görmeye öncelemek amacıyla mıdır?
3. Eğer öyleyse, görüntü ve görme olanaklarına sesi ve işitimi olanaklarını öncelemek, ilgili eserin içeriği kaynaklı bir nedene mi dayanır? Yoksa yönetmenin içerikten ayrı, sinema gramerine yönelik bir biçimsel anlatı arayışının sonucu mudur?

Bu incelemede, sesin algısal olanağının tüm her şeyin başlangıcının tasarımsal modeli olarak kullanılma gerekçesi eserin içeriği kaynaklıdır ve eser içeriği ile bu anlatı biçimi tutarlıdır, ön savı doğru olarak kabul edilmektedir. Bu kabule dair genel gerekçe ise 2001: A Space Odyssey filminin epik anlatı içeriğinin çok katmanlılığı çözüldüğünde açığa çıkmaktadır. Böyle bir inceleme ayrı bir araştırmanın konusudur ve üzerine çalışılmaktadır. Diğer bir gerekçe ise David W. Patterson'un *MUSIC, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey"* adlı çalışmasındaki ifadelerinden açıkça elde edilir; "Kubrick Ligeti'nin eserlerini film boyunca sürekli kozmik bir yorum olarak kullanır. Her seferinde bu senfonik eserleri (bir monolite dokunan insanılar ya da bir yıldız odasında hızla ilerleyen bir astronot gibi) anlaşılması güç ama düzenli bir evrenle doğrudan karşılaşmaya eşlik eden bir unsur olarak sunar" (Patterson, 2004, s. 32). Eğer Kubrick, Ligeti'nin eserlerini filmin hikayesinde kozmos anlatısının sessel göstereni olarak kullanıyorsa, yaygın alışkanlıktaki film henüz başlamamışken "Atmospheres" bestesini kullanmasının da filmin anlatısına dair olduğunu düşünmek oldukça makuldür.

Filmde, ışıksız ortamda Atmospheres bestesinin ses anlatı unsuru olarak dinletilmesinin çözümlenmesi sonucu şunlar söylenebilir;

1. Karanlık bir salonda, karartılmış bir perdede, Ligeti'nin bestesi Atmospheres yoluyla bir ses algısı deneyimine sahibiz.
2. Bir ses ile dahası bir söz (müzikal-söz) ile baş başayız. Her ne kadar bu senfonik ses deneyimi insan sesini içermese de – böylece David W. Peterson'ın ifadeleriyle benlik ve bilinç varlığı öncesine sembolik olarak işaret etse de – bu ses düzenlemesinin bir müzikal söz olduğu, müzikal cümleler toplamı olduğu tartışmasız açıktır. Bilinçle birlikte tüm biçimlenişlerin de öncesi bir ilk-neden, varlığın ilksel koşulunun, tanrısal sesin simgesi gibidir.
3. O halde, filmde bu ses kompozisyonu bir “başlangıç” anlatısı olarak vardır. Biçimsel anlamda sinema filminin başlangıcı, içerik anlamda da filmin hikayesindeki “başlangıç” anlatısı olduğu söylenebilir, bu tüm her şeyden öncenin ve tüm her şeyin (varlığın) başlangıcıdır.

Patterson çözümlenmesinde, Atmospheres'in filmin senaryosunda kozmik başlangıcın önündeki bir başlangıca dair anlatının göstereni olarak seçildiği yargımıza, eserde vokallerin kullanılmaması ayırımına vurgu yaparak, farklı gerekçeyle katılır;

*Ligeti'nin (filmde) kullanılan diğer eserleri – Requiem, Lux Aeterna ve Aventures – vokal unsurlarıyla bir tür kendinin farkında olan “varlık” fikriyle ayrılmaz bir şekilde ilişkilendirilir. Bu nedenle, geriye dönüp bakıldığında. Atmospheres eserinde vokallerin olmaması “benlik” kavramını reddeder ve filmin açılış referans çerçevesini bilinç ve varoluştan önceki bir zamana oturtur (Patterson, 2004, s. 36).*

Tüm her şeyden öncenin başlangıcı olan bu müzikal ses-söz bir bakıma tüm var olanların kaynağı olmak bakımından tanrı mitinin göstereni gibidir. Bilinir ki Tanrı “Fiat-Lux” yani “Işık Olsun” demiştir ve her şey var olmuştur. Diğer deyişle, ışık altında her şey tanınır, bilinir, anlaşılır olmuştur. Biçimsel sınırlar meydana gelmiş, tek tek bireysel varoluşlar birbirlerinden ayrılmıştır.

Ancak, tanrının ışığı da karanlığı da bir bakıma var etmesi için önce sözünün olması, sözün ise anlamlı ses olması bakımından, önce sesin olması mantıksal zorunluluktur. Tanrı sözü ve kozmos anlatı olanağı (işıtilmez ses) tüm her şeye ve elbette ışığa da öncedir. Diğer bir aşırı yorum olarak da denilebilir ki tanrı sözdür (anlamlı ses).

### **Tekrar Başlangıç; Ses, Işık, Madde ve Devinimin Armonisi**

2001: A Space Odyssey'in başlangıcında 2 dakika 47 saniye boyunca dinletilen Ligeti'nin Atmospheres adlı eseri sonrası MGM aslanı ile jenerik girer ve film ikinci kez, yaygın-alışık olduğumuz düzende ışıklı görüntü yansımasıyla başlar.

Böylece eserin ilk açılışı bir sinema filmi izletisi olmaktan çok, karanlıkta bir müzikal bestenin (anlamlı ses örgütlenmesinin) dinleti hali gibidir.

2001: A Space Odyssey, senaryonun anlatı içeriğiyle tutarlı olarak iki başlangıçlı bir filmidir, diğer deyişle yönetmen filmi iki ayrı başlangıç ile bize sunar.

Filmin ikinci başlangıcında (MGM aslanı jeneriği sonrası) Richard Strauss'un Böyle Buyurdu Zerdüşt (Also Sprach Zarathustra) adlı senfonik eserini duymaktayız. Bu senfonik esere, karanlıkta hizalanmış gezegenlerin dairesel biçimlerinin anlaşılmasını sağlayacak olan ışığın doğuşu sahnesi eşlik eder. Böylece, anlatı zihnimizde tekrar kurulur.

Film -yani insanın da içinde varlık bulacağı fiziksel dünyanın macerası- ikinci açılışla ışığın doğuşu altında, düzenin başlangıcının simgesi olarak ilk kez, kaostan beri varlığın simgesi olarak ise tekrardan başlar.

Bu ikinci başlangıç nedeniyle, Ligeti'nin Atmospheres adlı eserinin karanlıkta (ışık yoksunluğunda) dinletilmesinin kaosu simgelediği, alışıldık sinema açılış sahnesinde Strauss'un bestesi eşliğinde ışığın doğuşunun izletilmesinin ise düzeni ve düzenin kimi başlangıç aşamalarını simgelediğini söyleyebiliriz. Eser, bu iki başlangıcı ile, iki büyük müzikal ses örgütlenmesinin eşliğinde, kozmosun kaos ve düzen sürecinin tamamının temsili gibi kurulmuştur.

*Film müziğinin tonal bileşenlerini sayı ve oran temelinde incelemek, bileşenler arasında metaforik potansiyelle zengin bir yapısal düzen ortaya çıkarır. Örneğin, filmin açılış jeneriği, Richard Strauss'un Also Sprach Zarathustra eserinin giriş kısmını içerir. Kubrick, bu temayı üç önemli dönüm noktasını vurgulamak için kullanır. İlkel insanın insan bilincine ulaşması, Yıldız çocuğun ortaya çıkışı gibi "oluş" anlarını (Atmospheres filmin müzikal bir soru işareti işlevini görürken, Zarathustra onun ünlem işaretidir.) (Patterson, 2004, s. 43).*

Johann Strauss ve Richard Strauss (Blue Danub, Zarathustra) bestelerinin melodik ve armonik yapılarına kıyasla, ton dışı tınların belirsiz bir uğultusunu andıran Ligeti'nin besteleri (Atmospheres, Lux Aeterna, Requiem-Kyrie) belirlilere (ışık altında oran estetiğine sahip düzenli olan nesnelere, olaylara ve bilince) karşı, başlangıç anlatılarının hemen önündeki belirsizlikleri (ışık yoksunluğunda henüz biçimlenmemiş olanları) simgeler. Filmde iki tür belirsizlik anı tespit edilebilir;

1- Işık (nesnelere, olayların ve bilincin düzeni) varlığının yani kozmik düzen başlangıcının öncesi belirsizliği.

2-Çeşitli sonların hemen öncesinin belirsizliği; İnsanimsıların -insan bilincine geçerken- hayvani bilinçsizliklerinin kaybolmak üzere olduğu monolite dokunma öncesindeki an, insanların ay yüzeyinde evren hakkındaki bildiklerini sandıkları gerçeklerin yıkılması öncesindeki an, astronotun yıldız odada yıldız çocuğa (bir nevi tanrısal bilinçli zeka) dönüşmesi için gerekli olan ölümünün hemen öncesinde ve kara sütuna (monolit) temas etmek isteme ama edememe anı.

*Filmde özellikle Ligeti'nin Requiem eserinin Kyrie bölümünün kullanıldığı yerde gerçekleşen bitiş ve oluş anı belirsizliklerine yönelik Patterson şu çözümlemeyi yapar; "Kyrie filmde her biri bilinç evrimiyle bağlantılı olan üç büyük keşif anında yer alır; insansıların monolit ile ilk karşılaşması, ay yüzeyindeki bir monolitin keşfi ve yıldız odasına giriş. Ancak bu sahnelerin ileriye dönük anlatısına rağmen, Requiem'in doğası gereği geçmişe referans verdiği açıktır. Ligeti'nin eseri, insansıların hayvan bilincinin sonuna, insanlığın kozmik naipliğinin ölümüne ve mevcut insan bilincinin sonuna simgesel olarak yas tutar (Patterson, 2004, s. 46).*

İnsan kültürünün tarihsel sürecinde ve bu sürecin anlatı olanağı içinde ses ve onun müzikal tınısı, tüm kozmik bileşenlerin matematiksel ifadesi olarak karşımıza çeşitli formlarda çıkmaktadır. 2001: A Space Odyssey bu formun çağdaş yorumu olduğu kabul edilebilecek bir epik seyahat macerası anlatısıdır. Maddenin varoluş öncesi anından en karmaşık bilinçli varlık yapılanışına, insansılardan üst insan ya da tanrıya, hiçlik anından sonsuzluğun ötesine doğru süregelen, kesintisiz bir değişim seyahati düşünüsüdür.

2001: A Space Odyssey filminin genel anlatısında, seslerin ve görüntülerin hareket (değişim) kurguları, bütünleşik bir evren modelini öneren sembolik unsurlar halindedir. Eserde, senfonik sesler ve görüntülerin ilişkililiğinde oluşan bu bütünleşik evren modeline örnek olarak; yerçekimsiz ortamda, uzayda (vakum ortamda) gezegenlerin dönme hareketleri, uzay seyahat aracı ile uzay istasyonunun birbirlerine kenetlenirken meydana gelen dönme hareketleri ve yerçekimsiz ortam mimarisi biçimindeki uzay araçlarının çok yönlü (küresel) mimari kullanım olanakları gibi dairesel hareket formuna soyutlanabilen birçok sembolik görsel anlatıya, Johann Strauss'un Mavi Tuna (Blue Danub) valsinin dairesel ses düzeni eşlik etmektedir. Filmin anlatısı içinde uzayın kütleçekimsiz ortamında tüm cisimler dairesel hareketleriyle adeta vals edencesine devinirler. Bu kozmik düzen, en küçük zerrelerden en büyük kütlelere kadar kesintisiz bir devinimin (hareketin) uyumlu (armonik) öyküsü gibidir. Daha açık bir ifadeyle, filmin içinde görsel-dairesel hareketlerle, sessel-dairesel hareketler bütünleşik/ilişkili olarak kurgulanmıştır.

Filmde duyulmaz seslerin devingen düzeninin (kozmosun oran estetiği armonisinin) anlatısı, duyulur seslerin dilsel armonisi içinde simgelenmektedir. Açık ifadeyle, kozmosun duyulamayacak müzikal uyumu (mundana müzik), film anlatısında duyulur insan besteleri (humana müzik) yoluyla gösterilir. Fubini bu iki ayrı müzik kavramlaştırmasını şu şekilde açıklar;

*Doğrudan bu ayrılık durumundan ve kısmen de müziğin marjinalleşmesinden doğan tipik ve kadim felsefi kurallardan biri de müziğin mundana ve humana müzik diye iki kutba ayrılmasıdır, yani dünya müziği ya da cenneti alanın müziği ve insani müzik ya da enstrümantal müzik; birincisi dinlenemeyen, ele geçirilemeyen,*

*filozof tarafından düşünülebilen müziktir, ikincisi ise dinlenebilir, fakat geçersiz, bir emeğin ürünü olduğundan değersizlenebilir müziktir (Fubini, 2014, s. 40).*

Filmin anlatısında yapısal bir rolü olduğu da söylenebilecek olan bu işitilemeyen kozmik müzik, tüm nesnelerin değişimlerinin (devinimlerinin) kanonik biçiminin sembolüdür. Bu var olanların süregelen değişiminin -bir başka oluşa kesintisiz geçişinin- zihinsel kavranan müzikal anlatısıdır.

İnceleme bu aşamada örnek olay olarak aldığı Space Odyssey filminden ayrılarak kültür tarihi içinde ortaçağın alegorik anlatısında tüm sanatların grameri olarak sesin özel bir yapıntısı olan müziğe nasıl yaklaşıldığını kısaca ele almaktadır.

### **Tüm Yapay Etkinliklerin (Sanatların) Matematiksel Grameri Olarak Müzikal Ses Modeli**

Richard Strauss'un "Also Sprach Zarathustra" adlı senfonik eseri ile birlikte, filmdeki insanlığın şafağı, sonsuzluğun ötesi ve yıldız çocuk anlatılarıyla, insan bilincinin seyahatinin evrensel döngü tekrarlarında bir yeniye, başkaya erginleşerek geçişi, filmin Nietzsche felsefesi ile ilinti kurulmasında belirleyici göstergeler olarak kabul edilebilir. Patterson, film üzerine gerçekleştirdiği incelemesinde, Strauss'un bestesi duyulurken, görüntüde ay, dünya ve güneşin üçlü ufuklarıyla uyumlu hizalanmasının ve güneş kaynaklı ışığın yükselmesinin, Nietzsche felsefesi yanı sıra daha arkaik fikirleri de çağırmakta olduğunu söyler. Patterson'a göre "müzik ile göksel cisimler arasındaki paralel düzen ortaçağ düşüncelerini tetikleyebilir" (Patterson, 2004, s. 6). Kastedilen düşünceler, Greko-Romen kökenli duyulmayan ses olan (mundana müzik) müziğin, evrensel gök cisimlerin mükemmel küresel hareketlerinin armonisi olarak kabul edilmesidir.

*Burada her şeyden önce, evrensel müzik (musica mondana) kavramı aracılığıyla Pythagoras'ın feleklerin ahengi kuramı yeniden gündeme gelir; bu kurama göre, Pythagoras'ın sözünü ettiği yedi gezegen sabit dünya çevresinde döner ve her gezegen dünyadan ne kadar uzak, dolayısıyla hareketi ne kadar hızlı ise o kadar tiz bir ses üretilir müzik gamını yaratır (De musica I, 2). Bütünden*

*duyularımızın yetersizliği yüzünden algılayamadığımız çok güzel bir müzik yayılır (Eco, 1999, s. 55).*

Bu müzik, yedi liberal sanatlardan dörtlü grup olan matematiksel sanatların içindeki müziktir.<sup>2</sup> Kastedilen mundana müzik şu özelliklere sahiptir; Evrensel kürelerin dairesel mükemmel devinimlerinin armonik düzeni olarak matematiksellik, işitilemezlik, akılla kavranabilirlik yani salt düşünülülük ve özgürlüktür. Bu matematiksel müzik, Pythagorasçı evren görüşü temellidir. Pythagorasçı görüşlerin amacı evrenin gizemli hakikatini açığa çıkarmaktır. Pythagoras'a göre evrenin temel ilkesi sayıdır. Sayıların düzeni, ilişkililiği, ölçülülüğü ve buna bağlı olarak da uyumlulukları, aralarında müzikal bir bağtılanma sistemini var etmektedir.

*Müziğin tümüyle özel bir gerçeklik kazandığı felsefe okulu Pythagorasçı olmuştur. Armoni kavramı Pythagorasçı spekülasyonda merkez bir yere sahiptir; ancak sadece analogiye dönük bir müzikal kavram olarak mümkündür. Çünkü kavramın ilk anlamı her şeyden önce metafizikselidir. Armoni, Pythagorasçılar tarafından zıtların birliği olarak tasavvur edilmiştir; Pythagorasçı Philolaos şöyle der; "armoni yalnızca zıtlardan doğar. Çünkü armoni karşıt terimlerin birliği ve çelişik öğelerin uzlaşısıdır". Bu ilkeyi sabit kılarak, armoni kavramı, bir bütün olarak tasavvur edilmiş evrene ya da Pythagorasçıların düşüncelerine hem Politica'da hem de De Anima'da aktaran Aristoteles'in dediği gibi ruhu genişletebilir. Armoni kavramı, Pythagorasçılar için her şeyin temeli gibi görünen, dolayısıyla da armoni kavramının kendisine benzetilen, oldukça karanlık sayı kavramıyla tamamlanır. Açıktır ki, her şeyden önce metaforik bir değere sahip olan ve Batı düşünce tarihinin tümü için geçerli sonuçlar içermiş olan böylesi kavramlar Pythagorasçılar tarafından değişik biçimlerde anlaşılmuşlardır. Bazıları için evren sayılardan oluşmuşken, diğerleri için sayılar dünyanın üzerine temellendirildiği armoniyi oluştururlar; kimileri içinse sayılar dünyanın her şeyin ondan doğduğu kökensel modeldirler. Aristoteles'in kendi metafiziği içerisinde aydınlatmış olduğu, sayılardan ve onların farklı yorumlarından oluşan karmaşık doktrinin merkezine nüfuz etmek imkansızdır. Burada, Pythagorasçılar için armoninin ve sayının çok daha derin doğasının müziğin kendisinden çıkarsandığı andan itibaren, onun müzikal düşünce tarihi içerisinde sahip olduğu önemi hatırlatmak yeterli olacaktır (Fubini, 2014, s. 62-63).*

2 Daha detaylı okuma için bkz. (Eco, 1999, s. 152-162) ve (Shiner, 2010, s. 56-70).

Tüm varolanların müzikal oranlara uygun parça-bütün armonisi içinde bağıntılandığı düşünüsü, kozmik bir mimari sistemin varlığı inancı, insan kültür tarihi içinde diğer tüm yapıların ve elbette sanatların da müzikomantıksal bir grameri olması gerektiği inancını da doğurur. Tüm tanrının meydana getirdiklerinin yanı sıra tüm doğal meydana gelişlere ve böylece tüm sanatlara da içkin olduğu düşünülen bu parça-bütün armonisi, işitilmeyen müzikal bir formdur. Uyumun müzikal bir terim olması yanı sıra işitilemeyen bir müzik olması bakımından da ses duyu deneyiminin ötesinde deneyime aşkın çıkarımsal formudur. Diğer deyişle seslerin ilişkiliğinden elde edilen armonik bütünlük kavranışı mantıksal düzen bağıntısının kavranmasıdır (duyusal deneyim olanağında duyusal deneyimi olmayan bağıntının zihinsel kavranışı).

*Müzik, böylece, ortaklaşa olarak anlaşıldığı şekliyle örtüşmesi gerekmeyen soyut bir kavrama dönüşür. Bu nedenle müzik yalnızca enstrümanların seslerinin bir ürünü değil, aynı zamanda ve çok haklı olarak, müzikal aralıkların yahut evrende sayısal yasalar ve armonik oranlar uyarınca dönüp duran yıldızların ürünü, dinlenemeyen, hipotetik bir müziğin teorik çalışması da olabilir. Böylece, Yunan düşüncesinde, Pythagorasçılardan itibaren, peşi sıra gelen tüm bir müzikal düşüncenin gelişiminde kayda değer bir ağırlığa sahip olacak, düşünülebilen ve dinlenebilen müzik arasındaki – net bir biçimde birincinin ikinciye göre daha imtiyazlı olduğu- çatlak açılmış olur (Fubini, 2014, s. 63).*

Pythagorasçı işitilmeyen matematiksel müziğin, tüm meydana gelişlerin düzen yarası (ordo) modeli oluşu, özellikle mimari olmak üzere tüm yapıntıların da model yarası oluşunun nedenidir. Bu bağlamda ortaçağ skolastik düşüncesi Rönesans dönemini de kapsayacak şekilde sanatları bu açıdan değerlendirmiştir. Onlara göre evrenin kozmik düzenliliğinin estetik değeri tüm ideal ölçütlerin kaynağıdır. Evrenin mükemmel uyumu fikri insan etkinliklerinin de bu ölçünle değerlendirilmesine ve insani etkinliklerde de bu yasaların ve buna bağlı tamamlanmışlıkların aranmasına neden olmuştur.

Ortaçağ düşüncesinde kozmogonik yapıyı belirleyen bu anlayış Umberto Eco'nun "Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik" adlı çalışmasında açık şekilde ortaya konulur. "Aziz Augustinus'un tefsir ettiği Süleyman'ın

Bilgeliği kitabından da Ortaçağlılar Tanrının dünyayı sayı (numerus), ağırlık (pondus), ve ölçüyü (mensura) temel alarak yaratmış olduğunu öğreniyorlardı. Daha sonra da göreceğimiz gibi, bunlar kozmolojik kategoriler olmanın yanı sıra, estetik kategoriler ve metafizik iyinin tezahürleriydi" (Eco, 1999, s. 35). Bu tanrısal kozmik düzen iki yoldan müzikal terimlerle ifade ediliyordu: 1- Müzikal terimlerin analogik olarak kullanılması yolu, 2- Bizatihi müziğin formel tözünün evrenin düzeninin yapıtaşı olduğu inancı yolu. Bu aşkın müzikal yapı -aşkınsallık özelliği nedeniyle- tüm her şeyde; tanrısal, doğal ve yapay (insani) meydana gelişlerde aranmalıydı.

*Skolastik metafizikte aşkınsallar varlığın genel özellikleridir. Varlığı ortak öğelerden yoksun 10 sınıfa veya türe (töz, nitelik, nicelik, bağıntı, vb.) bölen kategorilerden farklı olarak, aşkınsallar (kategorilerin sınırlarının ötesine gittikleri, onları aştıkları için böyle adlandırılmışlardır)varlığın eşit olarak yayılmış öznelikleridir. Hiçbir nesne aynı zamanda töz ve nicelik, nitelik ve bağıntı olamazken, ait oldukları kategori bir yana bırakılırsa, aşkınsallar bütün varlıklara ilişkindir. Bu eş yayırlılık özelliği nedeniyle, skolastik filozoflar aşkınsalların varlığın yerine geçebileceğinden söz ederler (Eco, 1999, s. 39).*

Elbette burada bahsedilen aşkınsal olanlar Antik dünyada "güzel" olarak ifade edilen ortaçağ skolastiği içinde "iyi" ile özdeşleştirilmesidir.

İyi ve güzelin özdeşliği içinde aşkınsal düzenin tüm varlığa eşit yayıldığı inancını içeren ortaçağın bu alegorik dünyasında, müzikal düzen, antik dünyadan alınarak anlatsal düzeyde işlenmiştir.

*Boethius'ta ortaçağ zihniyetinin çok tipik bir yönünü görürüz. Boethius müzikten söz ederken, müzik yasalarına ilişkin matematiksel bir bilimi kasteder; müzisyen kuramcıdır, ses dünyasını yönlendiren matematiksel kuralları bilen kimsedir, icracı çoğunlukla ustalıktan yoksun bir köle, besteci ise yalnızca kuramın açığa çıkarabileceği dile getirilemez güzellikleri bilmeyen, içgüdülerıyla hareket eden birisidir. Yalnızca ritimleri ve melodileri aklın ışığında yargılayan kimseye müzisyen denebilir. Boethius neredeyse "işitsel yargıyı bir yana bırakarak" (relictio aurium iudicio) bir müzik incelemesi gerçekleştirmiş olduğu için Pythagoras'ı kutlar gibidir (Eco, 1999, s. 53).*

Sayı, ağırlık ve ölçünün olanağında tüm devinimlerin sessel karşılığı en küçük birimlerde dahi okunabilir, böylece evrenin kozmik uyumu bu sıradan olayların zihinsel kavranışından çikarsanabilirdi.

*Pythagoras bir gün bir demircinin örse vurduğu çekiçlerinin farklı sesler çıkardığını gözler ve bu yolla elde edilen gam sesleri arasındaki ilişkilerin çekiçlerin ağırlığıyla orantılı olduğunu fark eder. Öyleyse, sayı ses evrenini kendi fiziksel mantığı içinde tutar ve onu kendi sanatsal düzeni içinde düzenler (Eco, 1999, s. 54).*

Demircinin iş başındayken ürettiği, gürültü olarak kabul edebileceğimiz rastlantısal seste, evrensel bir yasanın okunuşu yani sayının oran/orantı düzenliliği içinde fiziksel sesi biçimlediği kavrayışı, bu kozmik anlayışın somut bir gösterenidir. Evrenin kozmik düzenine göre mikro ölçekli nesne ve olaylarda da matematiksel oranların müzikal uyumu varlığı inancı, küçük olanların armonik gramerinden kozmik bütünü mutlak gramerinin çıkarımsal bilgisine erişilebileceğini düşündürür. Örneğin filmin kurgusu içinde, yerçekimsiz ortamda kalemin döngüsel devinimi, tüm diğer nesnelerin (uzay araçları, gezegenler) devinimleriyle aynı düzen bağıntısı içinde müzikal yasalara tabi olduğunu ve bu bağlamda evreni oluşturan her zerrenin bu yasalardan özgür olamayacağını çikarsatır.

*Boethius bütün bu görüngülerin nedenini oranla açıklar; insan ruhu ile bedeni müziksel olguları düzenleyen yasalara tabidir ve bu oranlar kozmosun armonisinde buluşurlar; öyle ki mikrokozmos ile makrokozmos tek bir düğümle, aynı anda hem matematiksel hem de estetik olan bir düğümle birbirine bağlanmıştır. İnsan dünyanın ölçüsüne benzer kılınmıştır ve bu benzerliğin her tezahüründen zevk duyar; “Benzerlikten hoşlanır, benzemezlikten nefret duyarız” (amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria) (Eco, 1999, s. 55).*

Mikro evren modelinin en uygun örneği insan bedeni olmalıdır. İnsanın kısımlarının bütününe olan oran estetiği kendini tüm diğer yönler gidenlerin (kendinden küçük olanların sonsuz gidim olanağı olarak sonsuz küçüğe doğru ve kendinden büyük olanların sonsuz gidim olanağı olarak sonsuz büyüğe doğru) ortasında ölçüt sabiti olarak konumlandırmasına olanak verebilir. Böylece, Protagoras'ın önerdiği “İnsan her şeyin ölçüsüdür” kavrayışını bu açıdan da yorumlamamıza olanak verir.

Diğer deyişle, varoluşun tüm kesintisiz aşamalarında bir aralıkta duran insan, bilinçliliği, farkındalığı sayesinde kendinden kalkınarak (kendini tüm bu kozmik senfoninin içinde sabit ölçüt olarak alarak) her şeyi ölçer, uyumlandırır, düzenler.

Ortaçağ skolastik düşüncesi; iyi ve güzelin özdeşliğinde, müzikal oranların matematiksel kanonik düzeninde, ve insan bedeninin de bu iyi ve güzel olanı yansılayan beden oranları ölçülülüğünde, insanın tüm yapma edimlerinin amaca uygunluğu bakımından iyi ve güzel olmasını diğer deyişle matematiksel müzikal uyumdan pay almasını gerektirirdi. Ortaçağın uzantısı olarak Rönesans estetik anlayışını da belirleyen bu koşullar sonucu, Rönesans dönemi içinde kimi sanatçı ve sanat üzerine fikir yürüten düşün insanları, oldukça açık ifadeleriyle tüm sanatların temelinde müzikal matematik yasaların olduğunu belirtirler;

*Alberti, Matteo de' Pasti'ye yolladığı bir notta bu yönde bir açıklama yaparak Rimini'deki San Francesco Kilise'nin sütunlarının ölçülerini değiştirmiş olsaydı yapıyı orandan yoksun bırakmış olacağını anımsatır ve şöyle der; Bütün o müziğin uyumu bozulur. Birçok inceleme yazarı, mekanik sanatlarla liberal sanatları bir tutma eğiliminde olan o sürece uygun olarak, resim, heykeltıraşlık, mimari ve müzik arasında bir bağlantı kurmuştur. Manetti'ye göre, Brunelleschi bile müzikal oranlarla uğraşıyordu, ancak bu konuyu geniş biçimde tartışmak De re aedificatoria (Yapı İşleri Üstüne) ile Alberti'ye, De sculptura (Heykeltıraşlık Üstüne) ile Pomponio Gaurico'ya ve daha sonra Trattato dell'arte della pittura (Resim Sanatı İncelemesi) ile Lomazzo'ya düşer. Dahası bu sonucusu insan vücudunun oranlarını müzikal terimlere göre incelemiştir. Sonra Idea del tempio della pittura'da (Resim Tapınağı Düşüncesi) konu üzerinde ısrarla durarak, Leonardo, Michelangelo ve Gaudenzio Ferrari gibi sanatçıların oranlara müzik yoluyla egemen olduklarını bile söylemiştir (Castelli, 2013, s. 35-36).*

*Kozmos modeli tasarımlarında, insanın iradesine aşkın olanlarda bulunan bu matematiksel müzikal oran estetiği düşüncesi, insan ereği yapay edimlerde de (sanatlarda da) bulunmak zorundaydı. Özellikle tüm her şeyin devimsel düzenliliğini düşünmek fikri, bu bütünsel soyut kozmogonik kavrayış nedeniyle tüm hareketleri askıya alır, onları böyle bir soyut sığınan içinde sabitler, tüm zerreler*

*eşzamanlılık içinde sabit bir kozmos-mekan soyutlamasını meydana getirirler. Bu kozmos mekanı modeli mimarlık sanatının da (bir yapı olarak kozmosun tanrı tarafından inşası analogisi yolu ile) önemli bir anlatı simgesine dönüşmesine olanak verir. Hatta mimarlık teriminin etimolojisi bu tür bir anlam gücünü içinde barındırır;*

*Mimari sözcüğü Yunanca architektonía'dan gelir. Üstünlük, kusursuzluk, mükemmellik anlamı veren archi- önekinin ve yapım, inşa anlamına gelen tektonía sözcüğünün bileşiminden oluşur. Arché, başlangıçta olana işaret eder; Mitolojinin derinliklerinde, kökendedir; ama aynı zamanda ilkesel olarak kabul edilendir; çünkü açıktır, mantıklıdır, temeldir. Mertebe (güç, hakimiyet, kapsayıcılık) ve zaman (başlangıç) bakımından bir üstünlüğe gönderme yapar.*

*İnsan yapıcıdır; düşünceleri, mantıkları, dilleri, şeyleri, teknikleri yapar, inşa eder. Hayata geçirilen inşa eylemi, ilkesel olarak akla yatkın ve teknolojik açıdan mümkün olanın arché'sidir ve de zamanın başlangıcında olanı hatırlatabilme veya temsil edebilme niteliğine, ışıltısına sahip şeydir... Yunan dünyasında architektonía terimiyle herhangi bir şeyin inşası kastedilmiyordu... téctōn sözcüğü, bir yapıntıyı, yapıcı sözcüğünün genel anlamıyla yaratılardan ziyade yaratılanı işaret ederdi (Masiero, 2006, s. 17).*

Mimarlık sanat gramerine yüklenen bu anlam müzik sanatı gramerine yüklenen anlamla da belirli bir koşutluk içindedir. Hatta, denilebilir ki 2001: A Space Odyssey'de müzikal kurgulanışlar filmdeki mimari unsurlar ve mekan kurguları arasında da gözlemlenmektedir.

Bu iki sanat arasındaki yapısal soyutluk bağları türlü anlatılarda karşımıza çıkar;

*Farklı sanatlar arasında benzerlikler de yok değildir. Mimari vücutla, müzik retorikle karşılaştırılıyor; bütün sanatlar tarafından doğanın körü körüne ve genellikle birlikçi bir modelin dışına çıkması gereken bir taklidi isteniyordu. Nitekim, Aritoteles örneğine uygun olarak karşılaştırma yapmak ve tek bir vücutta birleştirilecek kimi en güzel kısımları seçmek tercih ediliyordu. Sonra her şey compositio (kompozisyon) kavramı içinde toplanıyordu (Castelli, 2013, s. 37).*

Özellikle müzik ve mimari sanatları arasında birinin oran/orantı estetiğini var eden harmonik düzenliliği ile diğerinin

mükemmel olan ilkelerin yapımı, inşası anlamındaki tanımı gereği, kozmogonik tümellik tasarımı anlatısının analogik simgeleri olmalarının nedenidir; 2001: A Space Odyssey filminin kendi bütünsel harmonik inşası bu sanatlarla ilişkilendirilebileceği gibi filmin anlatısı bu sanatları (mimari ve müzikal kurgulanışları) açıkça filmin belirgin öğeleri olarak kullanmıştır. İnceleme, 2001: A Space Odyssey filmi olanağıyla şimdiye dek ses fenomeni hakkında şu unsuru tartışmaya açmıştır; Ses, insanlık kültürü içinde, kendi harmonik doğası nedeniyle, tüm var olanların ilksel-varlık nedeninin ve böylece tüm kozmik düzenin anlatı düzeyinde simgesel bir modelidir. Sesin böylesi bir simgesel model olmasının kökleri insanlığın çocukluk çağında (din-tarım toplumu) kozmosa, tanrının ya da varlığın tümel matematiksel düzeninin ilke olarak yerleşmiş olması inancını barındırırken; insanlığın erginlik çağında (laik-endüstri toplumu) bu yasal koşullar bizatihi insanın nöro-fizyolojik olanaklarında aranmaktadır.

### **Ses Duyu Deneyimi Bakımından Nörotik Tasarımların Doğası Üzerine Kısa Bir İnceleme**

Bir zekânın, bilinçli bir edimin duyusal yorumunun olmadığı yerde, mevcut doğa olayları düzen içerir mi? Örneğin kimi fizik ortam (katı, sıvı, gaz) devim/değişimleri olan dalga mekaniği düzenli midir, kaotik midir? Bu soru, özü itibari ile düzenin nöral-algısal bir yorum mu olduğunu, yoksa dış-dünyanın (nörotik olanakları olan bireyin nöral tasarımlarıyla kurduğu dünya dışında var olduğu kabul edilen dünyanın) yapısal özelliği mi olduğunu, sorgular.

Soruyu, incelememizin bağlamı olanağında, nöral tasarım etkinliklerinden ses algısı tasarımı ölçeğine daraltırsak, şu anlama gelir; Sesin gerçekleşme koşullarından duyu deneyiminin olmadığı, ancak dış-fiziksel koşullarının yani bir dalga devim ortamının olduğu durumlarda, bu devinim bir düzeni içerir mi? Yoksa bu devinimin doğası düzensiz (kaotik) midir?

Dış-dünyanın bilinebilir hakikatini açığa çıkarmaya yönelik çalışan bilim insanlarının ortak inançlarını gösteren hipotezleri, tüm evrenin sistematik bir düzen içinde evrimleştiği ve buna bağlı olarak ortak bir yasa ve bu ortak yasaya dair ortak temel yapılara indirgenebilmesi gerektiğidir. Bu anlayışa bir örnek olarak, -sesin müzikal

armonik düzeninin evren modeli olarak kabul edilmesi fikrini kendi fizik teorisi anlayışını açıklamada bir analogi olarak kullanması nedeniyle de- teorik fizikçi ve sicim kuramcısı Brian Greene'in yaklaşımı gösterilebilir.

*Müzik öteden beri, kozmik bir ilgiyi yansıtan konulara kafan yoranların tercih ettiği metaforları besleyen bir kaynak olmuştur. Eski çağa ait Pythagorasçı kürelerin müziğinden, asırlardır araştırmalara kılavuzluk etmiş doğanın armonilerine dek, gök cisimlerinin hareketlerinde, atom altı parçacıkların isyankar patlamalarında hep beraber doğanın şarkısını aradık. Süper sicim kuramının keşfiyle birlikte müzikle ilgili metaforlarla çarpıcı bir gerçeklik kazanmış oldu, çünkü bu kuram mikro seviyedeki manzaranın küçük tellerden oluştuğunu, bu tellerin titreşim örüntülerinin kozmosun evrimini yönettiğini öne sürer (Greene, 2011, s. 163).*

Greene bu ifadeleriyle, evrenin kozmik bir düzeni olduğunu ve bunun müzikal bir uyumla benzeşimi kurularak anlaşılabilir olduğunu, arkaik dünyanın görüşleriyle paralel ölçüde savunur. Hatta, tüm her şeyin düzenli olan devinimi teorik olarak işitilebilir yani ses olarak nöral tasarlanabilir olsaydı, oldukça uyumlu bir senfonik dinleti deneyimini yaşantılar, sözün hafif haliyle bir kozmos senfonisini dinliyor olurduk.

*Mikro dünyanın bütün özellikleri, kuramın açıklama gücü dahilindedir. Bunu anlayabilmek için isterseniz önce daha bildik sicimleri- örneğin keman tellerini- düşünelim. Tellerin her biri rezonans diye bilinen, çok çeşitli (aslında sonsuz sayıda) titreşim örüntüsü oluşturabilir. Rezonanslar, tepe noktaları ve çukur arasındaki mesafeler eşit olan ve telin sabit iki ucu arasına tam olarak oturan dalga örüntüleridir. Kulaklarımız bu farklı titreşimli salınım örüntülerini, farklı notalar olarak algılar. Sicim kuramındaki sicimler de benzer özelliklere sahiptir. Sicimlerin, boyutlarına tam olarak oturan ve tepe noktaları ve çukur noktaları arasındaki mesafenin eşit olması sayesinde destekleyebildikleri titreşimli, salınım örüntüleri vardır. İşte asıl önemli nokta; bir keman telinin oluşturduğu farklı titreşim örüntülerinin farklı notalar oluşturması gibi, temel bir sicimdeki farklı titreşim örüntüleri de kütleler ve kuvvet yükleri oluşturur. Bu çok önemli bir nokta olduğundan, bir kere daha söyleyelim. Sicim kuramına göre, temel bir "parçacığın"*

*özellikleri- kütlesi ve farklı kuvvet yükleri içindeki sicimin gerçekleştirdiği titreşim örüntüsüyle belirlenir (Greene, 2011, s. 173-174).*

Greene'in süper-sicim kuramının kozmik modeli adına müzik grameriyle kurduğu bu analogik ilişkilerin Ortaçağ ve Rönesans'ın Greko-Romen temelli alegorik evren anlatılarında da olduğu açıktır. Filmin Kozmik modeli de bu anlayışın bir uzantısı olarak okunabilir. Greene süper-sicimin parçacık modellerinin salınım ölçümleri olanağıyla tüm doğanın parçalarının varlık nedenini anlamayı önerir, evrenin uyumunu tüm müzikal tellerin titreşimi analogisi ile açıklamaya çalışan bu anlayış, ortaçağ kozmik görüşüyle oldukça benzerdir. Ortaçağ evrenin müziksel güzelliği teması üzerinde sonsuz çeşitlemeler geliştirecektir. Autun'lu Honorius "Liber Duodecim Quaestionum" adlı kitabının bir bölümünü "kozmosun nasıl farklı türden tellerin uyum içinde ses çıkardıkları bir kitara benzer biçimde düzenlenmiş olduğunu" (Greene, 2011, s. 56) açıklamaya ayırır. Scotus Eriugena, güzelliğin, sesleri ayrı ayrı dinlendiğinde hiçbir şey ifade etmeyen, ama tek bir uyumlu ses bütünü içinde birleştiklerinde doğal bir güzellik yaratan armoni gibi, benzerliklerin ve benzemezliklerin uyumlu bütününden oluştuğunu söyleyecektir. Bu anlayışı destekler şekilde sicimlerin müzikal uyum yapısını Greene şu ifadeleriyle açıklar: "...Temel sicimlerin mümkün olan titreşimli salınım örüntülerini -deyim yerindeyse çalabildikleri "notaları"- tam bir kesinlikle çözebilseydik, temel parçacıkların gözlenen özelliklerini açıklayabilmemiz gerekirdi. Dolayısıyla ilk kez sicim kuramı, doğada gözlenen parçacıkların özelliklerini açıklamaya yönelik bir çerçeve oluşturmaktadır" (Greene, 2011, s. 177).

Greene'in ifadelerinden bilim hakkında çıkarılacak sonuç; Evrenin adeta müzikal uyum içinde, düzenli bir sistem olarak devindiği ve bu devinimin bilgisinin yapılmasının koşulu bu sistemin temel bileşenlerinin ortak yapısal yasasının keşfedilmesi zorunluluğudur. Bu ifade felsefe ve bilim insanların farklı yollarla, tüm her şeyin ortak yasası vardır ve bilgisel edim onu aramak ve bulma çabasıdır, ortak inancını paylaştıklarını savlar.<sup>3</sup>

Fizik biliminin, nöral bir duyuusal tasarımın dış-koşul kaynağında da düzenin olduğu ön kabullü inancına ek

<sup>3</sup> Örnek; Pythagorasçı sayı temelli evren görüşü, İlkçağ doğa filozoflarının tek ilkeyle tüm evreni açıklama çabalı görüşleri (örneğin Demokritosçu atom görüşü), Leibniz'in monadolojik hakikat görüşü, Newton'ın kütle çekimi sabiti görüşü, Einstein'ın özel ve genel görelilik görüşü, vd.

olarak, nörobilim, duyuşsal tasarımılarımızın nörotik faaliyet temelli temsillerimiz içinde düzen kurma, biçimlendirme edimi olduğunu ortaya koyar. Diğer ifadeyle, dış dünya düzenli (zorunluluklar toplamı) olmalıdır yoksa bilimini yapamayız. Ancak bu düzen rastlantısal yan yana gelişlerin zorunluluğu olmak bakımından bize karmaşık girdiler (veriler) olarak kendini sunar. Beynimizin faaliyeti o karmaşayı tasarım düzeyinde düzene sokma eğilimlidir. Jonah Lehrer “Proust Bir Sinirbilimciydi” adlı çalışmasında nörotik tasarımısal düzen kurma eylemimizi ses olgusu üzerinden şu şekilde açıklar. Ona göre dış dünyanın kakafonik girdileri beynin düzen verici edimleriyle sesler arası uyumlu bağıntılar olarak kurulur, tasarlanır, temsil edilir.

*Kulak içinde işitmeye duyarlı, “salyangozda bu nöronlardan 16 bin adet vardır. Gürültülü bir dünyada bunlar durmadan bükülürler. Hava titreşimlerle doludur ve her titreşim kulağın yankı odasında çınlar. (Tüy hücreleri atomik boyutta seslere duyarlıdır. Brown hareketini, atomların rastgele itiş kakışını gerçekten duyabiliriz.) İşitme korteksindeki bu seçici nöronlar uyarılınca müphem ürpertiler nihayet bir müzik notasına dönüşür. Ne zaman bir gürültü bizim işleme yeteneklerimizin üstüne çıksa -tüy hücrelerimize çarpan farklı ses dalgalarının tümünü deşifre edemeyiz- zihin pes eder. Tek tek notaları anlamaya çalışmaktan vazgeçer ve onun yerine notalar \_arasındaki\_ ilişkiyi anlamaya çalışır. İnsanın işitme korteksi bu işi (beynin sol arka yarıküresinde yer alan) kısa süreli ses belleğini cümle, motif ve bölüm gibi daha büyük kalıpları açığa çıkarmak için kullanarak başarır. Bu yeni yakınlaşma bize uzamda gelişigüzel uçuşan tüm bu notalardan bir \_düzen\_ bulup çıkarma olanağı tanır ve beyin düzen konusunda saplantılıdır. Anlamlandırabilmek için duyuşlarımızıza ihtiyaç duyarız (Lehrer, 2011, s. 143-144).*

Dış dünyanın olası düzenine karşılık düşünce deneyimizde onu yani dış-dünyayı temsil eden ama ondan oldukça farklı kurulumda olan bir iç-tasarım düzeni mevcuttur. Dünya ve dil düzenleri, ortak yapılanışta (ikisi de fizik gerçektir) olmalarına rağmen, biri kendince düzenliyen, diğer -temsil koşulları sınırlılığında dünyayı kurması bakımından- ondan farklı olarak düzenlidir. Yine

de bu iki farklı düzenlilik birbirleriyle karşı karşıya ama tutarlı bir ilişkililik içindedir.<sup>4</sup>

## LİTERATÜR TARAMASI/ YÖNTEM

Bu çalışmada en genel olarak analitik yöntem kullanıldı.

Yöntembilimsel düalist<sup>5</sup> yaklaşım tüm incelemenin yapısını belirleyecek şekilde dikkate alındı. Bu açıdan dil (önergeler toplamı) ve dünya (olgular toplamı) ayrımı farkındalığı üzerinden kimi incelemelerin bulguları eleştirildi.

İnceleme, herhangi bir bilginin konusu olan dış-dünyanın ortak bir temel yapılanışa sahip olduğunu kabul etmektedir. Bu ortak yapıya indirgeme bir bakıma monist görüş ile tutarlıyken, yapısı bakımından tek bir ilkesi olduğu inanılan dünyanın niteliksel bakımdan ise çoklardan oluştuğu savlanmaktadır. Bu açıdan ise plüralizm (çokçuluk) görüşüyle de tutarlıdır.

Diğer deyişle inceleme, bilginin konusu edilecek dünyanın yapılanışı bakımından tek bir şeye indirgenebileceğini savlarken monist görüş ile karmaşık türevleri bakımından niteliksel çeşitliliği açısından çoklardan oluştuğu fikri ile plüralist görüş ile böyle bir dünyanın incelenmesi ve dil olarak bilgisinin yapılması için “yöntembilimsel düalizmi” metod olarak kullanması bakımından da düalist görüşle tutarlıdır.

Bu incelemede genel ön kabul, tüm olguların sadece fiziksel olaylar olduğu ve bu fiziksel olaylar hakkında, onların değişme ve çeşitlenme koşullarıyla uygun, tutarlı algılarımızın olduğu, böylece algısal tasarımılarımızla (nörotik temsillerimiz) tüm her şeyin az çok tutarlı bilgisinin elde edildiği inancıdır. Bu bakımdan Arda Denkel’in “Nesne ve Doğası” adlı çalışmasındaki ön kabulleri bu çalışma için de geçerlidir; “Burada gerçekliğe deneyci bir açıdan bakacak, deneyciliğin bilgi bilimsel gerçekçilik ile tutarlı olduğunu tartışmadan varsayacağız. Bir dış dünya bulunduğunu ve bunun algılarımızla bir tür benzerlik içinde olduğunu yine sorgulamadan varsayacak, böylece de Berkeley türü bir idealizmi dışlamış olacağız” (Denkel, 2003, s. 16).

4 Bu ifade edilenler; Kant felsefesinden Wittgenstein felsefesine kadar düşünce/dil ve dünya/olgular toplamı, ayrımlıdır ama mantıksal yapılanışları bakımından tutarlıdır; görüşleriyle ilişkilendirilebilir.

5 Yöntembilgisel Düalizm, yazarın kendi bilimsel yaklaşımı içinde kimi düşün insanlarıyla paralel şekilde (örneğin Paul Churchland, Patricia Churchland) katılmadığı Descartesçi töz düalizmi görüşünü sadece bilgi ve konusu arasındaki ilişkinin bilgi edinmede ayrımı vurgulamak bakımından önerdiği bir adlandırmadır.

## ARAŞTIRMA BULGULARI

Filmdeki ses yapıları, kozmik düzenin ilk aşamalarına dair bir model sunar. Işıksız ortamda dinletilen sesler, bir başlangıcın işareti olarak tasarlanır ve böylece kozmosun meydana gelişine dair bir metafor oluşturur. Işığın ortaya çıkışı, senaryonun ikinci bölümünde, Richard Strauss'un Also Sprach Zarathustra eseriyle birlikte yerini alır. Burada, ışığın doğuşu ve gezegenlerin hizalanması, kaosun ardından düzenin geldiği fikrini simgeler. Bu iki farklı açılış, kozmik düzenin hem kaotik hem de düzenli yanlarını temsil eder. Blue Danube valsinin dairesel melodik yapısı, uzayda dönen gezegenlerin hareketini sembolize eder. Bu, sesin dairesel yapısının kozmik hareketlerle örtüştüğü bir tasarımın sonucudur. Sesin harmonik yapısı, fiziksel dünyadaki hareketlerle uyumlu bir şekilde sunulur ve böylece tüm varlıkların birbirine bağlı olduğu bir evrensel düzenin anlatısı oluşturulur. Eserde ses, yalnızca bir fiziksel dalga olarak değil, aynı zamanda anlatı düzeyinde kozmik bir düzenin simgesel modeli olarak oluşturulur. Ses, bir anlamda, evrenin ilk nedenine ve düzenine işaret eden dilsel yapı olarak düşünülebilir. Bu, Pythagorasçı görüşle paralellik gösteren bir düşüncedir ve evrenin temellerinin sayılarla ifade edilen bir armonide yattığı fikrini pekiştirir. Sonuç olarak, 2001: A Space Odyssey filmi, sesin evrensel bir düzenin ve yaratılışın simgesi olarak nasıl kullanıldığını gösteren önemli bir örnek teşkil eder. Kubrick, bu tasarımıyla, hem kozmik düzenin hem de insan bilincinin evrimini simgeleştirir. Bu çalışma, sesin hem fiziksel hem de dilsel anlamda evrensel düzenin temsili olarak nasıl işlediğini anlamamıza olanak tanır.

## SONUÇ

Sesin doğası yalnızca dış-fiziksel bir olgu olmanın ötesinde, varlık, bilinç ve algı arasındaki karmaşık ilişkileri açığa çıkaran çok boyutlu bir fenomendir Stanley Kubrick'in 1968 yapımı 2001: A Space Odyssey filmi, hem içerik hem de biçim açısından kozmik bir anlatı modeli sunar. Filmin açılışı, György Ligeti'nin Atmospheres adlı bestesi eşliğinde karanlık bir ekranda gerçekleşir ve izleyicilere alışılmış sinema deneyiminden farklı bir işitsel seyir sunar. Bu başlangıçta, görsel unsurların tamamen yokluğunda sadece sesin var olması, sesin varlıkla ve bilinçle olan ilişkisini sembolize eden bir anlatı biçimidir diğer bir ifadeyle bu açılış, izleyiciyi görüntüden ziyade

sese odaklanmaya yönlendirirken, sesin varoluşun ve düzenin başlangıcı olarak ele alındığını ima eder. Kubrick, bu yaklaşım aracılığıyla sinemanın biçimsel yapısı içinde sesin görsellik ve ışık gibi diğer algısal öğelerden önce geldiğini ve varoluşun ilk temellerini simgeleyen bir dil olarak işlev gördüğünü gösterir. Filmde ses, yalnızca bir duyuşsal unsur olmaktan çıkar, aynı zamanda evrensel düzenin temel ilkelerine dair metafiziksel bir sorgulamanın, bilinç ve varlık arasındaki bağıntıların anlatısıdır.

Bu bağlamda filmde kullanılan müzikal unsurların anlatı olanakları şu ifadelerle açıklanabilir; Ligeti'nin eserleri film boyunca kozmik düzenin ve bilinç öncesi evrenin sessel bir temsilcisi olarak kullanılmıştır. Bu durum, yönetmenin filmi yalnızca görsel bir anlatım değil, aynı zamanda sesin temel rol oynadığı çok katmanlı bir deneyim olarak tasarladığını göstermektedir. Filmin açılışında Atmospheres bestesinin, ışık yoksunluğunda, yani karanlık bir ekranda sunulması, izleyicinin işitsel algısını görsel algıya önceletir. Bu, "önce ses vardı" düşüncesini işaret eden bir başlangıç modelidir. Ligeti'nin vokal içermeyen bu eseri, bilinç ve benlik öncesine sembolik bir gönderme yapar. Bu bağlamda, ses, tüm varoluşun ilksel koşulu olarak görülür ve bu durum, insanlık tarihindeki pek çok kozmolojik anlatıyla paralellik gösterir.

Ligeti'nin ton dışı ve belirsiz müzik kompozisyonları, ışık öncesindeki kaosu simgelerken, Strauss'un tonlu ve düzenli yapıları, bilinç ve düzenin doğuşunu ifade eder. Bu ikilik, filmin insanlığın evrimini ve bilinçten bilinç ötesine geçişini anlatan epik bir hikâyeye olarak şekillenmesini sağlar. Filmin ikinci başlangıcı ise Richard Strauss'un Also Sprach Zarathustra eseri eşliğinde ışığın doğuşuyla gerçekleşir. Bu sahne, kozmik düzenin kaosun ardından ortaya çıkışını sembolize eder. Bu iki başlangıç, filmin yapısal temelini oluştururken, kaos ve düzenin döngüsel sürecini ses ve ışık metaforlarıyla anlatır. Johann Strauss'un Mavi Tuna vals gibi diğer müzikal öğeler ise, yerçekimsiz ortamda uzay araçlarının ve gezegenlerin döngüsel hareketleriyle uyum içinde, kozmosun düzenini dans gibi bir ahenkle temsil eder.

Kubrick'in iki başlangıçlı sinematografik anlatısı, müziğin evrensel düzenini ve kozmik uyumunu temsil eden felsefi sorgulamadaki yerini yansıtır. Sonuç olarak,

2001: A Space Odyssey, ses ve ışığı bir arada kullanarak insanlık tarihindeki evrensel kaos ve düzen anlatısını sinematik bir düzlemde yeniden yorumlar. Böylelikle film, insanlık tarihinin en temel sorularını müzikal ve görsel bir diyalektik içinde ele alır.

Bu çalışmada, ses olgusunun kozmos modeli simgesi olarak anlatısal olanağı, 2001: A Space Odyssey'den de hareketle düşünsel çerçevede incelenmiştir. Sesin duyuşsal tasarım süreçlerinin bir ürünü olduğu savlanmış, dış dünyadaki fiziksel olaylar ve içsel bilişsel süreçlerin etkileşimiyle şekillenen bir tasarım olduğu vurgulanmıştır. Ses, algısal tasarım olarak, nörotik fizik gerçektir.

Nöral tasarım olması ve bu tasarım sonucu dünyanın düzenine dilsel bir bütünlük düzeni önermesi olanağı bakımından ses, fiziksel doğasının ötesinde, bir sembol olarak, tüm evrensel düzenin ve kozmik ilişkilerin bir simgesel varlığının anlatısı haline gelir. Bu bağlamda, sesin evrenin matematiksel ve armonik düzeninin bir yansıması olarak görülmesi, onu geniş kültürel ve felsefi anlayışına, anlatı olanağı olarak yerleştirir.

## KAYNAKLAR

- Augustinus. (1997). *İtiraflar*. (D. Pamir, çev.) Temuçin Yayınları.
- Castelli, P. (2013). *Rönesans estetiği*. (D. Kundakçı, çev.) Dost Kitabevi Yayınları.
- Churchland, P. M. (2012). *Madde ve bilinç*. (B. Ersöz, çev.) Alfa.
- Denkel, A. (2003). *Nesne ve doğası*. Doruk.
- Eco, U. (1999). *Sanat ve güzellik*. (K. Atakay, çev.) Can Yayınları.
- Fubini, E. (2014). *Müzikte estetik*. (F. Genç, çev.) Dost Kitabevi Yayınları.
- Greene, B. (2011). *Evrenin zarafeti*. (E. Kılıç, çev.) Tubitak Popüler Bilim Kitapları.
- Hofstadter, D. R. (2011). *Gödel, Escher, Bach bir ebedi gökçe belik*. (E. Akça, & H. Koyukan, çev.) Pinhan Yayıncılık.
- Köksal, A., & Gözkan, B. (2024). *"Gödel, Escher, Bach" üzerine*. Arketon Yayınlar.
- Lehrer, J. (2011). *Proust bir sinirbilimciydi*. (F. B. Aydar, çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Masiero, R. (2006). *Mimaride estetik*. (F. Genç, çev.) Dost Kitabevi.
- Patterson, D. W. (2004). Music, structure and metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey". *University of Illinois Press*.
- Polat, N. (2019). *Güzel ve yüce- Pisagor'dan Hegel'e estetik kültürü*. Belge Yayınları.
- Russell, B. (2015). *Mantıksal atomculuk felsefesi*. (D. A. Çil, K. Gülenç, Ö. Kulak, & C. Özdağ, çev.) Alfa Bilim.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı*. (İ. Türkmen, çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Vitruvius. (2017). *Mimarlık üzerine*. (Ç. Dürüşekn, çev.) Alfa.
- Wittgenstein, L. (2006). *Tractatus logico-philosophicus*. (O. Aruoba, çev.) Metis Yayınları.