T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ANTROPOSEN (İNSAN ÇAĞI) EKSENİNDE POSTHÜMANİST İDEOLOJİLERLE MÜZİĞİN İNSAN-MERKEZCİ BAKIŞ AÇISI DIŞINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülnur GÜVENÇ

Müzikoloji Anabilim Dalı

Müzikoloji Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL

Temmuz 2022

T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ANTROPOSEN (İNSAN ÇAĞI) EKSENİNDE POSTHÜMANİST İDEOLOJİLERLE MÜZİĞİN İNSAN-MERKEZCİ BAKIŞ AÇISI DIŞINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülnur GÜVENÇ

1902047

Müzikoloji Anabilim Dalı

Müzikoloji Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL

Temmuz 2022

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 1902047 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Gülnur GÜVENÇ, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "Antroposen (İnsan Çağı) Ekseninde Posthümanist İdeolojilerle Müziğin İnsan-Merkezci Bakış Açısı Dışında Değerlendirilmesi" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı — Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Jüri Üyeleri — Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özay ÖNAL
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk GÜRAY
Hacettepe Üniversitesi

ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

07/07/2022 Gülnur GÜVENÇ

ÖNSÖZ

Her ne kadar çoğu zaman kendimi bu imgelemden alıkoyamasam da; "daha iyi bir Dünya" oluşturmanın nâfile bir çaba olduğu gerçeği kendini gün be gün artan örneklerle gösteriyor. Bunun nedeninin Dünya'nın hâlihazırda fazlasıyla iyi, güzel, cennetvâri bir yer olduğunu unutmamızdan kaynaklandığını düşünüyorum. Bununla birlikte "daha iyi bir insanlık" ideali de beyhûde bir çabadan öteye geçemedi, geçemiyor. Zira konu ne olursa olsun "daha iyi"yi araştırırken mevcut dengeyi bozma riskiyle karşı karşıya kalıyoruz. İyiyle kötünün birbiriyle bütünleşik olduğunu, aslolanın iyi ya da kötü değil; birlik, bütünlük ve denge olduğunu da çoğunlukla unutuyoruz. "İnsanlık" olarak var oluş biçimlerinin, yaşam pratiklerinin, daha doğrusu bakış açılarının dünyanın doğal bütünlüğüne/dengesine uygun, uyumlu ve layık hale getirilebilmesi için hem bireysel hem de kolektif bağlamda verilen/verilebilecek çabaların nasıl yeniden değerlendirilebileceği/şekillendirilebileceği sorusu; bu konuların sanatsal, özelinde de müziksel ve müzikolojik bağlamda ele alınabilme potansiyelini açığa çıkarma hevesimle bütünleşti. Bu bağlamda iç muhakeme ile kendimi bildim bileli sürdürdüğüm düşünsel mesaîler, bu tezin oluşumu için ilk fikirsel kıpırtıları vermiş oldu. Tezin içinde hevesle ve belki de amatörce dile getirdiğim konuların fikirsel altyapısı oluşurken "Keşke bunları gerçekleştiren/uygulayan insanlar daha çok olsaydı; eğer varsa da onları tanıyabilseydim." diye iç çekerek çalışmaya başlamıştım. Bu iç çekişte gizlenen ve mümkünleşme potansiyeli düşük sandığım her şeyin gerçekleşebileceğine çok sevgili ve saygıdeğer danışmanım, hocam, üstadım Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL sayesinde tanık oldum. Ütopyalaştırdığım çoğu şeyi uzun zamandan beri düşünen, uygulayan bir kişinin bizzat hocam olduğuna tanık olmak benim için büyük bir sürpriz, heyecan, mutluluk sebebine dönüştü. Buna çalışma konumu ve danışmanımı belirledikten, tez çalışmamıza başladıktan uzun bir süre sonra şahit olmak ise bir miktar mahcubiyet verdi. Elbette bana ve bu çalışmaya onun gölgesinin dahi çok şey katacağını biliyordum. Ama özellikle bu çalışma ile ilgili konularda adı en başa yazılması gereken kişiyken; kendisine ait fikirsel, yaşamsal, müziksel dışavurumlardan asla birinci tekil şahısla ve büyük harflerle bahsetmediğine değinmem gerekir. Bu noktada çalışmada hocamın adını ve yapıtlarını zikrettiğim satırlarda, edindiğim bulguların çalışmaya en son aşamada dâhil edildiğini vurgulamak isterim. Bunun temel sebebinin ise onun naif, mütevâzı, akçakgönüllü ve daha birçok insan-üstü nitelikteki erdemlerinin yalnızca bir boyuttan dışavurumu olduğu apaçık ortadadır.

Ayrıca, bulunduğu saygın konumların "basamak farkı"nı asla kullanmayıp öğrencileri/kardeşleri olarak daima yanımızda, canımızda yer aldığı için; "danışman hoca" kimliğini bir otorite figürü/doktriner "öğretici" olarak yansıtmanın yanından dahi geçmeyip; aksine heybesindeki tüm engin bilgilerini, tecrübelerini, desteğini bir an bile esirgemeden tüm cömertliği ve samimiyetiyle paylaştığı için ona minnettarım. Sadece meslekî anlamda değil, insan-merkezli bir dünyada var olma çabamda her gün daha çok parlayan bir umut ışığı, eşsiz bir rol modeli, manevî abi/baba ve ruh rehberim olarak varlığını, desteğini hissettiğim ve daima hissedeceğimi bildiğim için ise sonsuz şükran doluyum. Sadece bu tezde değil, hayatımın geri kalanında buna layık olmaya çalışmak boynumun borcudur. Bunun yazılı yemini de naçizane bu tezdir.

Tam da tez yazma aşamasında üst üste gelen ailevî sağlık problemleri ile geçirdiğim uzun soluklu zorlu süreçlerde; aradaki kilometrelere rağmen destekleriyle ve yardımlarıyla yanımda olan, beni bir can yeleği gibi sarıp sarmalayan kardeşlerim Ece

İbrikcioğlu ÖZTEMEL'e ve Esin Nilay ZENGİN'e içtenlikle minnettarım. Bununla birlikte daha önce nadiren tatma şansına erişebildiğim ekip ruhunu bana yaşatan tüm sınıf arkadaşlarıma; Aydın Birkan ÖZKAN'a, Bestenur SARI'ya, Doğuş KOÇ'a, Eylem ATALAY'a, Kubilay BOZKURT'a ve Osman ÖZTEMEL'e çok teşekkür ederim. Tez döneminde farklı danışmanlarla çalışarak yolumuz ayrılmış olmasına rağmen savunma ve mezuniyet süreçlerini birlikte deneyimleme şansına eriştiğim arkadaşım Şeyma CANURAL ile bu çifte mutluluğu paylaşabildiğimiz için müteşekkirim. Buraya dek yürüdüğüm yolda, meslekî altyapımda ve gönlümde çok kıymetli bir yeri olan değerli hocam Öğr. Gör. Burcu TUNAKAN'ı ise tüm katkılarına teşekkür ederek saygıyla, sevgiyle, şükranla anarım.

Beni evin en küçük çocuğundan ziyade daima bir birey olarak değerlendiren; konu ne olursa olsun fikirlerime, kararlarıma ve icraatime hep saygıyla yaklaşan ve sağlayabilecekleri tüm desteği ve sevgiyi hiç düşünmeden seferber eden daimî/manevî-yaşam destek ünitem, çekirdek ailem: annem Afife, babam Hüseyin, ablam Gülper ve halam Selma'nın üzerimdeki haklarına ve varlıklarına ne kadar minnet ve şükran duysam az kalır. Bir şekilde yolumun değdiği; beni kalbiyle görmüş, duymuş, hissetmiş olan, can bağıyla irtibat kurduğum bütün (insan olan ve olmayan) varlıklara saf sevgi paylaşımları ve yaşam ortaklıkları için içtenlikle teşekkür ederim. Son ve en önemli teşekkürüm ise; insanlığın hem kendi içinde hem de yaşamın bütünlüğünde tarih boyunca sebep olduğu tüm kaosa, yıkıma rağmen hepimize sevgi ve mucizelerle dolu bir yaşam alanı, yuva sunmaya devam eden Dünya'ya.

Kelimelerimi fazlasıyla uzun tuttuğum bu önsöz ve çalışmanın kalanı boyunca saygıda ve sözlerimde bir kusur ettiysem affınıza sığınırım.

Alper Hocam'a gönül borcumu bu satırlarda son bir kez daha sunmam gerekirse: Her şey gönlünüzce olsun.

Temmuz 2022 Gülnur GÜVENÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI ..... **iii**

ETİK BEYAN ..... **v**

ÖNSÖZ ..... **vii**

İÇİNDEKİLER ..... **ix**

KISALTMALAR ..... **xiii**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **xv**

ÖZET ..... **xvii**

SUMMARY ..... **xix**

1. GİRİŞ **1**

2. KAVRAMSAL VE İDEOLOJİK ARKA PLANIYLA ANTROPOSEN ÇAĞI **7**

2.1. Antroposen Kavramına Genel Bakış 8

2.2. Antroposenin Oluşmasında Etkin Olan Tarihsel ve İdeolojik Altyapıya Kısa Bir Bakış 10

2.3. Holosen Sonrası Çağın Adlandırılmasında Endüstriyel Yaşamın Etkisinde Alternatif Önermeler ve Adlandırmalar 14

2.4. Aydınlanma, Sanayî Devrimi, Modernist Ontoloji ve Hümanizm Ekseninde İnsan-merkezci İdeolojinin Meşrulaştırılması 17

3. İNSAN-MERKEZCİ DÜNYA GÖRÜŞÜ VE ÇEVRE YAPILANMASINA SORGULAYICI, YAPICI ELEŞTİRELLİK YÜKLEMİYLE YAKLAŞIM: HÜMANİZMDEN POSTHÜMANİZME ORTAKYAŞARLIK EKSENLİ, OLUMLAYICI BAKIŞLAR **23**

3.1. Sığ Ekoloji ve Derin Ekoloji Ayrımına Kısa Bir Bakış 24

3.2. Posthümanizmin Bir Şemsiye Terim Olarak İncelenmesi 25

3.2.1. Posthümanizm ve transhümanizm fikirlerinin ayrımı 29

3.2.2. Posthümanizmin teknoloji ve makineleşmeye bakışı 31

3.3. Yeni Bir Önerme Seti Olarak Posthümanist Yaklaşım ile İnsan-merkezci Bağlamından Sıyrılan "Zekâ", "Kolektif Biliş" ve "Gezegensel Olgunluk" Yaklaşımları 33

3.4. Doğaya Saygının Düstur Alındığı Bir Yaşam İdeali Kapsamında Gaia Teorisi ve Gaianizm 38

4. POSTHÜMANİST ÇEVRESEL EŞİTLİK-BİRLİK VE ALGISAL BÜTÜNLÜK TEMELLİ ÖNERMELERLE DUYSAL DENEYİM VE TASARIM **45**

4.1. İçselleştirilmiş Öz-Duyuş/Saf-İşiti: Üçüncü Kulak (*Third Ear*) 46

4.1.1. Duyular-ötesi algılayışın desteğiyle duyuların birlikteliği ve merkezsizliği 50
4.1.2. Kinetik ve Kinestetik Dinleme 53
4.2. Genişletilmiş Bir Perspektifle Duyu Sınıflandırması Önermesi: Rudolf Steiner'ın On İki Duyu Kuramı 54
4.3. Duyular Arası Geçirgenlikle İşitmenin Dokunsal Bir Tepkimeye ve Bedensel Dışavuruma Dönüşmesi: Öritmi (Eurythmy) 56
4.4. Duysal Farkındalık ve Derinlemesine Dinleme (*Deep Listening*) Yaklaşımları 62
4.5. Ses Çanaklarının "Duyusal" ve "Duysal" Farkındalık Aracı Olarak Kullanımı: Ses Masajı (*Klangmassage*) 66
4.6. Dokunsal İşitmeyle Müziksel Deneyim ve Üretim: Evelyn Glennie Örneği 72
4.7. Ses Manzarası (*Soundscape*) Kavramına ve Uygulamalarına Genel Bakış 75
4.7.1. Disiplinlerarası yaklaşımla ses manzarası ekolojisi ve akustik ekoloji 76
4.7.2. Ses Manzarasına Yönelik Bir İçsel Farkındalık Hazırlığı Olarak Duyuş Temizleme (*Ear Cleaning*) 78
4.7.3. Ses kaynaklarının ekolojik değerlendirmesi 79
4.7.4. Çevresel ses anlatılarını anlık zaman-mekân senkronizasyonu ve mevcudiyetiyle deneyimleme eylemi: ses yürüyüşü (*soundwalk*) 81
4.7.5. Projeleştirmenin İlk Basamağı: Ses Manzaralarının Saptanması/Kaydedilmesi 84
4.7.6. Duysal Deneyime ve Keşfe Dayalı Ses Manzarası Projelerine Örnekler 86
4.7.6.1. Oğuz Öner ve "Kadıköy Akustik" 86
4.7.6.2. Yerin Ekosu 88
4.7.6.3. Adalara Ses Ol ve Sesol.org 90
4.7.6.4. Sonik Bisiklet (*Sonic Bike*) ve Sonik Kayık (*Sonic Kayak*) 90
4.7.6.5. Fırat Erdim ve "Uçurtma Korosu" (*The Kite Choir*) 92
4.7.6.6. Timber festivali ve Sounds of the Forest projesi 93
4.8. Yerleşik Müzik Algılarındaki İnsan-merkezciliği Aşma Çabası: Bestecinin Kimliğini Arka Plana Taşımak 94
4.8.1. John Cage, müziğin Belirlenmemişlik ve Kendiliğindenlik prensibi ile oluşumu 95
4.8.2. David Tudor ve *Rainforest* 99
4.8.3. Luc Ferrari ve "Anekdotik Müzik" 104
4.8.4. Alvin Lucier ve duysal tasarımda mekânsallık 106

4.8.5. Zbihniev Karkowsky ve "Gürültü" Odaklı Bir Çevresel/Mekânsal Derinlemesine Dinleme Yaklaşımı 108
4.8.6. Kompozitörlük sultasının ilgası: Müzik yapıtı ile dinleyici arasında "aracılık"la yetinmek: Hildegard Westerkamp 109
4.9. Müziksel faaliyette ve oluşumda özne konumunda insan dışındaki canlıların etkin olması: Biyomüzik 112
4.9.1. Okyanusların Engin Ses Manzarasında Balina Biyofonisi 115
4.9.2. Bernie Krause, The Great Animal Orchestra 124
4.9.3. Böcek biyofonisinin ve sonik karakterinin poliritmik doku ve elektronik-dijital müzik teknolojileri ile ilişkili olarak değerlendirilmesi 130
4.10. Posthümanist/Derin Ekolojist Yaklaşımların Eko-Rock/Metal Müzik Kültürüne İzdüşümleri 143
4.10.1. İnsan – hayvan rollerinin tersine hiyerarşiyle ele alınması: Cattle Decapitation'ın çalışmalarında karmik/samsarik bağlamda türcülük eleştirisi ve veganist felsefe 144
4.10.2. *Cruelty-free* ilkesinin duysal tezahürü: Earth Crisis & Liberator – *Salvation of Innocents* albümü ve iletişimselliğini artıran yan ürünü, çizgi roman çalışması 151
4.10.3. İnsan-merkezci müzik grubu/"grup lideri" vizyonunu aşmak: *Caninus* ve *Hatebeak* 154
4.10.4. Derin ekolojik temayı çalışmalarında sözel (ak) propaganda aracı olarak kullanan eko-metal grup/müzisyenlere ek örnekler 156
4.10.4.1. Gojira 157
4.10.4.2. Botanist 158
4.10.4.3. Serj Tankian 159
4.10.4.4. Extinction 161
4.10.4.5. Inanimate Existence 162
4.10.4.6. Godeater 163
4.10.4.7. Fit For an Autopsy 164
4.11. "Çalgı" ve "Orkestrasyon" Odağında (Derin) Ekolojik Prensiplerle Duysal Tasarım: 5R (*Refuse, Reduce, Reuse, Rot/Replant, Recycle*) İlkelerinin Müziksel Faaliyete Uyarlanması/Uygulanması 166
4.11.1. Eko-Hiphop "Mutfağından": *DJ Cavemz* 167
4.11.2. Viyana Sebze Orkestrası 170
4.11.3. Cateura'nın Geri Dönüşüm Orkestrası 172
4.11.4. "Çöp adam" (Junkman) - Donald Knaack 174
4.11.5. Üçüncü Dünya'dan konvansiyonel sahnelere: Bir görünürlük projesi olarak *KOKOKO!* 175

5. SONUÇ.....181
KAYNAKÇA 187

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

ARIA : Australian Recording Industry Association

BRI : Bicrophonic Research Institute

CD : Compact Disc

CFC : Kloro Floro Karbon

CIE : Composers Inside Electronics

CRM : Communications Research Machines

DDT : Dikloro Difenil Trikloroetan

DJ : Disk Jokey

FM : Frequency Modulation

GDO : Genetiği Değiştirilmiş Organizma

Hi-Fi : High Fidelity

IGBP : International Geosphere-Biosphere Programme

IPCC : The Intergovernmental Panel on Climate Change

Lo-Fi : Low Fidelity

NASA : National Aeronautics and Space Administration

ODTÜ : Orta Doğu Teknik Üniversitesi

PA **:** Public Address

PAM : Pulse Amplitude Modulation

PPM : Pulse Position Modulation

PWM : Pulse Width Modulation

SETI : Search for Extraterrestrial Intelligence

S/N : Signal/Noise

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4. 1 Yerin Ekosu 1. Gün, 10 Temmuz 2021. 89
Şekil 4. 2 Kamboçya'nın aerofonik uçurtması khlaeng ek. 92
Şekil 4. 3 Uçurtma Korosu (The Kite Choir) projesinden bir kare. 93
Şekil 4. 4 Rainforest V, 3. Varyasyon, Arter, Karbon Performans Salonu, 3 Şubat 2022 101
Şekil 4. 5 Great Animal Orchestra, United Visual Artists 128
Şekil 4. 6 Cırcır böceği, ağustos böceği, çekirge ve kurbağa biyofonilerini içeren alan kaydının sonogramı (Rothenberg, 2013, s. 157). 141
Şekil 4. 7 Gana'da bir koro ve davul topluluğu icrasının müzikal transkripsiyonu (Rothenberg, 2013, s. 156). 142
Şekil 4. 8 Ten Torments of the Damned albüm kapak görseli, Humanure Atrocities – 666 (1996) 150
Şekil 4. 9 Salvation of Innocents çizgi romanının 1. sayısından bir sayfa (2014, Black Mask Studios). 153
Şekil 4. 10 Bird Seeds of Vengeance albüm kapak görseli, Reptilian Records – REP090 (2005) 155
Şekil 4. 11 Geri-dönüşümsel çalgı atölyesinde lüthiye Carlos Uliambre. 173
Şekil 4. 12 Dido Oweke'nin tasarladığı Jesus Chrisis adlı geri-dönüşümsel bas arp 177

ANTROPOSEN ("İNSAN ÇAĞI") EKSENİNDE POSTHÜMANİST İDEOLOJİLERLE MÜZİĞİN İNSAN-MERKEZCİ BAKIŞ AÇISI DIŞINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZET

Sanayîleşme ile birlikte dönüşen üretim, tüketim ve yaşam tarzları insan edimi ve tasarruflarının dünya üzerindeki olumsuz etkilerinin en üst düzeye çıkması sonucunu getirmiştir. Bu dönem, ironik bir biçimde Antroposen, yani insan çağı olarak adlandırılmakta; dünyada insan öznesinin etkin olduğu ve geriye kalan her şeyin insan edimine koşut nesneler olarak edilgenleştirildiği bir bakışı—insan-merkezci evren tasavvurunu—yansıtmaktadır. Anılan özne – nesne ilişkisinin yol açtığı hasarlar özellikle son elli yılda çarpıcı olaylarla; geri dönüşsüz yıkım ve yitimlerle görünürlük kazanmış; bunun üzerine bizatihi kendi varlığı da tehdit altına giren insanlık, kendinden menkul merkezî konumunu ve ben-merkezci ötekileştirme yüklemlerini sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama özellikle 20. yüzyılın sonlarında Posthümanizm destekli ideolojilerle derinleşmiştir.

Bu bağlamda, oluşumunda birincil özne olarak insana etkin konum atfedilen her alan gibi sanat, özellikle de bu çalışmada odaklanılacak olan yaygın dalı müzik, insanın "yaratıcı" vasfıyla yüceltildiği, yüzyıllara yayılmış keskin hiyerarşilere dayalı pratikleriyle neredeyse kemikleşmiş bir folklora sahip olmuştur. 20. yüzyılla birlikte önce alan/gramer içi sorgulamalar ve sınır-aşımları; ardından bunları düşünsel/felsefî dayanaklarla destekleme girişimleri, insan "marifeti" hataların en yıkıcılarından olan II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından çarpıcı hamlelerle gündeme gelmeye başlamıştır. Bu çalışmada, kanıksanmış doktrinlerin ve alışageldik çerçevelerin aşılarak, müziğin, çevresel niteliğinin ön plana çıkarıldığı yenice duysal tasarım pratikleri üzerinden, "evrenle barışık" tahayyüllerinin olabileceğini; ötesinde, bunların Posthümanizm destekli fikirlerle pekiştirilebileceğini göstermek hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Antroposen, ekomüzikoloji, posthümanizm, *soundscape*, biyomüzik, derinlemesine dinleme.

THE EVALUATION OF MUSIC EXCEPTING THE HUMAN-CENTRALIST PERSPECTIVE WITH POSTHUMANIST IDEOLOGIES ON THE AXIS OF THE ANTHROPOCENE ("THE HUMAN AGE")

SUMMARY

Production, consumption and lifestyles transformed with Industrialization has resulted in the highest level of negative effects of human actions in the world. This period is ironically called Anthropocene, "the human age". And it reflects a view—the anthropocentric universe conception—in which the human subject is active in the world and everything else is passivized as objects subordinated to human action. Damages caused by the subject-object relationship, especially in the last fifty years, gained visibility through irreversible destruction and loss. Upon this, humanity—whose very existence was under threat—began to question its self-appointed central position and self-centered othering predicates. This questioning has deepened with ideologies supported by Posthumanism, especially at the end of the 20th century.

In this context, like every field in which an active position is attributed to mankind as the primary subject in its formation; especially "music"—the widespread branch that is focused in this study—has an almost ossified folklore with its practices based on strict hierarchies spread over centuries, in which people are glorified as "creative". With the 20th century, intra-field/grammar interrogations and cross-border crossings; and attempts to support them with intellectual/philosophical foundations started to come to the fore with striking moves right after the World War II, which is one of the most destructive mistakes caused by human "ingenuity".

In this study, it is aimed to show the possibility of a "universal symbiosis" through new aural design practices/perspectives in which the natural-environmental quality of music is brought to the forefront by overcoming the accepted doctrines and conventional frameworks. Beyond that, it is kindly reminded that these can be achieved with the support of peaceful purposes, ideas and ideologies reinforced by Posthumanism for a better Anthropocene future providing a holistic life vision and eventually defragmenting the human-nature disunity.

Keywords: Anthropocene, ecomusicology, posthumanism, soundscape, biomusic, deep listening.

1. GİRİŞ

Doğanın kendi kendini yenileyebilme özelliği nedeniyle insan kaynaklı tahribatın izleri Antroposenin (Sanayî Devrimi ile işaretlenen) başlangıç dönemine dek fark edilememiş; ancak 20. Yüzyılın ikinci yarısında—Savaş ardı farkındalıklarla—dikkat çekmeye başlamıştır. İnsanlar küresel sıcaklık artışı, su kaynaklarının ve su ürünlerinin azalması, toprak kaynaklarında verim düşüşü ve kimyasal kullanımı, biyo-çeşitliliğin azalması, radyoaktif atıklar ve gürültü gibi birçok çevre sorununun baş göstermesi ile; sebep olunan zararı telâfi etmek ve gelecekte bu zararı en aza indirgemek için neler yapılabileceği üzerine ancak son bir iki on yılda düşünmeye ve harekete geçmeye başlamışlardır.

Bu bağlamda, ilerleyen yıllar içerisinde birçok disiplin, dünyaya derin ekolojik perspektiflerden bakarak doğayı ve canlıları gözeten yaklaşımlar geliştirmeye yönelmiştir. Bu anlamda özellikle insan-merkezci vizyonun aşılmasında başat role sahip olan Posthümanizm, insan dışındaki diğer tüm canlı ve cansız varlıkların çevresel bütünlükle gözetilmesi üzerine toksik hümanist ve antroposentrik bakışlara yapıcı nitelikli eleştiriler getiren bir ideoloji olarak; birçok farklı disiplinle iletişim ve işbirliği kurup Antroposenin ılımlı bir geleceğe evrilmesi için—deyimi yerindeyse—tüm imkânlarını seferber etmiştir.

Ekolojik problemlerin—"küresel ısınma", "doğal kaynakların azalması" gibi—yalnızca insan hayatını tehdit eden ve beşerî tüketim faaliyetlerini olumsuz yönde etkileyen boyutlarıyla lanse edilmesinin medyatiklik, iletişimsellik hattında devam eden sorunsallığının yanı sıra; sanatsal edimlerde "doğa"nın romantik üslupla estetize edilerek fetişleştirilmesi nedeniyle sanatın ve müziğin anılan süreçlerde ekolojik problemlerin ve asıl altında yatan insan-merkezcilik sorununun aşılmasında gerekli farkındalık ve değişim için yeterli bir katkı sunamadığına değinmek gerekir.

Bunların ışığında, beşerî faaliyet içeren müziğin "yaratıcılık" kudretiyle yüceltilen bir sanat dalından öte; sesi tüm olasılıklarıyla ele alan bir "duysal" tasarım" alanı olarak kabul edilerek derin ekolojik yaklaşımlar geliştirilmesi elzem ve—özellikle son yıllarda artan ilgi ve farkındalık ile—mümkün hâle gelmiştir. Bu bağlamda özellikle Akustik Ekoloji; 1970'lerden itibaren duysal çevreleri araştırmak, analiz etmek ve dönüştürmek için disiplinlerarası bir çerçeve oluştururken, ses çalışmalarının ve derin ekolojik düşüncenin genişlemesiyle son yıllarda sesin "mekânsal" niteliği ile daha çok dikkat çeken bir alan hâline gelmiştir. Bununla ilişkili olarak ulusal ve uluslararası

müzikoloji çevrelerinde de git gide yaygınlaşan *soundscape* (ses manzarası) kavramı, belirli bir alanda gerçekleşen duysal etkinlikleri geniş bir bağlamsal perspektiften algılamayı mümkün kılmıştır. Bu da müziğin yalnızca insanın öncü/etkin/üretici olduğu bir sanatsal yaratım alanından öte; çevresel olarak akışkan hâlde kendiliğinden süregelen bir oluşum alanı olduğu fikrini desteklemiştir. Aynı zamanda müziğin ve "insan müzisyen"in antroposentrik dünya algısıyla ilişkili konumunun daha detaylı sorgulanması ve tartışılması; yerine çoğulcu nitelikli yeni bakış açıları ve alternatif uygulamaların sunulmasına olanak sağlamıştır.

Çalışmada bu konuların ele alınış biçiminin standart doğrusal bir tümdengelim yöntemi yerine, "maddenin doğası gereği" hipotetik-deduktif çağrışımlarıyla helezonik, sarmal bir modelde, kurgusal olarak da bir çember izleğiyle sağlanması benimsenmiştir. Bunun sebebi insan-doğa düalitesinin ortadan kaldırılarak yeniden ortakyaşar nitelikli bir dünya tahayyülünün sağlanması ümididir. Örneklerle açıklayarak desteklemek gerekirse; doğa-insan, toplum-çevre, benlik-evren, mikrokozmos-makrokozmos vb. kavramsal ve metaforik örneklemeleri kolaylıkla çoğaltılabilecek olan ikiliklerde; esasında hiyerarşik bir ikili yapılanmadan ziyade bütün kümelerin birbirini kapsayarak nihayetinde bir iç kümede buluştuğu; başka bir deyişle, fenomenolojik bir spekturumun farklı noktalarından aynı fenomeni ele aldıkları söylenebilir. Böylesi konuların ele alınış biçimleri genelde en basit tabirle ya dıştan içe doğru, ya da içten dışa doğru bir seyir izler. Dıştan içe doğru izlenen yol, her ne kadar ilk etapta daha geniş bir alanda gezinme, farklı olasılıkları keşfetme, birlikte değerlendirme ve değişim-dönüşüm yaratmaya daha elverişli gibi görünse de; olgunun dışsallaştırılması, bütünleştirilme gayesinde olan düalitelerin sürdürülmeye devam etmesine sebep olabilir. Bu da söz konusu olay ya da olgu için uzun vadede etkili çözümler veya görüşler önerilmesinin önünde engel oluşturabilir. Bu bağlamda çoğu felsefe, psikoloji ve ezoterizm ile desteklenen ideoloji ve önermelerde fenomenin ele alınış biçiminin içten dışa doğru olduğu gözlemlenebilir.

Çalışma kapsamında da ele alınan konular bağlamında, Antroposen çağın mensupları olarak parçası olunulan bütünün geleceğinin daha fazla parçalamaktan ziyade nasıl yeniden bütünleştirilebilir kılınabileceği ve hem insanlık ve dünya için nasıl daha iyi koşullar sağlanabileceği düşünüldüğünde; dıştan içe izlenen yolda ekoloji, jeoloji, biyoloji, klimatoloji, oşinoloji, paleo-çevre çalışmaları; antropoloji, tarih, siyaset, sosyoloji, edebiyat gibi disiplinlerle daha alt katmanlara inip sorunun temelinde yatan

problemler için insanlığın rolü anlaşılmaya çalışılabilir. Bu disiplinlerin çabaları, konuyla ilişkili mevcut problemlerin çözülmesi ve koşulların iyileştirmesi yönünde kayda değer dönüşümler sağlamaktadır. Bunun yanı sıra, bu problemlerin kökenini teşkil eden insan-merkezci kemikleşmiş kalıplar ve yargılar, idrak edilmiş bir farkındalıkla içselleştirilmediği sürece nesnesi değişen problemlerin—deyimi yerindeyse tarih çarkının—devridâim etmesine yol açabilir. Bu bağlamda ister oluşum aşamasında oynadığı rol olsun, ister mevcut oluşum için "alıcı" konumda bulunsun; tüm sanat dallarının—ve bir müzikoloji çalışması olarak bu çalışmada odak noktası olan müziğin—tam potansiyeliyle anlaşılması ve aktarılması ideali için insanda en azından başlı başına iç-bilişsel bir farkındalık gerektirdiği söylenebilir. Bu kapsamda özü gereği disiplinlerarası bir alan olarak müzikolojinin Antroposen çağın geleceği için nasıl bir katkı sunabileceği sorusu; bu çalışmanın temel problemi, hedefi ve çerçevesinin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda posthümanist tabanlı yaklaşımlar, Antroposenle birlikte üzerinde daha fazla düşünülen, araştırılan, sorgulanan çevresel problemlerin farkındalığının yanı sıra; mevcut problemde kendi payına düşen sorumluluğu üstlenme, çözüm odaklı düşünme ve faaliyete geçme konusunda da umut verici katkıların çoğalmasına vesile olmuştur

Hem Antroposen çağın yaşamsal bütünlüğü gözeten ılımlı bir geleceğe evrilmesi, hem de bu hususta müziğin nerede/nasıl konumlandığıyla ilişkili olarak insanın "duysal" yanının yeniden değerlendirilmesi için; insanların dengeli/sağlıklı/bütüncül bir "çevre" bilişi geliştirmesi yerinde bir önerme sayılabilir. Bu önermenin önkoşulu olarak ise insanın öncelikle "içsel çevre"sinin farkında olması gerektiği düşüncesiyle, çalışmanın duysal deneyim ve tasarım odağındaki 4. bölümünde iç duyuş algısı/üçüncü kulak, bütüncül duyusal yaklaşımla dinleme, kinestetik dinleme, derinlemesine dinleme vb. konu başlıklarıyla ilgili düşünsel destekli içsel ve deneyimsel zeminin hazırlanması uygun görülmüştür. Bu bağlamda, insan mikroevren-makroevren felsefesine referansla mikroevren konumunda ele alınırken; nesnel saptamalarda bulunma gayesinden ziyade deneyimsel yaklaşımların bireye içkin özgünlüğü ve bunun işaret ettiği makroevrensel/çevresel çeşitliliğin vurgulanması hedeflenmiştir. Değinmek gerekirse ilgili konuların spiritüel/transandantal/aşkıncı bir önerme sunmaktan ziyade doğadan ve bütüncül çevre bilincinden koparılan insanın ilgili alandaki konumunun dıştan içe aktarıldığı bir varoluş durumunun yeniden yapılandırılmasına ışık olmaya niyet edilmiştir.

Bunun ardından iç-mekân algısının genişletilerek insanın dış mekânı/çevreyi/doğayı duysal bağlamda irdelediği bir yaklaşım ile çevresel farkındalıklı duysal deneyim ve tasarım fikirleri ve pratikleri çalışmanın ses manzarası üzerinden ele alınan bölümlerinde işlenmiştir.

Ardından, çalışmada yer verilen fikirleri müzikte çığır açıcı yaklaşım ve eserleriyle destekleyen John Cage, Hildegard Westerkamp, Luc Ferrari vb. öncü bestecilere ve—çalışmanın odağına alınan konular kapsamında örnek teşkil edebilecek—yapıtlarına yer verilmiştir.

Müziğin öznesinin "insan"dan alınıp farklı yaşam formları üzerinden değerlendirildiği biyomüzik odaklı bölümlerde ise, antropomorfik (insan-biçimci) ya da insan-dışılık odağıyla ötekileştirici bir tutuma mahal vermeden ilgili konuların barışçıl bir üslupla sunulmalarına özen gösterilmiştir. Bununla birlikte, ilgili biyomüziksel referansların insan yapımı müzik gramerinde ve dijital-elektronik müzik teknolojilerinde önemli bir konuma sahip olduğuna dikkat çekilmiştir.

Antroposene sebebiyet verecek kadar köklü bir insan-merkezci vizyonun müzik alanında da sıklıkla tezahür eden yerleşik/kemikleşmiş konumunun aşılmasında ekolojik önermelerle yüzeysel bir bilgi katmanı sunmaktan öte ilgili hususların kökten değişime uğraması için bir bakış sunma niyetine sahip olan bu çalışmada; Antroposeni tematik olarak işleyen ya da geri dönüşümsel çalgılar vb. ile araçsallaştıran klasik/bilindik/yaygın müziksel üsluba sahip müzik pratiklerine ve eserlerine ise—çemberin en dış katmanını teşkil ettiği düşüncesiyle—çalışmanın son başlıklarında yer verilmiştir.

Ayrıca bu çalışma ile—Antroposenin aynı zamanda insanın edindiği merkezî/mutlak öznenin ayrıştırılmış, üstünlük atfedilmiş zemininin yeniden yapılandırılması için önemli bir farkındalık kapısı araladığına dikkat çekilerek—bu alanda bütüncül ve barışçıl bir vizyonla sunulacak daha nice çalışmaların yolunun açılması ümit edilmiştir.

Çalışmanın gerçekleştirildiği dönemde (2020 – 2022) konu ile ilgili ulaşılabilir Türkçe kaynakların sınırlılığı ve yüzeyselliği nedeniyle, çalışmaya destek olan kaynaklar (İngilizce yoğunluklu olmak üzere) yabancı literatürden saptanmış ve—aksi belirtilmedikçe—tüm çeviriler araştırmacı tarafından yapılmıştır. Bununla birlikte, çalışmada araştırmacıya ait olmayan görseller için ilgili görsellerin sahiplerine elektronik posta üzerinden ulaşılarak kullanım izni talep edilmiştir. İzin verilen

görseller çalışmada "…'in izniyle" ibaresiyle dipnotta belirtilmiştir. Sahiplerinden olumlu ya da olumsuz herhangi bir dönüt sağlanamayan ancak çalışmanın içeriğini destekledikleri için kullanımı önem teşkil eden görseller ise—yalnızca akademik amaçlarla kullanıldığı için—erişim sağlanan linklerle birlikte çalışmada yer verilerek sunulmuştur.

2. KAVRAMSAL VE İDEOLOJİK ARKA PLANIYLA ANTROPOSEN ÇAĞI

İnsan eylemlerinin küresel ölçekte çevre üzerindeki etkisi, özellikle 1800'lerden itibaren kontrolsüz bir artış göstererek Dünyanın kendi sisteminin işleyişinde hâkim olan doğal ve jeolojik güçlerle rekabet eder hâle gelmiş; 2000'lerden itibaren ise inkâr edilemez bir görünürlük kazanmıştır. Dünyanın geçirdiği bu kapsamlı değişim, değişimin başrolünde konumlandırılan "insan"ların etkilerine dikkat çekilerek; Antik Yunancada "insan" anlamına gelen *anthropos* ve yeni anlamına gelen *kainos*'tan türetilerek Antroposen (insan çağı, insanların yeni çağı) olarak adlandırılmıştır (Bonneuil & Fressoz, 2016, s. 1).

Dünya üzerinde özellikle son on yıllarda çeşitli olay ve olgularla kendisini gösteren; hızla ve kontrolsüzce gerçekleşen jeolojik değişimler, Antroposen olgusu ile birlikte sürecin buzdağının altındaki nedenleriyle birlikte değerlendirilmesi ve çözümlenmesi için harekete geçmeyi teşvik etmiştir. Bu bağlamda Antroposen, kapsamlı bir bakış için pek çok disiplinin işbirliğine ihtiyaç duymuş ve alan açmıştır. Süregelen araştırmalar için jeolojik bilimler, atmosferik bilimler, buzul bilimi, oşinografi[1] ve paleoklimatoloji[2] gibi disiplinlerin katkılarının yanı sıra, değişimin başrolünde "insan"ın ve beşerî faktörlerin olması; ekolojik, ekonomik, politik, sosyolojik, etik, demografik, sembolik ve kültürel bağlamların da—doğrudan ya da dolaylı olarak—süreçle ilgili katkı sunabileceğini göstermektedir (Brondizio, ve diğerleri, 2016, s. 319)

[1] Oşinografi/oşinoloji (*oceonography/oceanology*) okyanusların fiziksel, kimyasal ve biyolojik olarak tarihsel geçmişi, güncel durumu ve geleceğinin değerlendirilmesi üzerine kurulu bir disiplindir. Özellikle okyanusların iklim değişikliği ve kirlilik tehdidi altında olduğu, kıyı şeritlerinin aşındığı ve yaşam alanı sağladığı birçok canlı türünün yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu Antroposen çağında, oşinografi disiplini oldukça önemli bir konumdadır denilebilir.
Bu bağlamda oşinografi çalışmaları, özellikle Antroposende siyasi açıdan okyanus sağlığını etkileyen çevresel politikalar (okyanus ve denizlerin ulaşım, gıda, enerji, su gibi ihtiyaçlar/amaçlar doğrultusunda zorunlu/faydacı kullanılma biçimleri) hakkında daha bilinçli seçimler yapılmasına katkı sağlaması bakımından da kritik bir yere sahiptir (Waters, Summerhayes, & Turner, 2021).

[2] Paleoklimatoloji (*paleoclimatology*), Dünya'nın farklı jeolojik çağlarında meydana gelen iklim değişikliklerinin nedenlerinin anlaşılması yoluyla güncel ve gelecek iklim (ön)görüleri hakkında daha isabetli ve sağlıklı çözüm yolları bulmayı amaçlayan multidisipliner bir alandır. Çok eski jeolojik çağların iklimlerinin incelenmesi için tarihsel kaynaklara başvurmak ya da (şimdilik) zamanda yolculuk yapmak mümkün olmadığı için; çeşitli disiplinlerin işbirliğiyle fosiller, yaş ağaç halkaları, buz karotları vb. üzerinde yapılan deneylerle ve çalışmalarla veri elde edilmektedir (Waters, Summerhayes, & Turner, 2021).

2.1. Antroposen Kavramına Genel Bakış

Antroposen kavramı, hızla ilerleyen bir çevresel krizler çağında insanların jeolojik ölçekte ciddî ve temel bir etken haline geldiğinin farkına varılmasıyla birlikte; özellikle son yıllarda çevre ve iklim konularının gündemde olduğu çoğu alanda güncel ve aktif bir kullanım edinmiştir. Esasında Paul Crutzen ve Eugene Stoermer tarafından 1980'lerden beri gayri resmî bir şekilde kullanılmakta olan kavram, Şubat 2000'de Meksika'da düzenlenen "Uluslararası Jeosfer Biyosfer Programı"nın (IGBP) bir toplantısında—adı geçen araştırmacılar tarafından—ilk kez "bilimsel" bir çevrede ortaya atılmıştır. Bu toplantının ardından Mayıs 2000'de Antroposen kavramı, altyapısıyla birlikte açıklandığı bir makale[3] ile resmî olarak da dünyaya sunulmuş; çalışmanın Crutzen tarafından genişletilen bir versiyonu[4] ise 2002'de *Nature*'da yayınlanmıştır. İnsan faaliyetlerinin dünyanın jeolojik dönemini değiştirecek kadar güçlü ve yoğun hale gelmesinin en belirgin sonucu olan Antroposen'in başlangıcı için, James Watt'ın (Sanayî Devriminin başlangıcını ve litosferden çıkarılan kömürün yakılmasıyla atmosferimizin "karbonlaşmasını" simgeleyen) buhar motorunun patentini aldığı 1784 yılı—yine Crutzen ve Eugene tarafından—ilgili çalışmalarda önerilmiştir (Bonneuil & Fressoz, 2016, s. 1).

Dünya sisteminin işleyişi üzerinde insanın son derece aktif hale gelmesi ve doğanın güçlerine rakip olması gibi konular, ilk kez Antroposen ile gündeme gelmemekle birlikte; tarihsel ve ideolojik olarak çeşitli bakış açılarından beslenen bir altyapıya sahiptir. Sosyolojik ve siyasi faktörler ile birlikte değerlendirilmeden önce Antroposen ile ilgili kabul edilen ilk anlatı, Antroposen'in ortaya çıkışını evrimle bağlantılı uzun bir sürecin sonucu olarak ele almıştır. Buna göre, biyolojik nedenlerden ötürü insanlar refleksif bir yetenek edinmiş ve doğayı kontrol etmelerini mümkün kılan çeşitli teknolojiler geliştirmişlerdir. Bu sürecin bir noktasında insanlık gezegenin kaynaklarına aşırı müdahale etmiş; bu da küresel ısınmaya ve bugünün çoklu ekolojik bozulmalarına yol açmıştır. Bu anlatıya göre, bu durumla karşı karşıya kalan insanlık sorumluluk üstlenmeli ve—bu düzeni sıfırlamak ve "eski"ye dönmek ütopik bir hayalden öteye geçemeyeceği için—gezegeni etkin bir şekilde kontrol etmeye gayret

[3] İlgili çalışma için bkz.: Crutzen, P., Stoermer, E. (2000). The Anthropocene. *IGBP Newsletter*, *41*, 17-18. Erişim: http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf

[4] İlgili çalışma için bkz.: Crutzen, P. (2002). Geology of mankind. *Nature*, *415*, 23. Erişim: https://www.nature.com/articles/415023a.pdf

etmelidir. Bu konuda özellikle iklim jeo-mühendisliği gibi disiplinlerin jeolojik bozulmaları indirgeyebileceği ve geleceğe yönelik çözüm odaklı yaklaşımlar sunabileceği düşünülmektedir. Pek çok araştırmacı ve aktivist, iklim krizi konusunda bu yaklaşımı "sorumluluk üstlenmekten tehlikeli bir kaçış" olarak görse de, bu yaklaşım özellikle Antroposen kavramını ortaya atan Crutzen tarafından da savunulmaktadır (Ribac & Harkins, 2020, s. 1).

Antroposen kavramı, ortaya atıldığından bu yana tartışıldığı çevrelerde—pozitif bilimler ile beşerî bilimler olarak iki ayrı çatı altında konumlanan çeşitli disiplinlerin arasında—epistemolojik olarak fikir ayrılıklarını da beraberinde getirmiştir. Kavramın bütüncül bir şekilde anlaşılması ve yorumlanması sosyal, ekonomik ve politik sistemler ve süreçler ile birlikte gezegenin biyofiziksel sistemlerinde gerçekleşen süreçlerin derinlemesine değerlendirilmesini; aynı zamanda bu etkileşimlerin bir arada radikal bir şekilde yeniden yorumlanmasını gerektirir. Geçmişteki nedenlerin ve gelecekteki olasılıkların çeşitli yorumları ile birlikte, küresel değişimin siyaseti ve ekonomisi hakkında derin etik soruları da beraberinde getirir. İnsanlığın gezegenin geldiği aşamada birincil sorumlu küresel güç olarak zanlı olarak görüldüğü fikriyle birlikte; geçmiş hataların telafi edilmesi ve mevcut koşulların iyileştirilmesi yolunda insanlığın küresel değişime sağladığı ve sağlayabileceği faydalar; Antroposenin tarihsel, politik ve kültürel yorumlarında bu iki kutup arasındaki gerilimi ortaya koyar demek mümkündür. Süregelen çalışmaların ışığında, çoğu Antroposen araştırmacısı için "insan"ın fâilliğinin küresel ölçekte değişimi yönlendiren "tek" belirleyici güç olarak konumlandırılması; dünyanın farklı bölgelerindeki tarihsel, kültürel, politik ve ekonomik farklılıkların etkilerinin göz ardı edilmesi ile birlikte sosyolojik ve siyasi değişimlerin Antroposene getirdiği temel dinamiklerin yakalanamaması sorununu beraberinde getirmiştir (Brondizio, ve diğerleri, 2016, s. 319)

Bu bağlamda, toparlayıcı bir özet sunması sebebiyle, Bonneuil'nin (2015, s. 19-22) Antroposen kavramının oluşumu ve değerlendirilmesinde etkin olan dört büyük anlatıyı sınıfladığı şu başlıkları zikretmek yerinde olacaktır:

1) Küresel değişimin etkilerine uyum sağlama ve bunları hafifletme konusunda bireylerin, toplumların ve politikacıların sorumluluklarını öne çıkararak dünyanın ekolojik düzenini nelerin, nasıl ve ne zaman değiştirdiğini disiplinlerarası bakış açılarıyla açıklama ve çözümler getirmeye çalışan bir anlatı.

2) Antroposeni kültür-doğa arasındaki ikiliğin çözülmesi ve Modernitenin sebep olduğu dengesizliklerin ötesine geçilmesi için etkili bir yol olarak gören; Post-Modernitenin bir aracı olarak kullanan bir Post-Doğa anlatısı.

3) İnsanlığın ve toplumun zayıf noktalarına ve çevresel geleceğin henüz bilinmeyen ya da kesinlik taşımayan olası tehlikelerine odaklanma eğiliminde olan eko-anksiyeteci ve eko-felâketçi temelli bir anlatı.

4) Kapitalizmin büyümeyi, çeşitliliği ve gelişmeyi teşvik ederken aynı zamanda çevresel felaketlere neden olan çelişkilerine odaklanan eko-Marksist bir anlatı (Brondizio, ve diğerleri, 2016, s. 321).

Antroposenin kavramsal çerçevesinin tarihçesine yapılan bu girizgâhla birlikte; bir çağ olarak değerlendirilmesinde ve oluşumunda rol oynayan başat tarihsel, siyasi ve ideolojik olgu ve olaylara kısaca değinmek, kavramın etraflıca anlaşılması için uygun olacaktır.

2.2. Antroposenin Oluşmasında Etkin Olan Tarihsel ve İdeolojik Altyapıya Kısa Bir Bakış

İklim değişikliğinin geniş kapsamlı tehlikelerini görmezden gelmek artık her geçen gün daha da imkânsız hâle gelirken; kimi araştırmacılar, insanların gezegen üzerinde sebep olduğu geniş ölçekli istismarın tablosunu çıkarmaya; bu olumsuzluğu apaçık görünür kılmaya çalışmışlardır. Küresel göstergeler, 1950'den bu yana nüfus artışı, enerji kullanımı, fosil yakıt ve gübre tüketimi dâhil olmak üzere insan faaliyetlerinin, dünyanın doğal işleyişini derinden etkileyecek, dönüştürecek kadar hızla arttığı bir döneme girildiğini açıkça yansıtmaktadır. Küresel değişim/dönüşüm üzerine çalışan araştırmacılar, bu süreci "Büyük İvme" (*Great Acceleration*) olarak adlandırmışlardır (Moore, Allewaert, Pablo, & Mitman, 2019).

Konuyla ilişkili olarak, Birleşmiş Milletler Hükümetlerarası İklim Değişikliği Paneli (IPCC), Ekim 2018'de "1.5°C Üzerine Özel Rapor" adlı raporu yayınlamıştır. İlgili raporda, insan faaliyetlerinin sanayî öncesi dönemlere kıyasla gezegenin yaklaşık 1.0ºC ısınmasına sebep olduğu ve sera gazı emisyonları mevcut şekilde devam ederse, küresel ısınmanın 2030 ile 2052 yılları arasında 1.5ºC sınırını geçeceği uyarısında bulunulmuştur. Antropojenik iklim değişikliği bağlamında 1.5°C'nin türlerin hayatta

kalmasını tehlikeye atacak bir sınır olduğu; bu sınırı geçmemek için küresel emisyonları 2030 yılında (2010 yılına göre) yüzde 45 azaltmak ve 2050 yılında net sıfır emisyona ulaşmak gerektiği vurgulanmıştır[5]. Bu bağlamda "Büyük İvme" ve "1.5°C", Antroposen bağlamında insan kaynaklı gezegensel değişimler dizisinin yalnızca en yüzeysel sonuçlarından ikisi olarak değerlendirilmelidir: İklim krizi, tüm dünya için ciddîyet seviyesi en yüksek olan ortak konulardan biri olarak evrenselleşmiş bir tehdit olarak görünse de; Antroposen etiketinin ve Büyük İvme'yi belgeleyen grafiklerin açığa çıkarmadığı başlıklar arasında, son dört yüzyılda ekonomik büyüme ve tüketim için gerekli gücü üreten ve sürdüren kipteki ekonomik eşitsizlik, ırksal – türsel hiyerarşi ve şiddetin sürekliliğidir (Moore, Allewaert, Pablo, & Mitman, 2019).

Bu bağlamda Bonneuil ve Fressoz tarafından ortaya atılan görüşler; Antroposeni insan evriminin ve canlılar arasındaki "öncül" konumunun kaçınılmaz bir sonucu olarak görmekten ziyade, öncelikle modern toplumların "doğa" olarak adlandırdıkları olgu ile maddi ve entelektüel olarak sürdürdükleri ilişkinin aslında 16. ve 17. Yüzyıllardan kaldığını ve başlangıçta Batı Avrupa ile sınırlı olduğunu öne sürer. Zira doğanın insanlardan farklı, ayrı bir varlık olduğu fikrini ve evrenin kanunlarının pozitif bilimlerle okunabildiği bu yeni kozmogoni[6]yi modern bilimlerin ortaya çıkıp biçimlendirmesi tam da bu yüzyıllarda söz konusu olmuştur. Bu geniş bilgi bütünü; takvim, saat, harita vb. aracılığıyla insanların dünya üzerindeki pek çok olguyu nesnel teknik ve yöntemlerle ölçüp sınıflandırabilmelerine olanak sağlamıştır. İlerleyen süreçte faaliyetlerin ve bölgelerin gelir kaynağına dönüştürülmesine; bununla birlikte şeyleri, varlıkları ve alanları verilere, istatistiklere ve sermayeye dönüştürme olasılığına izin veren bir alan açılmıştır. Bu da "doğa" terimi altında bilinçlerinin olmadığı iddia edilen hayvan, bitki ve mikroorganizmaların dâhil edilerek insan-doğa düalitesinin oluşmasını ve pekişmesini sağlamıştır. Bu ayrım, "ilkel", "yaban", "vahşi" gibi kelimelerle nitelendirilerek olumsuz bir anlam atfedilen "doğa" sınıflandırmasına politik, ırkçı, cinsiyetçi ve sosyal ayrımcı bağlamlar dâhilinde birçok insanın ya da

[5] Konuya ilişkin detaylı bilgi için:
https://www.ipcc.ch/

[6] Kozmogoni, genellikle "kozmoloji" ile sıklıkla karıştırılsa da, iki kavram farklı noktalara işaret ederler. Kozmogoni, evrenin kökenine ilişkin herhangi anlatı, teori, araştırma, model vb. için kullanılan genel bir adlandırmadır. Kozmoloji ise evreni yalnızca kökeniyle değil, evren ile ilişkili olarak değerlendirilebilen (fizik ve metafizik) her türlü konuyla ilişkili olarak inceleyen bir disiplindir (Ateş, 2009, s. 308-309).

insan topluluğunun da dâhil edilmesini kaçınılmaz kılmıştır (Ribac & Harkins, 2020, s. 2).

Bununla birlikte, Antroposen tarihçileri 18. Yüzyılda Birleşik Krallık eksenli Sanayî Devrimi'nin Antroposenin dönüm noktası olduğu yönündeki yaygın fikrin aksine; Dünya ve üzerinde süregelen yaşamın geleceğini ekolojik, politik, sosyal vb. bağlamlardaki etkileriyle aslında çok daha önce başladığına işaret etmektedir. 12. Yüzyılda İngiltere'de başlayan ve 16. ve 17. Yüzyıllarda yaygınlaşan toplumsal tabakalaşma ve 18. Yüzyılda Kıta Avrupası'nın ormansızlaşması buna örnek gösterilebilir. Benzer şekilde, son zamanlarda kritik bir aşamaya gelmiş olsa da, ekosistemin bozulması da uzun bir geçmişe sahiptir. Madencilik kirliliğiyle birlikte endüstriyel ve kimyasal kirlilik 19. ve 20. Yüzyılın başlarında Avrupa'da zaten yaygın bir olgu olarak var olmuştur. Çevre tarihi bu süreçler boyunca kamu politikalarının sistematik olarak sanayînin ve yoğun tarımın gelişmesini, işçilerin ve bölge sakinlerinin zararına olacak şekilde nasıl desteklediğini göstermiştir. Çevre tarihçileri ayrıca, "ilerleme" adına bilim adamlarının endüstriyel gelişmenin tehlikelerini ne denli küçümsediklerini ve yerel çağrıları nasıl göz ardı ettiklerini ayrıntılı olarak anlatmışlardır. Bu bakımdan Kapitalizmin bu gelişimi sadece maddî değildir; aynı zamanda onu doğallaştıran farklı anlatı türlerinden de yararlanılmıştır. Politik ekonominin ve onun neoliberal varyantının bireysel çıkarların ve kâr arzusunun toplum için yararlı olduğu ve piyasanın hareketlerinde serbest bırakılması gerektiği fikirlerini nasıl dayattığını anlatan birçok çalışma da mevcuttur (Ribac & Harkins, 2020, s. 2-3).

Esasen, 18. Yüzyılın sonundan itibaren Avrupanın yükselişi ve zaferi, Avrupaî ilerleme kıstaslarından daha çok sömürgeleştirme ve kölelik yoluyla kazanılan avantajlarla ve bir dizi jeolojik ve biyolojik fırsatla (sömürgeleştirilmiş insanlara bulaşan hastalıklar ve Britanya'da kömürün varlığı vb.) ilgilidir. Bu bakımdan Bonneuil ve Fresssoz'a göre "Antroposen" denilen olgu, insanlığın ilerici ve içkin bir hareketinden değil; yerel, ulusal ve uluslararası düzeylerde bilinçli ve kararlı politikalarla Kapitalizmin gelişiminin bir sonucudur demek mümkündür. Bu bağlamda bugün dahi bölgeler, sosyal gruplar ve bireyler arasındaki eşitsizlik artarak süreklilik göstermektedir. Bunun nedeni,—kamu hizmetlerinin olmadığı izole alanlarda yaşayan güvencesiz işçiler ile metropolün kalbinde "küreselleşerek" yaşayan insanlar arasında;

kadınlar ve erkekler arasında; "beyaz"lar ve ırksallaştırılmış topluluklar arasında—ekolojik hasara maruz kalma durumunun ABD'de ve Bangladeş'de aynı olmamasıdır. Fransa'da 2018 ve 2019'daki son "Sarı Yelekliler Hareketi"[7] gibi birçok sosyal hareketin gösterdiği gibi, kirliliğe maruz kalan kitle genellikle sosyal açıdan daha güvencesiz olandır. Dolayısıyla, çevresel ve sosyal adaletsizlik aynı madalyonun iki yüzüdür denilebilir (Ribac & Harkins, 2020, s. 3).

Antroposenologlar, Antroposenin oluşum sürecine dair üç aşama önermektedir. Birincisi, Sanayî Devrimi'nin başlangıcından II. Dünya Savaşı'na kadar olan ve nihayetinde Antroposene tekabül eden süreci kapsar. Burada öne çıkan unsur atmosferik karbondioksit seviyesidir. Buna göre, holosenin kapsadığı 11,500 yıl için milyonda 260 ile 285 arasında seyreden atmosferik karbondioksit seviyesi, termo-sanayî devrimiyle birlikte 18. Yüzyılda 277'den 280'e ve ardından 20. Yüzyılın ortalarında 311'e yükselmiştir. Yüz milyonlarca yıl önce oluşan kömürün taşınması fikri ve teşebbüsü 11. Yüzyılda Çin'de ve Avrupa'da başlamışken, buhar motorunun icadı ile 1750'lerden 1900'e kadar tüm dünyada devasa bir artış göstermiştir. Bu fosil enerji yenilenebilir enerjilerin yerini almış; böylece demiryolu taşımacılığının ve küresel ticaretin gelişmesini mümkün kılmıştır. 20. Yüzyılın başlarından itibaren tarımsal verimi önemli ölçüde artıran azotlu gübrelerin kimyasal sentezini sağlamıştır. Antroposen araştırmacılarına göre bu hazır enerjinin mevcudiyeti, 1800 - 2000 yılları arasında enerji tüketimini 40 kat, ekonomik büyümeyi 50 kat, demografik büyümeyi 6 kat ve toprağın antropik yapaylaştırılmasını 2,5 ile 3 kat daha artırmıştır. Antroposen ile ilgili ikinci aşama ise II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemi kapsar. Antroposenoglar, "Büyük İvme" olarak adlandırılan bu dönemin oluşumuna sebep olan faktörlerden bazılarına dikkat çekmişlerdir: Avrupaî sanayîleşme öncesi kurumlarının çöküşü, yeni bir uluslararası serbest ticaret ekonomik sisteminin oluşturulması, II. Dünya Savaşı'nda geliştirilen ve bugün sivil ekonomik büyümeye uygulanan teknolojiler, ürünlerin ve pazarların merkezi toplumsal değerleri (Bonneuil & Fressoz, 2016, s. 35-45).

[7] 17 Kasım 2018'de kitlesel gösterilere başlayan ve *Yellow West Movement* olarak da bilinen hareket; Fransa'da artan ham petrol ve yakıt fiyatları, yüksek yaşam maliyeti ve ekonomik eşitsizlik gibi sorunlar kapsamında, orantısız ve adil olmayan bir vergi yükünün özellikle kırsal ve kentsel alanlarda çalışan orta sınıf vatandaşların sırtına yüklendiğini göstermiştir. Protestocuların tüm Fransız sürücülerin arabalarında bulundurması gereken neon sarı yelekler giydikleri için hareket bu anlamda sembolik bir adlandırma kazanmıştır (Dianara, 2018).

Bunların ışığında, Antroposen ile ilgili son çalışmalar ve istatistiklerin; Büyük İvme'nin karakteristiği olan "insan aktivitesi" faktörlerin bir sentezini ortaya koyduğu görülebilir. Şimdiye dek ortaya konulmuş olan tüm grafiklerin, 1950'den beri insan etkilerinde temel bir artışa işaret ettiğini gösterdiği söylenebilir. Antroposen ile ilgili söz konusu bu üçüncü aşama, bir dizi dönüm noktasıyla öne çıkan 2000 yılı civarında başlamaktadır. İlk aşamanın başlangıcında olduğu gibi, bu dönemlendirmeyi de yöneten yine karbondur. Büyük İvme sırasında çevresel sorunlar çok az ilgi uyandırmış, ortaya çıkan başlıca çevre sorunları büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. 2001 yılına kadar dikkat çekmeyen bu sorunlar, Hükümetler arası İklim Değişikliği Paneli'nin üçüncü raporunda uluslararası bilim camiasının sürmekte olan iklim değişikliğinin esas olarak insan aktivitelerinin bir sonucu olduğunu kesin olarak iddia etmesiyle gündeme gelmeye başlamıştır. Bu nedenle, Antroposendeki üçüncü aşama, söz konusu raporda ifade edildiği gibi; küresel çevre üzerindeki insan etkisine dair artan farkındalık ile birlikte, insanlığın dünya sistemi ile ilişkilerini yönetmek için küresel yönetimi inşa etmeye yönelik ilk girişimleri de kapsamıştır (Bonneuil & Fressoz, 2016, s. 45-55).

2.3. Holosen Sonrası Çağın Adlandırılmasında Endüstriyel Yaşamın Etkisinde Alternatif Önermeler ve Adlandırmalar

Antroposenin güncel evrensel kelime dağarcığına girmesiyle, ekolojik ve iklim değişikliğinin arkasındaki itici güç olarak insan müdahalesinin bulunduğu gerçeği büyük ölçüde kabul görmeye başlamıştır. Antroposen adlandırmasının tarihsel ve toplumsal güçler ile çevresel değişim arasındaki bağları kopardığı ve sahte bir doğa-insan düalizmine dayandığı yönündeki görüşlerde, modern yaşamı şekillendiren baskıcı güçler yerine yüzeysel olarak sadece doğanın düzeninin bozulmasına odaklanıldığı görülür. Bununla birlikte, farklı disiplinlerden çeşitli araştırmacılar insan kaynaklı bu düzensizleşmenin çeşitli nedenlerini ön plana alarak, birbirini tamamlayıcı ya da birbiriyle iç içe geçen önermelerle Antroposene alternatif adlandırmalar sunmuşlardır.

Bu nedenle bazı araştırmacılar, dünyanın kendi işleyişi içerisinde geçirdiği jeolojik dönemlerin (Pleistosen, Holosen vb.) aksine insanlığın sorumlu olduğu değişikliklerin izlerini taşıyan bir döneme jeolojik bir dönem gibi yaklaşılmasını ve bu evrenin

Antroposen, yani "insan çağı" şeklinde adlandırılmasını uygun bulmamıştır. Bununla birlikte, dünya üzerinde tek bir türün baskın etkilerinin sonuçlarıyla karakterize edilen bir çağın "insan çağı" olarak adlandırmasının sakıncalarından biri de, bu adlandırma ile insan-doğa arasındaki ötekiliğin ve yaratılan hiyerarşinin tepesinde insanın yer almasının sorgulanmaksızın kabul edilmesi endişesidir. Ayrıca türün gezegende bıraktığı izden tüm insan ırkının eşit derecede sorumlu olmadığı gerçeğini göz ardı ettiği için Antroposen önermesinin yetersiz kaldığı söylenebilir. Özellikle son yıllara kadar atmosferdeki karbondioksit salımının çok büyük bir kısmının, ormansızlaşmanın, sanayîleşmenin neredeyse tamamının Kuzey ve büyük ölçüde Batı yarımkürede yer aldığı ve ağırlıklı olarak kapitalist çevrelerin elinde olduğu düşünüldüğünde "Kapitalosen" önermesi bazı araştırmacılar tarafından daha uygun görülmüştür.

Bu bağlamda, kolonyal ve postkolonyal egemenliğin dikte ettiği ve Mbembé'nin kavramlaştırdığı Nekropolitika[8] ile ilişkili olarak McBrien, Antroposen yerine "Nekrosen" (*Necrocene*) adlandırmasını önermiştir. Kurumlara ve şirketlere, kapitalist genişleme uğruna hangi kültürlerin, ekosistemlerin, bireylerin ve kaynakların tamamen yok olması gerektiğine karar verme imtiyazını tanıyan Kapitalizmin merkezindeki Nekropolitika, küresel iklim değişikliğindeki baskın gücü de temsil etmektedir. Bu bağlamda McBrien, ekolojik değişime sebep olan güçler ile ilgili tartışmanın merkezine Kapitalizmin "yok etme dürtüsü"nü yerleştirirken bu süreçte dolaylı yoldan insanın etkisine atıfta bulunmuş, ancak Kapitalizmin nekropolitik gücünü birincil etken olarak konumlandırmıştır (McBrien, 2016, s. 116-117).

Kapitalizmle ilişkili olarak Antroposene alternatif önerilen diğer adlandırmalardan biri olan "Plantasyonosen[9]", 2014 yılında Aarhus Üniversitesi'nde Antroposen konusu

[8] Egemenliği insanların hangisinin "ölü" hangisinin "diri" olması gerektiğini belirleyen bir olgu olarak yorumlayan Biyopolitika kavramı üzerine Archille Mbembé, "Nekropolitika" kavramını önermiştir. Nekropolitika, egemenliği tanrıvârî bir kimliğe büründürerek yaşam-ölüm ekseninde belirleme yetkinliğine sahipmiş gibi nitelendirir. Fanon'dan aktardığı üzere Mbembé (2003, s. 26-27), Nekropolitikanın işleyiş biçimini şu şekilde açıklamıştır: "*Sömürgeleştirilmiş insanlara ait olan kasaba kötü anılan insanların yaşadığı kötü olarak nitelenen bir yerdir. Nerede ve nasıl doğdukları önemli değildir; nerede ve nasıl öldükleri de önemli değildir. İnsanların üst üste yaşaması umursanmaksızın genişliği önemli olmayan bir toprak parçasıdır. Ekmeğe, ete, ayakkabıya, kömüre ve ışığa aç bir kasabadır. Dizlerinin üzerinde, boyun eğmiş bir kasaba...* [*…] Bu durumda egemenlik, kimin önemli olup kimin önemli olmadığını, kimin kullanılıp atılabileceğini ve kimin el üstünde tutulacağını belirleme kapasitesi anlamına gelir.*".

[9] Yaygın ve temel anlamıyla plantasyon, geniş bir ekim alanına sahip bir tarım uygulaması ve alanı olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte plantasyon tarımı, uluslararası ticaretin artması ve Avrupa

üzerine yapılan bir toplantıda, akademisyenler arasındaki bir sohbette ortaya atılmıştır. Donna Haraway (2015, s. 162) tarafından aktarıldığı üzere, Aurhaus Üniversitesi'ndeki akademisyenler Plantasyonosen terimini şu şekilde tanımlamıştır: "Köle iş gücüne ve emeğin sömürülen, hor görülen biçimlerine dayanarak insan hâkimiyetindeki çiftliklerin, otlakların ve ormanların ekstraktivizm üzerinden sömürüye dayalı kapalı plantasyonlara dönüştürülmesidir."

İlgili alanda çalışan araştırmacıların vurguladığı üzere Plantasyonosen; küresel boyutta çalışan; devasa et üretim fabrikaları, endüstriyel tarım alanları ve izansızca tüketilen ormanlar üzerinden işleyen hudutsuz tecimsellik uğruna giderek artan bir vahşetle devam etmektedir ve insanlığın gezegensel dönüşümü yönlendirmesinin sebeplerinin başında bu plantasyon üretimi gelmektedir. Anna Tsing, 2015 yılına ait "Vahşi Biyolojiler" (*Feral Biologies*) adlı makalesinde, Holosen ve Antroposen arasındaki dönüm noktasının, çölleşme veya ormanlarda yapılan tıraşlama kesim gibi büyük olaylardan sonra çeşitli tür topluluklarının yaşamlarını sürdüreceği refüjya[10]ların çoğunun ortadan kaldırılması olduğunu öne sürmüştür (Haraway, 2016, s. 100). Bununla birlikte Murphy ve Schroering (2020, s. 404), eleştiri ve vaatleri üzerinden Plantasyonosenin, geçmişte, günümüzde ve gelecekteki sosyoekolojik değişimlerde Irkçılığı, Sömürgeciliği ve Kapitalizmi nispeten pasifleştirme potansiyeli olması nedeniyle daha etkili olduğunu düşünmektedirler.

Antroposen'e alternatif olarak Donna Haraway tarafından önerilen "Ktulusen" (*chthulucene*) adlandırması ise, bir örümcek türü olan *Pimoa Cthulhu*'dan

sömürgeciliğinin yayılmasının ardından dünya çapında ekonominin ivmelenmesiyle yaygınlık kazanmış bir olgudur.

Plantasyon sistemi üretim sürecini hızlandırıp dengesizleştirirken; mahsulleri tektipleştirir, kimi zaman da niteliksizleştirirken bazılarının çoğalması, bazılarının ise ortadan kaldırılması için koşullar oluşturur. Mitman ile yaptığı görüşmede Anna Tsing (2019) plantasyon terimi ile ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamıştır: "Benim için plantasyon terimi, özellikle Afrikalıların köleleştirilmiş emek etiketiyle kullanılmalarını ve köleleştirilmiş emekçilerin tarım yapmalarına izin vermek için mahsulleri niteliksizleştirmeyi şart koşan Yeni Dünya'nın Avrupa istilasından sonra olanları içeren belirli bir tarih dizisinin kalıntılarını çağrıştırıyor."

Plantasyon sisteminin sömürülerine insan olmayan tüm canlıların (bitkiler, hayvanlar, [bakteriler] ve mikroplar) dâhil olduğunun gözden kaçmaması ve bu konu üzerine daha derin düşünülmesi gerektiğini savunan Tsing, plantasyonu özellikle bitkilerin denetim altına alınması gibi ekolojik sömürüler ve onların üzerinde uygulanan köle işçiliği arasındaki konjonktür olarak göstermiştir.

[10] *Refigium* (çoğulu *refugia*) terimi ilk kullanımında türlerin son buzul çağında hayatta kaldıkları yerleri ifade etmek için işlevselleştirilmiştir. Bununla birlikte *refugia*, 21. yüzyılda iklim değişiklikleri, coğrafî manipülasyonlar, ormansızlaşma ve aşırı avlanma gibi büyük ölçüde insan faaliyetlerinden kaynaklı olarak izole edilmiş veya nesli tükenmekte olan türlerin popülasyonlarının desteklenebileceği konumları içine alarak, "küresel iklim krizinin ekolojik ve biyolojik yan etkilerinin sınırlandırılması için korunması gereken alanlar" şeklinde tanımlanabilecek bir anlam kazanmıştır (Ashcroft, 2010).

devşirilmiştir. Bu bağlamda Haraway "örümcek ağı" metaforunu; insanların, insan olmayan türlerin ve gezegenin hiyerarşi olmadan sıkı bir şekilde iç içe geçmesi ve simbiyotik bir ilişki içinde var olması gerektiğini belirten bir farkındalık ve eylem çağrısı olarak kullanmıştır. Haraway, aynı zamanda ciddî bir artış gösteren nüfus ve doğum oranına da dikkat çekerek kan bağı, ırk ve tür fark etmeksizin diğer tüm insanlarda ve hayvanlarda manevî bağ bulabileceğimiz "çoğulcu akrabalık" fikrini savunmaktadır (Haraway, 2016, s. 51, 52, 101). Bu son önermenin diğerlerinden temel farkı, anılan süreci olumlayabilme potansiyeline işaret etmesi olarak yorumlanabilir.

Antroposen için yukarıda anılan önermelere ek olarak (metni ağırlaştırmamak adına sadece başlıklarının zikredilmesiyle yetinilecek olan) Termosen (*Thermocene*), Tanatosen (*Thanatocene*), Fagosen (*Phagocene*), Pronosen (*Phronocene*), Agnotosen (*Agnotocene*), Polemosen (*Polemocene*)[11] gibi adlandırmalardan bahsedilebilir. Bu tanımlamaların hepsi temelde tarihsel, sosyal ve politik bağlamlarıyla iklim krizi, çevre soykırımı, sosyal ve türsel eşitsizlik vb. sorunları ele almakla birlikte; Antroposenin değindiği farklı konulara gönderme yapmaktadırlar. Dolayısıyla yukarıda adı geçen kavramların, açtıkları alt başlıklar ile—Antroposen gibi derin ve çok katmanlı bir olguyu—bir ya da birkaç konu ile sınırlayarak derinlemesine inceledikleri söylenebilir.

2.4. Aydınlanma, Sanayî Devrimi, Modernist Ontoloji ve Hümanizm Ekseninde İnsan-merkezci İdeolojinin Meşrulaştırılması

Önceki bölümlerde bahsi geçenlerin ışığında insanlar ve "insan olmayanlar" arasında kesin, büyük bir ayrımın olduğu varsayımından hareket edildiği; ötesinde bu varsayımın koyut/aksiyom kabul edildiği görülebilir. Bu anlayışın temellendiği, tarihsel ve felsefî bağlamda kilit noktası olarak da genellikle 17. Yüzyılın referans

[11] Bu önermelerin Antroposen bağlamında çalıştıkları konu başlıkları kısaca şu şekilde özetlenebilir:
- Termosen: Enerjinin ve CO2 (karbondioksit) gazının politik tarihsel okuması.
- Tanatosen: Antroposende askerî olay ve olguların belirleyici rolü.
- Fagosen: Tüketim toplumunun oluşumunda belirleyici rol oynayan olay ve olgular.
- Pronosen: Ekolojik gramerlerin ve uyarıların tarihsel okuması.
- Agnotosen: Pronosen ile değinilen ekolojik uyarıları (dünyanın kaynaklarının sınırsız olmaması gibi) görmezden gelmeyi, hattâ reddetmeyi meşrulaştıran görüşler.
- Polemosen: Sanayîleşmenin götürülerine başkaldırılar ve sosyoekolojik mücadelelerin tarihsel okuması.

Ayrıca, bu fikirler hakkında kapsamlı bilgi için bkz.: Bonneuil, C., Fressoz, J. B. (2016). *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. New York: Verso Books.

alınması esastır. Bunun sebebi, dinî çatışmalar ve sömürgeleştirme mücadeleleri ile çalkalanmış Teosentrik (tanrı-merkezci) bir dünya algısının verdiği tahribattan sıyrılma isteği olarak gösterilebilir ise; sonucu da insanın bu dünyada varlığını ispatlama, mutlak bilgiler oluşturma ve kalıcı birikimler bırakma arzusunu beraberinde getirmiştir, denebilir. Erken-modern Avrupa'daki bilim insanlarının ve filozofların çoğunun desteklediği üzere, çeşitli inanç sistemlerinin yarattıkları belirsizliklere karşılık; matematik, pozitif bilimler ve rasyonel felsefe yöntemlerinin vs., herkesin—kastedilen, Avrupalıların—hemfikir olabileceği bazı bilgi türlerini belirleyecek, besleyecek olması beklenmiştir. Bu bağlamda, 16. ve 17. Yüzyılların Hümanizm fikri açısından bir kırılmaya zemin hazırlamış olduğu savunulabilir.

Bu bağlamda Montaigne (1533 - 1592), dünyanın ve çevrenin düşünceler ile değil, deneyimler yoluyla tanınmasının mümkün olacağını; bu anlamda hoşgörülü ve çoğulcu bir toplumun var olmasının temel koşulu olarak deneyimin önemini vurgulamıştır. Ancak 1620'ler ve 30'larda bu anlayış yerini zihnin ve akılcılığın hâkimiyetine bırakmıştır. Montaigne'in tecrübe ve duyulara dayanan fikirleri artık uygulanabilir bir seçenek olarak görülmezken; Descartes (1596 - 1650), duyuların kimi zaman kişiyi yanılttığı, bu nedenle hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığını ortaya atarak "*Cogito, ergo sum*.", yani "Düşünüyorum, öyleyse varım." kalıbı ile yeni ontoloji fikrini şekillendirmiştir. Böylece duyusal deneyimler yerini zihinsel deneyimlere bırakmıştır. Evrensel temel otorite haline gelen insan zihni ile gerçeklerin saptanmasının ölçütü olarak deneysel modern bilime birincil önem atfedilmesi sonucu doğal, değişmeyen ve otoriter bir nesnel gerçek ile gerçekler âlemi olarak bir dış dünyanın varlığı ve ikiliği söz konusu olmuştur (Piekut, 2013, s. 136-137).

Descartes'ın yukarıda yer bulan önermesi, varlığın mutlakiyetini temellendiren bir kilit noktası olarak insanı rasyonel bir bilme ediminin öznesi konumuna alarak Antroposentrizmin (insan-merkezcilik) meşrulaştırılmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda gerçekliğin insan aklı tarafından büsbütün kapsanıp bilinebileceği fikri, Aydınlanma eksenli Modernist Ontolojinin çıkış noktasını da temsil ederken; var olmanın ve var etmenin ilâhî niteliğini insan aklına atfederek, insanın "aşkın bir özne" olarak tahayyül edilmesi ve imgelenen türler arası hiyerarşinin tepesinde konumlanmasına yol açmıştır (Düzgün, 2018, s. 52).

Bu düşünsel paradigma tarih içinde ahlâk felsefesinden "bilimsel" tasavvurlara; makro iktidarları şekillendiren politik bildirimlerden kültürel anlatılara; çalışmanın odağı itibarıyla da sanata—edebiyattan müziğe; geleneksel sanatlardan deneysel üretimlere—izdüşümleriyle toplumsal dimağı şekillendiregelmiştir. Bu süreçte dönem dönem öne çıkan insan-odaklı yaklaşımlar genellikle bir ideal evren üzerinden müteselsil (zincirleme) bir referanslar dizgesi geliştirmiştir.

Bu bağlamda Hümanizm—tanımı gereği insan merkezli bir ideoloji olmasıyla—insanı (Tanrı yerine) edebi ve felsefi tasarının merkezine yerleştirirken, Yunan ve Roma'nın retoriği ve medeniyeti için yenilenmiş ve yeniden yorumlanmış bir değerlendirme üzerine kurulmuştur. Rönesans'ta başlayan modernist bilim, evrensel gözlemleri ve evrensel yasaları ortaya çıkarmanın mantığına dayanarak doğal dünyayı anlamaya çalışmıştır. Bu anlamda insan dünyayı inceleyebilir ve çalışmalarını nesnel bir tarafsızlık, genel geçer kurallar ve kanıtlar ile açıklayabilir hâle gelmiştir. Hâlâ doğa ile iç içe olmasına rağmen, insanın özerk bir etmen olarak bu bakışı Aydınlanmada gelişmiştir (Bolter, 2016).

Bu süreç ile birlikte ise, "akıl" (*ratio*) araçsal bir nitelik kazanmıştır (Görkem Aytimur, kişisel görüşme, Kasım 17, 2021). Ferry (2000, s. 85-86), aklın her zaman Modernitenin özünü koruduğunu ve dönemlerin ideolojileriyle harmanlanarak yalnızca form değiştirdiğini belirtmiştir. Buna göre, kapitalist zihin için kâr-zarardan başka bir şeyin derdinde olmayan araçsal bir varlığı temsil eden akıl ile; eylemleriyle yeryüzünde tahakküm kurmaya kendini adamış "teknik yücelik" peşinde olan bir akıl arasında hiçbir fark yoktur. Rasyonalitenin her türlü değerlendirme için mutlak norm haline geldiği bu bakışla, "akıldan yoksun" olan her şey değer dışı bırakılabilir. Bu bağlamda insan-merkezciliğin Descarteşçılıkla zemininin hazırlanıp Aydınlanma ile yerleşiklik kazandığı bir süreçten söz edilebilir. "Tek" ve "biricik" anlam ve değer kutbu olarak fetişleştirilen "insan aklı" karşısında konumlanan "doğa"ya, Kapitalizm ile birlikte insanların tüketim eylemine hizmet sunan hammaddelerin "daimî" kaynağı ve deposu olmaktan başka bir nitelik atfedilmemesi de kaçınılmaz olmuştur.

Kaya (2020), Aydınlanma, Hümanizm ve Antroposen üçgenini Apollon-Dionysos mitleri üzerinden değerlendirmiştir. Apollon ve Dionysos kültürel evrimin, insanın bilişsel sisteminin ve imgelem dünyasının iki yönünü temsil eder. Buna göre, insanın apolloncu yanı bireyselliği, hiyerarşiyi, ataerkilliği ön planda tutar. Öte yandan

dionysosçu yanıyla insan, bireyselleşme uğruna vazgeçilen kolektiviteye, bütünlüğe, barışa, kardeşliğe, cennete, ütopyaya, "altın çağa" özlem duyar. İnsanın her iki taraftan da ödün vermemesi; hem apolloncu hem dionysosçu yönlerini tatmin edecek şekilde bir dünya oluşturmaya çalışması, bugünkü antroposenik kaosun temelini geniş bir çerçeveden göstermektedir. Buna göre insan, ilk büyük hatasını doğayı "karşısına" almasıyla; ikinci büyük hatasını da doğayı apollonik ilkelerle kontrol altına alma, manipüle etme ve yeniden yaratma/inşa etme çabaları ile ortaya koymuştur. Bunların hata olarak nitelendirilmesinin sebebi, dionysosçu bir geleceğe apolloncu yöntemlerle ulaşılmasının mümkün olmamasından kaynaklanır. Söz konusu apollonik edimler, sürekli dikey doğrultuda sürdürülen—ilerleme, yükselme, "daha iyi"ye ve "daha fazlası"na ulaşma—gibi "ben"cil emellerle ivmelenir. Oysa bunlar içten içe arzulanan kolektif yeryüzü cennetine—başka bir deyişle, altın çağın masumiyetine ve saflığına—ulaştıramaz. Bu bağlamda apollonik üslupla vaat edilen bütün dionysosçu ütopyalar yalnızca imkânsızı salık verir.

Mitostan logosa geçilmesiyle mit—insan artık "akıllı", "rasyonel" olduğu için—"ebedi döngü"yü tarihselleştirerek bir bakıma kendi kendini hazmetmiştir. Bu bağlamda en büyük (sahte) mitin Aydınlanma, ve Aydınlanmanın zemin hazırladığı felsefi, kültürel atmosferin başat akımı olan Hümanizm olduğu iddia edilebilir. Aydınlanma, logosa rağmen mitleşme umudunun gerçeklikten uzak bir vaat olduğu bilindiği halde mitleştirilerek sunulmuştur. Çünkü Apollonik olarak sunulan herhangi şeyin, insanın diyonizyak yanını tatmin etmeyeceği ve sonunda kolektif depresyona sebebiyet verebileceği öngörebilecek bir durumdur. Apollonik amaç ve yöntemlerle yeryüzünde kolektiften bağımsız sahte cenneti/altın çağı inşa etme vaadi ise en sonunda Antroposen gibi büyük bir fâciaya sebebiyet vermiştir. Söz konusu dönemler boyunca olan bitene her şeye rağmen Antroposende bile altın çağa ulaşma vaadi sunulmaktadır. Ancak Antroposenin geleceği—tüm gelişmiş teknolojilere rağmen—bilinmeyen çok fazla parametrenin olması ve somut kılınabilen verilerin olmaması sebebiyle kesin olarak bilinemez. Bu nedenle Kaya (2020), Antroposeni "toksik ataerkilin en korkunç icrası" olarak ifade etmiştir. Zira Antroposende öne çıkan evrensellik, eşitlik, dünya barışı, çevre koruma, hayvan özgürlüğü vb. diyonizyak vaatler de apolloncu yöntemlerle mümkün kılınma potansiyeli taşımaz. Antroposenin temelinde yatan insan kaynaklı iklim krizi vb. ile ilgili—yüzyılları aşkın süredir

yapılan—uyarı çağrılarından, mevcut yıkım tablosundan ise asla şeffaflıkla bahsedilmez.

Yine Kaya'ya göre (2020) insan bireyselleşme sürecine adım attığından beri, belirli bir azınlık dünyada kendisine cenneti inşa etmeye çalışır; ama çoğunluk bu cennetten pay almaz. Birtakım cambazlıklarla dünya üzerinde cennete sahip olduğunu sanan kesim (dinî merciler, siyasî güçler, uluslararası şirketler vs.) "diğer" kesimin kendi cennetlerini bozmaması, rahatsızlık vermemesi doğrultusunda bazı vaatler sunar. Bu da zaman-mekân fark etmeksizin, insanmerkezci politikaların kendini farklı suretlerde—diktatörlük, neoliberalizm, komünizm, vb.—sürdürmesini mümkün kılar. Bu sırada düşük dozda müsaade edilen seyreltilmiş anarşi ve aktivist edimlerin de Antroposende dionizyak krizleri önlemek için alınan tedbirlerden olduğu iddia edilebilir.

Hümanizmin pratik bilincinin—özellikle siyasî eleştiri bağlamında tahakküm ve ayrımcılığa yönelik—özgürleştirici bir nitelik kazandığı yadsınmamakla birlikte; Hümanizmin teorik bilinci, pratik bilinçte eleştirilen tahakküm ve ayrımcılık ilişkilerinin meşrulaştırılmasında insanı merkezlendirerek, savunulan gerçekliklerin tamamen çarpıtılmasına da sebep olabilir. Bu nedenle Hümanist bilincin kendi üzerinde radikal eleştirel düşünümsellik çalışmaları yapması, bu "ideolojik araçsallaştırma" tuzağından kurtulması için büyük önem taşımaktadır. 1960'larda tam da bu hedefe yönelik olarak ortaya atılan fikirler, Fransa'da "Hümanizm kavgası" adı altında değerlendirilen spekülasyonların yaşandığı dönemde yer edinmiş; ilerleyen yıllarda ise Posthümanizm çatısı altında yer bulacak önermelerin temelini atmıştır[12].

[12] 80'lerin ve 90'ların politik Anti-Hümanizm destekli fikirlerinde özellikle Luc Ferry'nin önermeleri öne çıkar: Ferry, "tanrısallığın insanlaşması" ve "insanın tanrısallaşması" olarak birbirine koşut iki süreçten bahsetmiştir. İlk sürece göre, modernist ontoloji ve hümanist fikirler kapsamında insanın—ya da bireyin—temel değer olarak alınmasıyla birlikte, "ilâhî otorite" olgusu Tanrı'dan insana geçmiştir. İkinci süreç olan "insanın tanrısallaşması" ile birlikte ise, çağın insanının konumunu belirleyen özerk bireyciliğin içindeki aşkınlık "yatay" bir nitelik kazanmıştır (Delruelle, 2012). Burada "yatay nitelikli aşkınlık" ile kast edilen, insanın artık kendisinden üst konumda gördüğü, "insan-ötesi" bir varlıkla değil; kendi türü çevresinde kurduğu ve sürdürdüğü hiyerarşidir. Bu noktada, akla hemen Friedrich Nietzsche'nin, özellikle *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te formüle ettiği "üstün insan" (*Übermensch*) kavramı gelmektedir. Kavramın Nasyonal Sosyalizm sultasında uğradığı istismar ve hemen ardından ırk ayrımcılığına karşı hareketlerin filizlenmesi bu bakışı bir nebze de olsa gündemden düşürmüş, en azından gizil tasarruflara havale etmiştir. Ne var ki, anılan "yatay nitelikli aşkınlık" kavrayışına insan ve "insan-altı" türler arasında söz konusu olan başka bir dikey nitelikli aşkınlık fikrinin de eşlik etmesi de gecikmemiştir.

Hümanizm kavgasının taraftarları, insanların lehine gerçek bir hümanist politikanın gerçekleşmesinin; teorik bir referansla "insan"ın eleştirisini de, yani Anti-Hümanizmi de içermesi gerektiğini ve düşünümsel referanslara ihtiyaç duyduğunu belirtmişlerdir. Konuyla ilişkili olarak Louis Althusser da pratik Hümanizmin gerçekleşmesine izin veren tek olasılığın teorik Anti-Hümanizmden geçtiğini dile getirmiştir (Timur, 2015, s. 12). Bu bağlamda teorik Anti-Hümanizm basit bir saptamada bulunur: İnsan, dünyada ve bulunduğu çevrede diğer türler arasında hiyerarşik olarak kendisine atfettiği konum ile, kendisini Tanrı fikrinin bir "avatar"ı[13] hâline getirmiştir. Başka bir deyişle; Hümanizm, dinî ideolojinin yapısını yeniden—ancak Tanrı yerine farklı bir özneyle: "insan"la—bir tür "kripto-teoloji"[14] olarak sunmuştur. Bu bağlamda, insan kimi zaman barışçıl gibi görülen bir hümanist pratiği ile, önceden "Tanrı buyruğu" fikrinin altına sığınıp kamufle ettiği, suçladığı şeylerin artık bizatihi suç ortağı halini alabilir (Delruelle, 2012).

Dolayısıyla odağı ister çevresel, ister sosyal, ister siyasî olsun; her anlamda "dünyanın geleceği"ni değiştirmenin, öncelikle "insanlık"—ve bir "insan-birey" olarak kendimiz—ile ilgili yerleşik algılarımızı sorgulamaktan ve tazelemekten geçtiği iddiâ edilebilir. Zira olumsuz sıfatlar atfederek yakındığımız herhangi şeyin vebâli, "parmak doğrultularak" gösterilen bir "dış öteki"nin yanı sıra, farklı yönlerden hepimizin üzerinde olabilir.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, önceki bölümlerde hâlihazırda değinilmiş olan konuların posthümanistik yaklaşımlarla ve önermelerle desteklenerek olumlayıcı bir seyir kazanması ümit edilmektedir.

[13] 2000'li yılların popüler kültüründe yer ve geniş kamusal karşılık bulan bu kavram, kökenini Hinduizmden almaktadır. Hinduizmde "avatar" kavramı, tanrısal bir figürün farklı formlarını; ya da ilâhî bir özün yeryüzünde tezahür etmesi, vücut bulmasını ifade etmek için kullanılmaktadır.

[14] Modern felsefe tarihinin kısa bir incelemesi de bu hipotezi doğrular, demek mümkündür. İnsan öznelliğinin bilme ve eyleme kapasitesinin tek bilincine dayandırıldığı ilk fikir ("*Düşünüyorum öyleyse varım.*") Descartes ile başlamışken; burada özne (*cogito,* "dolaysızca kendini kavramış insan") esasında hâlâ nihaî garanti olarak Tanrıya dayanır. Buna göre, insanın ulaşabileceği bir kesinlik varsa, o da Tanrı aracılığıyladır. Öte yandan, Kant ile birlikte Tanrı temel başat konumunu kaybetmiştir ve artık insana pratik yaşamında rehberlik eden bir fikirden (ahlâk) başka bir şey değildir. Hegel ile birlikte Tanrı, insanda içkin hâle gelmiş ve Dünyanın özü ile özdeşleşmiştir. Feuerbach ile birlikte ise, Tanrının yalnızca insanın bir dışavurumu olduğu fikri doğrultusunda, "Tanrı-insan"dan "insan-Tanrı"ya geçişin—ve aynı zamanda insan-merkezciliğin—temeli büyük oranda oturmuştur (Delruelle, 2012).

3. İNSAN-MERKEZCİ DÜNYA GÖRÜŞÜ VE ÇEVRE YAPILANMASINA SORGULAYICI, YAPICI ELEŞTİRELLİK YÜKLEMİYLE YAKLAŞIM: HÜMANİZMDEN POSTHÜMANİZME ORTAKYAŞARLIK EKSENLİ, OLUMLAYICI BAKIŞLAR

En genel anlamıyla Posthümanizm, "insan" kavramının radikal ve varoluşsal olarak yeniden anlaşılmasında ve diğer etmenlerle ilişkili olarak değerlendirilmesinde kapsamlı bir yaklaşım sunma niyetinde olan fikirler bütünüdür. Bu tanımdan hareketle; doğal-çevresel bütünlüğü odağına alan herhangi ideoloji/fikirsel dışavurumun, insanlık ve doğa arasındaki ayrışıklığın yeniden bütünleşmesi amacını taşımasıyla posthümanistik bir karaktere sahip olduğu söylenebilir.

Söz konusu "doğal çevre" ile ilişkili konular olduğunda genellikle akla ilk olarak Ekoloji disiplini ya da Çevrecilik akımı gelir. Her ne kadar Ekolojinin ya da Çevreciliğin Posthümanizm için elverişli bir zemin hazırladığı söylenebilse de; Posthümanizme doğrudan işaret ettiği söylenemez. Bu bağlamda Anna Bramwell, Çevreciliğin tarihi ve 20. yüzyıldaki seyri üzerine kapsamlı çalışmalar[15] sunarken; Ekoloji ve Çevreciliğin 1920'lerde ortaya atılan Anti-Mekanizm destekli fikirlerin ve "belirli kaynakların doğası gereği sınırlı olduğu ve insan-merkezci emellerle korunması gerektiği[16]" görüşünün birleşmesiyle ortaya çıktığını ifade etmiştir. İlerleyen yıllarda "Derin Ekoloji" (*Deep Ecology*) disiplininin ortaya çıkmasıyla Çevreciliğin bu kolu, "Sığ Ekoloji" (Shallow Ecology) olarak anılmaya başlanmıştır. Sığ Ekolojinin ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki Alman kültürel karakterini koruduğu ve liberal, muhafazakâr, sosyalist ve faşist ideolojilerin yanında eğreti bir şekilde konumlanarak kendi başına yeni bir siyasi kategori oluşturma çabasında olduğu da derin ekolojistlerce belirtilmiştir (McKanan, 2018, s. 9-15).

Yukarıda özetlenilmekle yetinilen sebeplerden ötürü Derin Ekoloji, Karanlık Ekoloji, Ekoeleştiri, Ekosentrizm, Biyosentrizm, Dirimselcilik/Vitalizm, Gaia Teorisi ve Gaianizm gibi ideolojiler; (sığ) Ekoloji ya da Çevrecilikten ziyade Posthümanizm çatısı altında değerlendirilir.

[15] Konunun incelikle ele alındığı ilgili çalışma için bkz.: Bramwell, A. (1989). *Ecology in the 20th Century: A History*. New Haven: Yale University Press.

[16] Bu noktada Ekolojide öne çıkan "Conservation" ve "Preservation" kavramları hatırlanabilir.

3.1. Sığ Ekoloji ve Derin Ekoloji Ayrımına Kısa Bir Bakış

Sığ Ekolojiye nazaran Derin Ekoloji hareketini başlatanlar, ekolojistlerden ve çevre politikacılarından ziyade; kişisel yaşam alanları ve ilkelerinde metropollerin/modernist yaşamın yerine doğayı tercih eden şair, edebiyatçı, filozof, dağcı, botanist, zoologlar vs. olmuştur. Bu bağlamda Arne Næss, temeli büyük ölçüde Henry David Thoreau tarafından atılmış olan fikirsel mirası devralarak; doğal çevresel bütünlüğü ortakyaşar bir vizyonla ele alıp insan-merkezci (sığ) Ekolojiden ayırt eden ve "Derin Ekoloji" adlandırmasını kullanan ilk kişi olmuştur. Næss'ün "Ekozofi" olarak da adlandırdığı çevre felsefesinin, bir ideoloji ve disiplin olarak Derin Ekolojinin gelişmesinin önünü açtığı söylenebilir. Bu bağlamda Ekolojiden tamamen ayrışan Derin Ekoloji disiplininin gelişmesine katkı sunan diğer isimlerden bazıları John Muir, Aldo Leopold, Lynn White, David Brower, Gary Synder, Rachel Carson, Paul Ehrlich olarak gösterilebilir (Sessions, 2014, s. 106).

Derin Ekolojiyle ilişkilendirilen çalışma alanlarından biri olan çevre etiğinin—Sığ Ekolojiye karşı duruşlarıyla—Derin Ekoloji ile hemen hemen aynı zemini paylaştığı söylenebilir. Ancak Çevre Etiği çalışmaları genellikle "toprak etiği"ne odaklanırken, Derin Ekoloji odağına "insan-merkezcilik sorunu"nu alır. Derin Ekoloji Aldo Leopold gibi derin ekolojistlerin fikirlerinde ve çalışmalarında görüldüğü üzere; insanların biyotik topluluğun sıradan üyeleri olduğunu ve "bir dağ gibi düşünmeyi" öğrenmeleri gerektiğini iddia ederek, esasında insan merkezci dünya görüşünü temelden yıkmayı hedefler (Sessions, 2014, s. 106).

Derin Ekoloji çalışmaları için önem teşkil eden Sierra Club Wilderness Konferansları'nda (1950-60lar), dünyanın geriye kalan doğal bütünlüğünün korunması için—hızla ve aşırı miktarda artan—insan nüfusunun kontrol altına alınmasının gerekliliği ve doğal alanların muhafaza edilmesinin asıl amacının doğal hayatı ve biyolojik çeşitliliği korumak olduğu savunulmuştur. Bu bağlamda Brower, 1967'de *New York Times*'a dünyanın biyotik çeşitliliğinden ve ekosistemlerinden "geriye kalanları" korumak için uluslararası çağrı niteliğinde bir metin sunmuştur. 1950'lerden beri bu çevrelerde tartışılan aşırı artan insan nüfusu konusunun kamuoyunun dikkatine sunulması ise, ilk olarak Paul Ehrlich'in *The Population Bomb* (1968) adlı kitabı ile gerçekleşmiştir. Benzer fikirsel çerçeveyle sunulan çalışmalardan biri de Lynn White'ın 1967'de modernist insan-merkezciliğe yönelik eleştirisidir. White, büyüme odaklı sömürücü bir sistemden istikrar ve koruma odaklı bir sisteme

geçilmesi için insanlığın doğaya yönelik tutumlarının büyük çaplı bir devrimden geçmesi gerektiğini savunmuştur (Sessions, 2014, s. 107).

İlgili konular arasında bağlayıcılık sağlamış olması ümidiyle; Sığ Ekoloji ve Derin Ekoloji ayrımına yukarıda sunulan dış hatlarıyla değinilmekle yetinilecektir. Çalışmanın devamında Posthümanizmin kavramsal ve ideolojik altyapısına giriş yapılıp ardından Antroposene gönderme yapan ve olumlayıcı potansiyeliyle öne çıkan birkaç posthümanistik kavram ve ideoloji incelenecektir.

3.2. Posthümanizmin Bir Şemsiye Terim Olarak İncelenmesi

Posthümanizm en temel anlamıyla; bilim ve teknoloji çalışmaları, kültürel çalışmalar, edebiyat kuramı ve eleştirisi, Postmodernizm, Postyapısalcılık, Ekosentrizm, Feminizm, eleştirel teori, post-kolonyal çalışmalar gibi daha pek çok alanla ilişkili olarak; Hümanizmin neden olduğu bunalımları açıklayan, düzenleyen veya bunlara olumlu seyirler kazandırmaya yönelik fikirler içeren bir şemsiye terim olarak kabul edilir. Bu anlamda Posthümanizmin belirleyici bir özelliği, geleneksel Hümanizm fikrini reddetmesidir. Hümanizm kavramı, yüzyıllar boyunca (Rönesans'ın başından 20. yüzyılın sonlarına kadar) gelişen karmaşık bir dizi varsayım ve disiplin taahhüdüne uygulanabilse de, posthümanist araştırmacılar birkaç temel özelliğe odaklanmaktadırlar. Bazı posthümanist düşünürler; darwinist biyoloji, marksist ekonomi ve freudcu psikolojiyi, bu birleştirilmiş Aydınlanma konusunun parçalanmasının ön göstergeleri olarak görürler. Bununla birlikte, 19. Yüzyılda biyoloji, psikoloji ve ekonomi alanındaki başat gelişmeler ile insanın doğal dünyadan ayrı bir konumda değerlendirilip yüceltilmesi sorgulanmasına rağmen; pozitivist bilim 20. Yüzyılda bile konu-nesne ikiliğini korumaya çalışmıştır (Bolter, 2016).

Bu anlamda Posthümanizm, hem hiyerarşik sosyal yapılara hem de insan merkezli varsayımlara dayanan Hümanizmin tarihsel oluşumuna ve insan kavramına yönelik bir "post-" olgusu ve göndermesi içerir. Ancak Posthümanizmin temel odağı ile insan önceliği ve üstünlüğü fikri aşılırken; diğer biyolojik varlıklar ya da (makine gibi) tekno-varlıkların üstünlüğü de savunulmaz. Posthümanizm, "doğruluğundan/hikmetinden suâl olunmaz"mış gibi yerleşik bir algı edinmiş belirli olgulara/fikirlere sunduğu eleştiriler ve bakış açılarında, "daha önce hiç düşünülmemiş/söylenmemiş" bir önermede bulunma gayesi taşımaz. Dolayısıyla

kendi önerilerinin yeniliğini, özgünlüğünü, değerini, hükmünü, biricikliğini vs. kanıtlama çabasında değildir. Bu, Gianni Vattimo'nun (1988)—özellikle Modernizm-Postmodernizm arasında süregelen tartışmaların bir sonucu olarak—değindiği "yeninin çözülmesi"ni ima eder[17], denilebilir. Zira "yeni"yi meşru kılmak için öncelikle söylemin merkezi bulunmalı ve böylece "Neye yeni?" sorusu cevaplanmalıdır. Fakat insan düşüncesinin yeniliği göreceli bir olgudur: Bir toplumda yeni kabul edilen şey başka bir toplumda hâlihazırda yerleşik bir bilgi olabilir. Dahası, hegemonik bakış açıları, her bir kültürel-tarihsel paradigma içinde bir arada var olan tüm dirençli bakış açılarını açıkça kabul etmez; böylece herhangi bir söylemsel oluşumda gömülü olan kesikliklerin farkına varmaz (Ferrando, 2013, s. 51-52).

White'a göre Posthümanizm, Anti-hümanizm ve Hümanizm, esasında çok keskin sınırlarla ayrılamayacak (bu yönleriyle de ortak paydası geniş) belirli bir dünya görüşünün varyantlarıdır. Hümanizmde insanlar, bir yandan ilâhî veya doğaüstü varlıklardan; diğer yandan da çeşitli maddî ve/veya doğal formlardan farklı varlıklar olarak anlaşılır. Ancak her durumda ve koşulda varlıklar ayrışmaktan ziyade birbirleriyle süreklilik ve etkileşim içinde var olurlar. Bu bağlamda "insan"da ayırt edici olanın, kendisini zaman ve mekânda—başka bir deyişle tarihte—ortaya koyan bir öz olduğu söylemi geçerli sayılmaktadır. Bu önerme her türlü doğrulanabilir: Nitekim her tarih anlatısının sübjektif, yanlı birer rekonstrüksiyon olduğu konusunda güncel bilimin pek bir şüphesi kalmamıştır. Bununla birlikte mimari, edebiyat ve sanat gibi alanlarda söz konusu olduğu iddia edilen "insan yaratıcılığı" tezahürlerinin belirli bir zaman ve mekânla ilişkili oldukları; bu yönleriyle bağlam kazandıkları, hattâ tarihte yer buldukları savunulur. Ne var ki, tam da bu tarihe koşut olma anlatısını aşındıran bir "aşkıncılık" fikri de muteberdir: Özellikle "çağının ötesinde," ya da "zamansız" oldukları iddia edilen ürünlerin sanata yön veren taçyapıtlar muamelesi görmeleri ve itibarlandırılmaları başta Klasisizmin doğasında bilinmekte, düsturu sayılmaktadır. Sanatın özünde "dönüştürücü" bir gücü olduğu; müellifi bilinen insanlığı yetkilendiren bu özün farklı zamanlar ve farklı kültürler arasında yeterli "dönüştürme" kapasitesi içerdiğini iddia eder. White'ın da ifade ettiği gibi, böylesi bir edim kültürel yaratıcılıkta özgünlük, biriciklik değil; daha ziyade yenilik ve dönüştürme kapsamında

[17] Konu ile ilgili detaylı bilgi için bkz.: Vattimo, G. (1988). *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

önceden var olan formların yeni tezahürlerini oluşturma eylemi ile sonuçlanır[18]. Aynı zamanda White; Nihilizm, Onirizm ve Anti-Repressivizm ile ilişkilendirilen Nietzsche, Freud ve Foucault'da bulduğu yaklaşımlarla; Posthümanizmi Anti-Hümanizm—ve dolaylı olarak Hümanizm—ile oldukça yakın konumlandırmasıyla Ferry ile ortak bir paydada buluşur (Domanska, 2018, s. 91).

Politik, tarihsel ve sosyal araştırmalar için insana mutlak bir doğrulayıcılık atfetme fikrinden uzaklaşan—Marx'ın Tarihsel Materyalizmi gibi—erken dönem eleştirel Hümanizm fikirlerinin de daha sonra gündemde olacak olan Posthümanizm fikirlerinin oluşmasında etkili olduğu söylenebilir. İnsanın (öznenin) rolünü bu bağlamda sorgulamak, birçok disiplinde yer edinerek birbiriyle paralel olarak gelişen iki kola ayrılmıştır. Bunlardan ilkinde temel olarak insan-çevre ikiliği ve meşrulaştırılmış insan merkeziyetinin sorgulandığı söylenebilirken; ikinci yolda ise insanlık, kültür ve gelenekler düzeyinde bir sorgulama söz konusudur, denilebilir. Bu bağlamda Foucault —*Kelimeler ve Şeyler* ile—nihayetinde insanı ana politik ve güvenlik referansı olarak merkezden uzaklaştırmanın önünü açmıştır. Bu bağlamda insanın artık "her şeyin ölçüsü" olarak görülmediği; toplumu, siyaseti veya tarihi şekillendiren bir aracı konumda olduğu söylenebilir (Kaltofen, 2017, s. 22-23).

Posthümanizmin başlangıcı hakkında öne çıkan düşünce ve savunular arasında Herbrechter, Badmington ve Nayar gibi filozof, araştırmacı ve kuramcıların da temel önermeleri yer almaktadır. Kısaca değinmek gerekirse; Stefan Herbrechter (2013, s. 31-33), Posthümanizmin Nietzsche'nin "değerler" üzerine fikirlerine (*Umwertung aller Werte*) bir tepki olarak ortaya çıktığını öne sürmüştür. Neil Badmington ise, Marx'ın sosyal ilişkilerde etkin olması dışında "doğal bir insan özü"nü reddetmesini ve psikanalist Freud'un "bilinçdışı" kavramının posthümanist fikirlerin ilk örneklerini teşkil ettiğini öne sürmüştür (Badmington, 2000). Pramod Nayar (2014, s. 11-34) ise, Hümanizmin hükmünü kaybetmesinde özellikle Foucault Post-Yapısalcılığının, Feminizmin ve teknik-bilim çalışmalarının sarsıcı etkiler yaratarak Posthümanizmin

[18] "Birçok sanat türünün, hele de "geleneksel sanatlar" kapsamında yüceltilen üretimlerin tam da bu dizgeden çoğaltıldıkları; böylesi sanatsal edimlerin lonca sistemindeki üretim kalıplarını ve kurallarını çağrıştırırcasına koyutlara dayalı doğasını hatırlamak yerinde olacaktır. İster "ekol," "meşk" … gibi "silsilelerle" ister *grade* sistemi ya da "çakılı müfredatlar" şeklindeki aktarım algoritmalarıyla olsun, bu türdeki bir sanat üretiminin var olanı muhafaza etmek, "gelene ek" terennümüyle her türlü eklentinin Gelenek'e sicillenmesini gözetmek gibi bir tavrı yansıttığını belirtmek yanlış olmayacaktır." (Alper Maral, kişisel görüşme, Kasım 22, 2021).

kökenini oluşturan ideolojiler olduğunu öne sürmüştür (Ranisch & Sorgner, 2014, s. 14-16).

Bunların ışığında eleştirel, kültürel ve felsefî bağlamda Posthümanizm, Antroposen olgusunu sorgulamak için uygun bir ideolojidir. Posthümanizm Antroposenin insan faaliyetlerinin gezegensel düzeyde—genellikle olumsuz—etkisine işaret ederek "insan"ı söylemin ana odağından uzaklaştırma çabasına odaklanır: Böyle bir çerçevede, insana özerk bir etken olarak yaklaşılmaz; ancak insan geniş, bütünsel, işlevsel bir ilişkiler sistemi içinde değerlendirilebilir. İnsanların bu gezegende yaşama biçimleri—ne yedikleri, nasıl davrandıkları, hangi ilişkileri oluşturdukları vb.—üzerinden geniş ve etkileşimli bir ağ yaratır. Bu da insanın biyolojik, sosyal, toplumsal, siyasî vs. açılardan mevcudiyetini aşan bir alana işaret eder. Bu bağlamda, bu çok boyutlu ağların değerlendirilmesinde; her türlü "özcü", "indirgemeci" ya da "merkezci" yaklaşımın sınırlayıcı faktörler olduğu kabul edilir.

Posthümanizm, geçmişte olup bitmekle kalmayıp güncelliği doğrudan ya da dolaylı olarak sürdürülen hatalara eleştirel bakış açıları sunar. Bununla birlikte, bu hatalardan edinilen tecrübelerden de yararlanıp bugüne ve geleceğe yönelik daha bütüncül alternatif bakışlar sunmayı hedefler. 1990'ların sonunda, özellikle bu amaca hizmet etme gayesinde çevrelenen eleştirel posthümanistik yaklaşımlar, antroposentrik ve hümanist varsayımların sınırlarında süren felsefî soruşturmaların her alanını yeniden değerlendirmeye yönelik daha kapsamlı bir teşebbüse dönüşmüştür.

Esasında Posthümanizm, radikal bir şekilde yapılandırılmış olan hümanist söylemlerin geleneksel merkezî kimliği ile birlikte; kendi çatısı altında bulunan feminist, *queer*, ırkçılık karşıtı, postkolonyal vb. teorilerin de odağını sorgular. Bu bağlamda Posthümanizm, birçok konu başlığını odağında barındırması ve hiçbirine mutlak onay vermemesi; herhangi birini koyut alıp önermelerini tartışmasızca kabul etmemesi, hiçbir biçimde bir yüceltme tasarrufunda bulunmaması vb. tutumuyla "merkezsiz" bir alana hizmet eder. Yani, tekil ve hegemonik biçimciliği reddeden Posthümanizmin bakış açıları her şeyden önce "çoğulcu"dur. Yaklaşımlarında mümkün olduğunca kapsamlı ve kapsayıcı olmaya gayret eder. Bu sayede farklı çerçeve, odak ve bağlamlarda ortaya çıkan farklı problemlerle ilgilenebilme işlevini yerine getirebilmektedir. Örneğin, bazı posthümanist düşünürler güncel olarak robot,

biyoteknolojik kimeralar[19], uzaylılar gibi "insan-ötesi" konular üzerinde yoğunlaşırken; bazıları da Feminizm, ırkçılık-karşıtı söylemler, Ekosentrizm (çevre-merkezcilik)[20], Derin Ekoloji, Gaianizm gibi "ortakyaşarlık" ve "evrensel birlik bilinci"[21] gibi barışçıl/çoğulcu/eşitlikçi/bütünlükçü olguları hatırlatma niyetinde olan ideojiler üzerinde yoğunlaşırlar. Posthümanist bir bakış açısı formüle edilirken hiçbir anlamda daha yüksek/daha düşük bir statü söz konusu edilmez. Bu bağlamda, Posthümanizm ile öne çıkan asıl yaklaşım; ilgilenilen konu ne olursa olsun, bu konuyla ilişkili fanatik bir tutuma kaçılmaması veya hiyerarşik bir sistem geliştirilmemesidir (Ferrando, 2013, s. 14, 52, 53).

Özetlemek gerekirse, Posthümanizm; kültürel çalışmaları çevreleyen birçok akademik üretimde yaygın, çakılı olan hümanist epistemolojiden uzak bir hareketle, insanlığın dünyanın geri kalanıyla olan ilişkisini yeniden konumlandırmayı amaçlama niyetindedir. Bu dizgede ise "doğal" düzen hiyerarşisinde en tepeye oturan istikrarlı ve özerk bir "insan" öznesi, kavramı artık tamamen hükmünü yitirmiştir.

3.2.1. Posthümanizm ve transhümanizm fikirlerinin ayrımı

Posthümanizm ve Transhümanizm, seksenli yılların sonu ile doksanlı yılların başında benzer konulara ilgi duyarak ortaya çıkmış iki ayrı ideolojiye işaret eden kavramlardır. Ortaya çıkışlarındaki bu ortak payda, ilerleyen süreçte kavramların birbirleriyle karıştırılmalarına ya da eş anlamlılarmış gibi kullanılmalarına da yol açmıştır. Her iki ideoloji de "insan" üzerinden sundukları fikirler ve eleştirilerle ortak bir nesneye odaklandıklarında dahi aynı fikirsel köken ve yönelimleri, bakış açılarını paylaştıkları

[19] Kimera (*chimera*), temelde farklı genetik kökenlere sahip iki ya da daha fazla türde hücrenin oluşturduğu organizmaları veya doğa-üstü/ötesi melez biyolojik varlıkları ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu nedenle hem biyolojik hem de mitolojik-kurgusal (akla gelebilecek ilk örnek: *Frankenstein*) arka planıyla transhümanist ve posthümanist söylemlerde sıklıkla yer bulabilir (Andrieu, 2007). Bunların ışığında, "biyoteknolojik kimera" kavramını en basit ifadeyle "insan müdahaleli bir genetik manipülasyon ürünü" olarak tanımlamak da mümkündür.

[20] Posthümanizm çatısı altında değerlendirilebilen Ekosentrizmin; Antroposentrizm, Biyosentrizm, Etnosentrizm gibi—ötekileştirici bir "merkez" olgusu ve kavramını meşrulaştıran—ideolojilerle birlikte anılmaması ve ayrı bir yerde konumlandırılması dikkat çekicidir. Çünkü çalışmada değinilmekte olduğu üzere, Posthümanizmde her türlü "merkez"leştirici/merkeziyetçi olguya sorgulayıcı ve eleştirel bir yaklaşım benimsenmesi esastır. Bununla birlikte, "çevresel eşitliği, birliği, bütünlüğü" savunan bir ideolojinin (yani Ekosentrizmin) adlandırmasında barınan "-sentrizm", ironik bir nüans olarak işlev görür. Zira merkeze alınan olgu "bütün/çevre" ise, açıkça saptanabilen ya da işaret edilebilen ayrışık bir merkezden söz edilmesi de pek mümkün görünmemektedir.

[21] Söz konusu olguyu spiritüel ve kozmik alt-üst anlamlarıyla da etraflıca karşıladığı söylenebilen *unity consciousness* kavramını burada anmak yerinde olacaktır.

pek söylenemez. Buna Donna Haraway'in çalışmaları örnek gösterilebilir. Haraway'in çalışmaları, Posthümanizmin bir ideoloji olarak gelişmesinde kayda değer katkılar sunmasıyla öne çıkar. Bununla birlikte, Haraway'in çalışmalarının çoğu unsuru (örneğin *Cyborg* manifestosu[22]), transhümanist çevreler tarafından da sıklıkla ilgi görmüş ve çalışılmıştır. Ne var ki, Haraway'in *Cyborg* teorisi gibi önermeleri; odağına insan-ötesi teknolojik olasılıklardan ziyade, "hümanist öznenin merkezî konumunu kaybetmesi" fikrini almasıyla ayrışmaktadır (Ranisch & Sorgner, 2014, s. 14-15).

Bunların yanı sıra, Transhümanizm kapsamında kimi posthümanist fikirler ve özellikle de "posthüman" kavramı, Posthümanizmin genel anlayışına ters düşebilen "insan-üstüncü" bir üslupla da yorumlanabilmektedir. Örneklendirmek gerekirse; bazı transhümanistler için eninde sonunda dünyada hâkim olması beklenen bir "ütopik-transhümanistik" geleceğe "posthümanistik" olasılıkların katkı sunabileceği düşünülür. Bu hususta "insan"ın da bir "posthüman" olması, yani "insan ötesi bir varlık" olarak dönüşmesi söz konusudur. Bu bağlamda "posthüman" kavramı—her ne kadar bu kelimeyi doğrudan kendi gövdesinde barındırıyor olsa da—Posthümanizmden ziyade Transhümanizm ile anılan bir kavram olmuştur. Posthüman kavramına değgin bu tür bir yaklaşımın, Posthümanizmin ideolojik çerçevesiyle örtüşmediğine dikkat çekmek gerekir. En genel anlamıyla Posthümanizmin, "insan" kavramının radikal ve varoluşsal olarak yeniden anlaşılmasında; ve her türlü çevreyle ilişkili şekilde değerlendirilmesinde "bütünlükçü" ve "çoğulcu" yaklaşımlar sunma niyetinde olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır (Ferrando, 2019, s. 27-28).

Transhümanizmin tarihsel kökenlerinin belirlenmesi hâlen tartışmalı bir konu olarak süregelmektedir. Bununla birlikte, Posthümanizmle ilişkili fikir kümelerinin tutarlı bir tarihini sunmak—dirsek temasında bulunduğu çok sayıda disiplin ve ideoloji olması nedeniyle—daha da güçtür. Birçok Posthümanizm tarihçisi tarafından Posthümanizmin felsefî düşüncede belirgin bir başlangıç, orta veya bitiş noktası olmadığı düşünülür. Posthümanizmin kökenleri hakkında net bir saptama yapılamamakla birlikte; kökenini Transhümanizmden farklı bir bağlamda bulduğuna yönelik fikir birliği sağlanmış gibi görünmektedir. Bununla birlikte, bazı görüşlerce

[22] İnsan – hayvan ve insan – makine ikiliklerinin katı sınırlarının reddini temel alır. Haraway'in posthümanist feminist teori için başyapıt sayılan çalışması için bkz.: Haraway, D. (1985). A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *Socialist Review*, 64-68.

Posthümanizmin, Transhümanizmi bir tür "teknolojik Posthümanizm" biçimi olarak çatısı altına aldığı da belirtilmektedir (Darlington, 2016); (Ranisch & Sorgner, 2014).

3.2.2. Posthümanizmin teknoloji ve makineleşmeye bakışı

Posthümanizm, çeşitli bağlamlarda çok katmanlı şekillerde "insan ötesi" gelecekleri değerlendirirken teknolojik olgularla yakından ilgilenir. Teknolojinin tarihsel ve ontolojik boyutu, "posthüman" olgusunun ve teknolojik Posthümanizmin doğru anlaşılması söz konusu olduğunda oldukça önemlidir. Posthümanizm, ilgisine rağmen çalışmalarında teknolojiyi ana odağı haline getirmez. Posthümanist görüşe göre teknoloji, ne korkulacak ve karşı konulacak bir "öteki"dir; ne de—bazı transhümanist görüşlerin savunduğu gibi—insanlığa "biyoloji-ötesi" bir gelecek vaat edebilecek bir umut kaynağıdır.

Teknolojiyi işlevsel bir araçtan öte[23] kullanmak, Donna Haraway'in fikirleriyle bağlantılı olarak, "posthüman" kavramının transhümanistik bağlamı üzerinden feminist eleştirilere kadar varır. Özellikle Haraway'in Avrupa temelli felsefedeki düalizm, katı ikiliklerin sökülmesi üzerine (insan ve insan olmayan canlılar, biyolojik organizmalar ve makineler, fiziksel alan ve metafizik alan, teknoloji ve benlik vb.) sunduğu eleştiriler bu konuda öncü nitelikte kabul edilir.

Posthümanist bağlamda teknoloji, ilk olarak Martin Heidegger'in çalışmalarıyla—özellikle *Teknolojiyle İlgili Soru* (*The Question Concerning Technology*) başlıklı çalışması ile—değerlendirilmeye başlamıştır. Burada Heidegger'in de dile getirdiği şekilde, posthümanist bağlamda teknoloji bir "açığa vurma yolu" olarak ele alınır: Teknoloji ile ilgili sorunlar, teknolojinin varlığı ya da aldığı biçimlerden dolayı değil; insanların teknolojiye yükledikleri nitelik, anlam ve beklentilerden kaynaklanır; dolayısıyla teknoloji aslında "insanlık durumu"nun[24] yansıdığı bir ayna/mecra olarak tasarruf edilir.

---

[23] Şiddet temelli antroposentrik amaçlar (yaşamı, herhangi canlıyı, doğal dengeyi, çevresel bütünlüğü vs. bozuma uğratan komplike teknolojiler); biyoloji-ötesi antroposentrik amaçlar (insanın Dünya üzerinde "ebedî gençlik"le yaşama/ölümsüz olma arzusu); fetişist-erotik antroposentrik amaçlar (sanal ya da somut tekno-varlıklara cinsel kimlikler atfedilmesi, cinsel organ muadili parçalar eklenmesi, hattâ cinsel ilişkiye girilmesi) vb…

[24] Burada Hannah Arendt ve André Malraux göndermeleri de hatırlanabilir. Detaylı bilgi için bkz.: Malraux, A. (1974). *İnsanlık Durumu*. (A. Er, Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.
Ayrıca bkz.: Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınevi.

Posthümanizm kapsamında, geleceğin tasavvurunda insan-ötesi teknolojik ütopik olasılıklar yadsınmamakla birlikte; bu olasılıkların geçerliliği ve kabulü etik kurallardan bağımsız değildir. Örneklemek gerekirse; Posthümanizm, "uzay göçü" olasılığını göz önünde bulundurur, ancak transhümanist literatürde sıklıkla karşılaşılabilen bir kavram olan "uzay kolonizasyonu" fikrine eleştirel bakar. Bu, Transhümanizm ve Posthümanizmin aynı konuya farklı açılardan ve teorik miraslardan nasıl yaklaşabileceğine uygun bir örnek olarak gösterilebilir (Ferrando, 2019, s. 86-87).

Teknoloji konusuyla ilgili Posthümanizmin bir bakış açısına daha değinmek yerinde olacaktır. Bu noktada, 18. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren makinelerin Kapitalizme hızlı bir biçimde eklemlenmesi ve Endüstriyalizmin doğması öne çıkar. Söz konusu dönemdeki gelişmeler, insanın işlevsel konumunu ciddî bir değişikliğe uğratmıştır. Bu bağlamda insan, üretimde standardın makine tarafından belirlendiği bir dünyada, "aygıt kullanan bir varlık" olmanın ötesinde; "makinelerin kullandığı bir aygıt"a dönüşmüştür. Bu, daha önceden "insan" tarafından yapılma yükümlülüğünde olan birçok işin/angaryanın, üzerinde uzunca bir vakit harcanmadan yapılabilmesinin hızını ve konforunu da beraberinde getirmiştir. Öte yandan "insanlığın gelişmesi/ilerlemesi" niyetiyle yapılan bu yenilikler; teknolojik aygıt ve yöntemlerle birçok alanda insanın yerini almıştır. Bu da bir açıdan insanın işlevsel/üretici/yaratıcı özelliklerinin körelmesine sebep olmuştur. Zira artık okuma, yazma, hesaplama, beste yapma, müzik icra etme, satranç oynama vb. birçok entelektüel faaliyet bile teknolojik aygıtlar tarafından insanların yapabileceğinden çok daha hızlı ve neredeyse eşdeğer bir şekilde uygulanabilir hale gelmiştir.

Örneklemek gerekirse; çözümlenmesi için bir insanın bütün hayatından daha fazla zaman gerektirecek hesaplama problemleri bilgisayarlar tarafından saniyeler veya dakikalar içinde çözümlenebilmektedir. *Deep Thought* gibi satranç oynayan bilgisayarlar "ELO" sınıfına—yani dünyadaki en iyi satranç oyuncularının bile zorluk çektiği büyük ustalık sınıfına—mensup sayılır hâle gelmiştir. Bu bağlamda Posthümanizme göre "doğaüstü" ve "insan-ötesi" bir dünyayı simüle etmek için artık bilim kurgu romanlarının ve filmlerinin neredeyse bir cazibesi kalmamıştır: Çünkü bu dünya bir "kurgu" olmaktan öte somut bir olasılık hâline gelmiştir (Sampanikou, 2017).

Bununla birlikte, burada posthümanist açıdan çelişkili bir durumun varlığından söz edilebilir. "İnsan mahsulü" olarak nitelendirilen teknoloji, "üretme/yaratma" yetisi ile insanın kendisini diğer canlılardan farklı bir konumda görmesi olasılığıyla Antroposentrizmi destekleme potansiyeli taşır. Öte yandan, insan olmayan bu aygıtların insan kapasitesinin çok daha üstünde performanslar sergilemeleri ise; insanın "üretici/yaratıcı" olarak biriciklik atfedilen konumunu sorgulatıcı bir hususdur, demek de mümkündür (Kaltofen, 2017, s. 22-23).

Tam da bu noktada anılması uygun olan bir posthümanist endişe daha vardır: Posthümanizmin, Antroposen, Geleneksel Hümanizm ya da Antroposentrizm eleştirilerinde şiddet-nefret söylemleri kullanarak mizantropist bir bağlam kazanması olasılığıdır. Zira şiddet tabanlı bir üslup, Posthümanizm destekli yaklaşımlarla aşılma niyetinde olan fikirleri desteklemekten başka katkı sunamayabilir. Daha kötüsü, eleştirilen görüşleri haklı çıkararak insan nezdinde süregelen normalleştirilmeleri ve Antroposenin geleceği ile ilişkili olarak çevresel distopyaların tezahür etme olasılığını güçlendirebilir. Bunlarla ilişkili olarak öne çıkan bir diğer endişe ise; Posthümanizmin eleştiri ve bakış açılarında yapıcı, çoğulcu, barışçıl yaklaşımlar sunma ve birlik oluşturma niyetinin hedefe ulaşamamasıdır. Her ne kadar Antroposen kapsamında ele alınan bazı gerçeklikler—ne yazık ki nezaketle eleştirilemeyecek kadar—"kaba", "hantal" ve "vahşî" olsa da; "şiddetsizlik"[25] ilkesi çevresel birlik/bütünlük için esas olan ana fikirdir.

3.3. Yeni Bir Önerme Seti Olarak Posthümanist Yaklaşım ile İnsan-merkezci Bağlamından Sıyrılan "Zekâ", "Kolektif Biliş" ve "Gezegensel Olgunluk" Yaklaşımları

Posthümanist görüşlerce sorgulanan hususlardan birisi de, Hümanizm ve modernist ontolojinin sıklıkla dem vurduğu "beşerî aklın üstünlüğü" konusudur. Akıl, zekâ, bilinç gibi kavramların yalnızca insan-bireylere atfedilmesi; insanın kendisini diğer türlerden daha zeki ve daha üstün bir konumda yüceltmesi bir önkabul olarak sorgusuz-sualsiz benimsenirken bu bağlmada bir yanılgı payına hiç alan ayrılmaması,

[25] Bu noktada Hinduizm, Budizm, Caynizm, Sihizm gibi inançların temelini oluşturan ilkelerden *ahimsa* (अहिंसा) hatırlanabilir. Kelime anlamı "yaralamama" ve "öldürmeme" olan *ahimsa*; sadece eylemlerle değil, söz ve düşüncelerle de herhangi canlıya zarar vermekten bütünüyle kaçınmayı ifade eder.

en azından bilimsel bir ihtiyatsızlıktır. Bunun mekanik uzantısı olarak insan-merkezci tutumun meşrulaştırılması ve—her türlü antropojenik ötekileştirme ve şiddet ediminin temelini teşkil eden—atfedilmiş türsel hiyerarşinin normalleştirilmesi kaçınılmaz olmuştur. Bununla birlikte, Gaia teorisi[26] gibi kolektif zekâ ve gezegensel zekâ kavramlarını öneren ve destekleyen teoriler ile; beşerî ve bireysel egosantrik zekâ kavramının hiyerarşik hükmü tartışmaya açılmış; bu kuramların destekçileri tarafından geçersiz sayılmıştır. Konu ile ilişkili güncel Antroposen çalışmalarından biri olarak "Gezegensel Ölçekte Bir Süreç Olarak Zekâ" (*Intelligence as a Planetary Scale Process*) adlı makale gösterilebilir. Frank, Grinspoon ve Walker'ın (2022) bu çalışması; biyosfer[27], noosfer[28], teknosfer[29], kolektif zekâ ve gezegensel zekâ gibi kavramları insan-merkezci yaklaşımla değil, posthümanistik bir bakış açısıyla ele alması nedeniyle kayda değerdir[30]. Yukarıda bahsi geçen kavramlar, son on yıllarda yaşanan paradigma değişiminde önemli rol oynamışlardır. Bu anlamda, yaşamın ortakyaşar bir ağdan ziyade münferit biyo-oluşumlar silsilesi olarak algılanmasının büyük oranda önüne geçilmeye başlanmıştır.

---

[26] İlgili konu çalışmanın bir sonraki başlığında etraflıca incelenmektedir.

[27] 1875'te jeolog Eduard Suess tarafından ortaya atılmış olan kavram, tüm canlı organizmaları ve bunların birbirleriyle kurdukları yaşamsal ilişkileri içeren dünyanın sistemsel jeolojik katmanlarından birini ifade eder (Shoshitaishvili, 2020, s. 5).

[28] Biyosferin bağlamının genişletilmesiyle Vladimir Vernadsky tarafından 1930 civarında ortaya atılmış bir kavramdır. Yunanca "zihin" anlamına gelen *noos*tan türetilen noosfer, "insan bilincinin" dünyanın gezegensel olgunluğunda yeni bir sistemsel jeolojik katman oluşturduğunu ifade eder. Bununla birlikte, insanı biyosferdeki diğer canlılardan ayrı ve üstün bir konumda tutarak, gezegenin kaderinde oynadığı rol sebebiyle insan bilincinin yüceliğini ima eder. Bu bağlamda Noosfer paradigması, Antroposenden farklı olarak, insanlığın gezegensel süreçler üzerindeki etkisinin veya yeni küresel iletişim biçimlerinin gelişiminin potansiyel olumsuz sonuçlarına keskin bir şekilde odaklanmaz. Hattâ, uç görüşlerde Antroposeni dünyanın gezegensel ve kozmik dönüşümünde insanın kutlanası bir zaferi olarak görecek kadar fanatize edebilir (Shoshitaishvili, 2020, s. 6-9).

[29] 2014'te çevre mühendisi Peter Haff tarafından ortaya atılmış olan kavram, "antroposfer" olarak da bilinir. Teknosfer ya da antroposfer, dünyanın antroposenik insan edimleriyle oluşmuş yeni yapay katmanını ifade eder. Sanayîleşme, Kapitalizm, insan yapımı araçların ve teknolojilerin artmasıyla oluşan bu tabaka; dünyanın doğal sistemsel katmanları—örneğin biyosfer—gibi yaşamı bütünün yararına sürdürmek için kendi kendine doğal bir dengeleme eylemi gerçekleştiremez. Bu yüzden teknosfer, doğal çevrenin insan kaynaklı üretim-tüketim fazlalığıyla küçülmesine ve diğer canlıların yaşamlarının sömürülmesine neden olmaktadır. Antroposen araştırmacıları, bu fazlalığın dünya üzerinde ölü bir ağırlığa neden olan tekno-fosillerle dolu bir jeolojik tabaka oluşturması durumunu da aştığını belirtmiş; tehdidin artık evrensel boyuta çıktığının uyarısını yapmışlardır. En bilinenlerinden "uzay çöplüğü" (*space junk*) kavramı, söz konusu uyarının ciddiyetini yansıtmak için bu noktada yeterli görünmektedir. Uzay arkeologu Alice Gorman'ın konuyu etraflıca ele aldığı başat nitelikli bir kaynak için bkz.: Gorman, A. (2019). *Dr. Space Junk vs The Universe: Archaeology and the Future*. Sydney: NewSouth Publishing.
Bununla birlikte, teknosfer yalnızca somut değil; "bilgi/enformasyon kirliliği" gibi beşerî kaynaklı her çeşit soyut dengesizlik unsurunu da içine alır (Haff, 2014).

[30] İlgili makale Antroposen ve iklim krizi çalışmalarının yanı sıra; Dünya Sistemleri ve Ötegezegen, Teknoimzalar ve Dünya Dışı Zekâ Arayışı (SETI) gibi çalışma alanlarına sunduğu katkılarla da—bir astro-biyoloji çalışması olarak—Posthümanizmin çatısı altına girer, demek mümkündür.

Kolektif zekâ ve gezegensel zekâ, bir gezegenin üzerindeki canlı ve cansız sistemlerle kurduğu biyotik ilişkiye ve buna bağlı olarak gezegenin "olgunluk düzeyi"ne gönderme yapan kavramlardır: Konu detaylandırılacak olursa; astro-biyologlara göre gezegenler belirli olgunlaşma aşamalarından geçerek gelişir. Bu aşamalardan ilki olgunlaşmamış bir biyosferdir. Örneklemek gerekirse; milyarlarca yıl önce Dünyanın üzerinde barınan tek yaşam formunun bakteriler olması, bu çerçevede olgunlaşmamış bir biyosfere—ve dolayısıyla olgunlaşmamış bir gezegene—işaret eder. Bir gezegenin biyosferinde barınan tek tür yaşam formunun olması ise, yaşam ve gezegen arasında girift/gelişkin bir iletişimin gerçekleşmediğini ve kolektif zekânın henüz oluşmadığını ifade eder. Bir sonraki aşamada, biyosferdeki yaşam formlarının çeşitlenmesi ve bu formların yaşamın sürdürülebilirliği için işbirliği içinde çalışmaları olgun bir biyosfere; yani olgunlaşmakta olan bir gezegenin anılan silsilede ikinci aşamasına işaret eder. Bu aşamanın Dünya için yaklaşık 2.5 milyar ila 540 milyon yıl önce fotosentezin ortaya çıkmasıyla kaydedildiği söylenebilir. "Büyük Oksidasyon Olayı" ya da "Oksijen Devrimi" olarak adlandırılan bu değişim ile fotosentez yapan bitkiler, Dünyanın atmosferini oksijenlendirerek bir ozon tabakasının oluşmasını sağlamışlardır. Bununla birlikte, dünya için bu olay sadece biyosferi değiştirmekle kalmamış; aynı zamanda gezegenin jeolojisini ve jeokimyasını da değiştirmiştir. Tam anlamıyla gezegensel bir olgunluğa işaret eden bu aşama, Dünyanın/gezegenin yaşam için kendisini daha istikrarlı işleyen ve misafirperver bir sistem haline getirmesi söz konusu olduğu için Gaia teorisine de gönderme yapar. Zira Dünyanın abiyotik sistemlerinin—jeokimya, levha tektoniği, atmosfer, okyanuslar vb.—tüm gezegeni yaşanabilir bir dengede tutmak için canlı sistemlerle etkileşime girmesi; gezegensel zekânın en belirgin ölçütlerinden biridir (Frank, Grinspoon, & Walker, 2022, s. 7-9).

Bu bigilerden hareketle; Antroposen üzerine çalışan astro-biyologlara göre—hâlihazırda olgun bir gezegen olan—Dünya için üçüncü gezegensel aşama şu anda bulunulan noktadır: yani Antroposendir. Zira gezegenin katmanları arasında sağlanmış olan dengeye insan kaynaklı olgunlaşmamış yapay katmanlar eklemlenmiştir. Noosfer ve teknosfer olarak adlandırılan bu yapay katmanlar, olgunlaşmamış bir katman olarak gezegenin diğer katmanlarındaki dengeleri de ciddî biçimde sarsmıştır. Bunun sebebi büyük ölçüde bu dengesizlik belirtilerinin insan hayatını da kökünden tehdit eden krizler hâline gelene dek yeterince önemsenmemesinden—ve iyileştirilmesine yönelik harekete geçilmemesinden—kaynaklanmaktadır. Örneklemek gerekirse; CFC'ler

(kloro-floro-karbon) olarak adlandırılan ve küresel ısınmada başrol oynayan kimyasallar sınıfının, 1987 yılında ozon tabakasında bir deliğin saptanmasına kadar yasal olarak kullanımda olması gösterilebilir. Benzer şekilde sıtma sivrisineklerini öldürmek için kullanılan DDT (dikloro-difeniltri-kloroetan), birçok yırtıcı kuşun neslinin tükenmesine ve doğal çevrede ciddî kalıcı hasarlar bırakılmasına sebep olana dek çoğu ülkede yasaklanmamıştır.

Konuyla ilişkili olarak Tom Clancy'nin *Gökkuşağı 6* (1998, s. 245-246) kitabından şu satırlar hatırlanabilir:

> Yakın dönemde neredeyse kendi kendimizi yok etme eşiğine getiren bir sürü savaş yaptık. Şimdi ise "dünya barışı" sağlama vaadiyle endüstriyel kapasitemizi geliştiriyoruz ve bu barış, savaşın hiç olmadığı kadar etkili bir şekilde tüm gezegeni bir yok oluşa götürüyor. […] Bir dönem Anofel sivrisineği insan nüfusunu sayısal olarak oldukça düşürmüştü. Sonra bununla mücadele etmek için DDT'yi icat ettik. Sivrisinekleri kontrol altına aldık, ama bir şahin türünün neslinin tükenmesine sebep olduk. Dinozorları ortadan kaldıran Alvarez Olayı gibi şeylere sebep oluyoruz. Ancak işin kötüsü, bunları bile isteye yapıyoruz. […] Ozon tabakasının delinmesi—ve buna olan duyarsızlığımız—diğer tüm […] canlıların gözlerinin ultraviyole radyasyon sebebiyle yanacağını ve tüm ekosistemin yerle yeksan olacağını çoktan kanıtladı.

Clancy'nin de değindiği üzere, Antroposende gerçekleşen felaketlere—insanı hedef alana dek—yeterli duyarlılığın gösterilmemesi; olgunlaşmamış bir noosfer ve teknosferin Dünyanın diğer katmanlarına kalıcı hasarlar vermesini beraberinde getirmiştir.

Bununla birlikte; noosferin ve teknosferin—dolayısıyla insan edimlerinin—sebep olduğu dengesizliği gezegenin diğer sistemlerinin/katmanlarının tolere edememesinin sebebi; doğal sistemlerle bağlantılı bir katman olmamasından kaynaklanır. Buna rağmen bu katmanlar, diğerleriyle uyumlu ve işbirlikçi bir şekilde olgunlaştırılmak yerine; Dünyanın uğratıldığı yıkım görmezden gelinerek "uygar gelişme" stratejileriyle hoyratça genişletilmeye devam etmektedir. Olgunlaşmamış noosfer ve teknosfer; hem her şeye rağmen, insanlığın sebep olduğu yıkımı dengelemek için çabalayan diğer katmanlara; hem de bizzat kendilerine karşıt olarak çalışmaya devam etmektedir. İnsanın öngörmediği bir olasılık ise, bu olgunlaşmamış yapay sistemlerin çığrından çıkması durumunda Dünyanın diğer sistemlerinin yaşamın dengesini yeniden sağlamak için insanlığı (ve dolayısıyla noosferi ve teknosferi) yok edebilecek potansiyele sahip olmasıdır.

Antroposen araştırmacılarının gezegenin dördüncü aşama için öngördüğü/önerdiği bir olasılık ise nispeten olumlayıcı ve uygulanabilirlik potansiyeli olan bir geleceğe işaret eder. Bu önerme olgunlaşmış bir noosfer ve teknosferdir. Olgunlaşmış bir noosfer ve teknosferde beşerî zekâ—Antroposenin telâfisi için—Dünyanın sürüklendiği kaosun önünün kesilmesine katkı sunabilir[31]. Başka bir deyişle insan aklı ve teknolojileri, dünyaya/doğaya hükmetmek yerine doğal sistemlerle birlikte var olan yaşam alanlarını inşa etmek için yapıcı potansiyeliyle kullanılabilir[32]. Bu noktada Gaia ve noosferin oluşturduğu fikirsel kesişim kümesine bakılarak Antroposen için sunulan ortakyaşar temelli önermeye gönderme yapılabilir. Gaia ve noosfer, insanlığın dünya ile ilişkisini taban tabana zıt temsil eden önermeler gibi görünseler de—gezegenin dördüncü aşamasının olgunluğunun sağlanması için—ikisinin ortak paydada buluşabileceği olumlayıcı bir olasılık, yukarıda da vurgulandığı üzere mevcuttur. Buna göre noosfer, insan-merkezci tavrı geride bırakıldığı takdirde; esasında insanlığın dünyanın kaderini şekillendirme konusunda özgür iradesi ve yükümlülüğü olduğunu hatırlatır. Buna karşılık Gaia; insan iradesi, kontrolü, bilişi ve anlayışının ötesinde yatan doğal ve gezegensel evrim mekanizmaları ile dünyanın/doğanın bilgeliğine yeniden güvenmeyi öğütler. Her iki önerme bir araya getirildiğinde, Gaia'nın doğa eksenli pasif kaderciliği ve noosferin egosantrik-hegemonik insan-merkezci toksik yanları birbirlerini nötrleyebilirler. Bu bağlamda insan bilinci ve teknolojilerini insanın gezegendeki hâkimiyeti ve üstünlüğünü ispatlamak için değil; yaşamsal bütünlüğü eşitlikçi ve şiddetsiz sürdürme gayesi için efektif bir araç olarak kullanmak gerekir. Bunun

[31] Konu oldukça bilindik ve temel bir örnekle desteklenecek olursa; güneş enerjisi gibi yenilenebilir enerji kaynaklarının fosil yakıtların yerini alması, iklimin kendini düzenlemesine ve yaşanabilirliğini korumasına yardımcı olarak biyosferi destekleyen bir noosfer-teknosfer işbirliğine işaret eder. Yine biyosferi destekleyen başka bir temel-güncel olgun noosfer-teknosfer önermesi olarak teknolojik tarım uygulamaları gösterilebilir. Örnekleri çeşitli disiplinlerin katkılarıyla rahatlıkla çoğaltılabilecek olan bu önermelerle insan zihni ve teknolojileri, Dünyanın toprak sistemlerini tahakküm altına almak ve sömürmek yerine onları desteklemek için kullanılabilir. Buna yönelik uygulamaların her alanda çeşitlenmesi—her ne kadar yakın gelecekte olgun bir teknosfer-nooosferin sağlanmasının ütopik bir vaatten öteye geçmesi pek mümkün görünmese de—ilerleyen yüzyıllar için Antroposeni telafi etmek için bir umut ışığı olabilir.

[32] Frank, Grinspoon ve Walker (2022, s. 1), çalışmalarında dünya tarihinde teknolojik gelişimde insanın yadsınamaz rolüne ve olgun bir noosferin ve teknosferin Antroposen için önemine değinirken; bunun Batılı kapitalist teknolojik toplumların "uygar" eylemlerinin zirvesini temsil ettiği muzaffer bir anlatıyı ima etmediğini dipnot olarak düşmüşlerdir. Aksine, çalışmalarının amaçlarından birinin; dünyanın bütününü gözeten duyarlı ve tutarlı davranışlar sergilemekten büyük ölçüde aciz olarak kurulan beşerî uygarlığın yeniden değerlendirilmesi olduğunu belirtmişlerdir. Bununla birlikte, dünyanın gezegensel zekâsının yeniden dengeli bir şekilde işlemesi için modern-pozitif bilim ve teknolojinin "uygar" yaklaşımlarından ziyade; gölgede bırakılan ve hor görülen birçok antik medeniyetin bilgeliğinden yararlanmanın kurtarıcı olacağı bir noktaya gelineceğine de işaret etmişlerdir.

yanında, insanın gezegenin yaşamsal bütünlüğü gözeten işleyişine sunmakla yükümlü olduğu teslimiyeti göstererek hegemonik kontrolcülük dürtüsünü aşması da gerekir. Temel olarak bu ikisinin dengesi, özellikle Antroposenin geleceği konusunda insan eylemlerine rehberlik etmek için yararlı bir ortaklık sağlayabilir (Serafin, 1988). Zira her halükârda, eğer dünyanın yaşama elverişli bir zemin olarak muhafaza edilmesi söz konusuysa; bunun altında esasında "Yaşam, yaşama evet der." prensibi yatar.

Bu prensibin ışığında, Gaia teorisi ve Gaianizme—konuyu hem köklü ideolojik-felsefî-kültürel temeliyle hem de kapsamlı deneylerin ve çalışmaların bir sonucu olarak bütüncül bir şekilde ele almasıyla—değinilmesi uygun olacaktır.

3.4. Doğaya Saygının Düstur Alındığı Bir Yaşam İdeali Kapsamında Gaia Teorisi ve Gaianizm

Gaia teorisi, ilk olarak 1960'larda James Lovelock'un NASA için Mars'ta insan yaşamı için uygun koşulların olup olmadığını tespit etme yöntemleri üzerine yaptığı çalışmaların bir sonucu olarak formüle edilmiş olan bir hipotezdir. Bu çalışmalar evresinde Lovelock; oksijen ve metan[33] içeren kimyasal kombinasyonların Dünya atmosferinde sabit konsantrasyonlarda kaldığını saptamıştır. Aynı zamanda, Lovelock bu çalışmalar ile edindiği veriler dâhilinde; diğer gezegenlerin atmosferlerinde yaşam olup olmadığını tespit etmek için bu tür kombinasyonların kullanılmasının nispeten daha güvenilir—ve ekonomik olarak daha uygun—bir yol olacağını önermiştir. Bununla birlikte, Lovelock'un teorisinin şekillenmesinde, ilerleyen dönemlerde yapılan çalışmalarda yeryüzündeki yaşamda çeşitli simbiyotik ilişkilerin[34] etkin olduğunun bilimsel olarak da kanıtlanması da etkili olmuştur. Bu bağlamda Lovelock, bu tür simbiyotik ilişkilerin ve dengelerin her birini farklı isimlendirmelerle tanımlamak yerine, bütünsel olarak ele almış; ve bu "kendi kendini düzenleyen yaşam sistemi"ne—yazar William Golding'in önerisiyle—Antik Yunan tanrıçası *Gaia*'nın adını vermiştir. Tüm bu saptamalar, nihayetinde, Gaia teorisinin ciddîye alınması için arandık (pozitivist) "bilimsel" temel olarak kabul edilebilir, önemli bir katkı sağlamıştır.

[33] Metan, iklimde önemli rol oynayan bir sera gazı olarak özellikle Antroposen çağda çok önemli bir konumda bulunmaktadır.

[34] Deniz canlılarının, kara canlılarının ihtiyaç duyduğu miktarlarda kükürt ve iyot üreterek yaşamlarını destekliyor olması vb. örneklerde olduğu gibi…

Gaia, Dünya üzerindeki iklimsel ve biyojeokimyasal koşulları tercih edilen bir "homeostaz"[35]da koruyan bir etkileşim sistemi oluşturmak için; biyosferin ve Dünyanın diğer katmanlarının (atmosfer, kriyosfer, hidrosfer ve litosfer vb.) birbirleriyle yakından bağlantılı olduğunu öne süren ekolojik bir hipotez olarak anılmaktadır. Ancak bu teori, her ne kadar 1960'lardan itibaren pek çok bilimsel çalışma ve deneyle de desteklenmiş olsa da, 1975 yılına kadar çoğu disiplin tarafından neredeyse tamamen göz ardı edilmiş; hattâ bazı biyoloji çevreleri tarafından kimi zaman ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Teori ile ilişkili olarak Lovelock'un 15 Şubat 1975 tarihli *New Scientist* dergisinde yayınlanan makalesi ve ardından kitap formatında sunduğu çalışmaları; Gaia'ya nihayet bilimsel bir nitelik atfedilmesine zemin hazırlamıştır. Hâlen çoğu biyolog konuyu tartışmalı olarak ele alsalar da; Gaia teorisi, küresel iklim krizi ve Antroposenin geleceği hakkında kayda değer tahmin, yaklaşım ve öneriler sunmasıyla, derin ekolojist çevreler tarafından çoğunlukla takdir ve destek görmektedir.

Gaia ile yeniden gündeme gelen "üzerinde yaşam olan bir gezegen" ile "yaşayan bir gezegen[36]" kavramları, aynı fikrin temsilcileri gibi görünseler de ince ayrıntılarıyla farklı noktalara işaret ederler. Konunun daha rahat idrak edilmesi için (sığ) "ekoloji" üzerinden kısa bir bakış önerilebilir. Bu bağlamda, çevre kirliliği ve çevre yıkımı/çevre soykırımı, özellikle son on yıllarda insanların yaşamsal kalitesini ve sürekliliğini doğrudan etkilemesiyle birlikte ciddîyeti kavranmaya başlanmış olan kavramlar olarak

[35] Homeostaz, canlı organizmalar tarafından sürdürülen, fiziksel ve kimyasal sabit iç koşulların durumunu ifade eden biyolojik bir terimdir. Organizmanın işleyişi için en uygun koşulları belirlerken, vücut ısısı ve sıvı dengesi gibi birçok değişkenin önceden saptanmış belirli sınırlar içinde tutulmasını sağlar (Betts, 2017)

[36] İki kavramın ayrımına kısaca değinmek gerekirse; çevredeki tüm biyolojik ve jeolojik varlıkların—tıpkı insanlar gibi—bu dünyanın mensubu olduğu gerçeğinin, "üzerinde yaşam olan bir gezegen" fikrine işaret ettiği söylenebilir. Bunun yanı sıra, en eski mikroorganizmaların kendilerini dönüştürerek yerkabuğunu oluşturan materyaller olarak kendi çevrelerini yaratmaları; ve bu ortamların da sonraki türlerin geleceğini şekillendirmesi örneği de dünyanın canlı niteliklere sahip "yaşayan bir gezegen" olduğu fikrine işaret eder, demek mümkündür.

Dünyanın metaforik olarak canlı bir varlık olduğu fikri, Leonardo da Vinci'nin insan vücudunu Dünya'nın mikrokozmosu ve Dünyayı da insan vücudunun makrokozmosu olarak tanımlaması vb. örneklerle birlikte Antik Yunan felsefesine kadar uzanan bir fikir olarak süregelmiştir. Bunun ardından, yaşamın mikro unsurları (bakteriler, parazitler, virüsler, mantarlar vb.) için bir hayvanın bedeninin bir makrokozmos olduğu; ve çoğu zaman var olmak için birbirleriyle mücadele halinde oldukları anlaşılmıştır. Gaia teorisinin altyapısına kısa bir bakış sunabilecek diğer önermeler ise tarihsel olarak şu şekilde özetlenebilir: 1600'de yakılarak öldürülen İtalyan filozof-gökbilimci Giordano Bruno'nun Dünyanın canlı olduğu—ve hattâ diğer gezegenlerin de öyle olabileceği—iddiası; jeolog James Hutton'ın 1785'te ve T. H. Huxley'nin de 1877'de benzer yaklaşımlarla Dünya'yı "kendi kendini düzenleyen bir sistem" olarak ele almaları; Vladimir Vernadsky'nin yerküreyi yaşamın çeşitliliğini artıran ve dinamik bir dengesizlik yaratan jeolojik bir güç olarak saptaması vb… (Sahtouris, 1996, s. 2-3).

öne çıkmaktadır. Bununla ilişkili olguların ve olayların gündemde giderek daha sıklıkla anılması, ekolojik anlayış ve uygulamaların derinleşerek çeşitlenmesine önemli katkılar sağlamıştır. Bu bağlamda "üzerinde yaşam olan bir gezegen" kavramının farkındalığı da oluşmaya başlamıştır. Ne var ki, bu doğrultuda verilmiş ve verilmekte olan tüm değerli çabaların—en hayatî "çevresel" endişelerinde bile—insanın bizatihi varlığını, kendisinden çok daha büyük bir canlı varlığın parçası olarak kabul etmesi ve ortakyaşar kimliğini hatırlatmasında yetersiz kaldığı söylenebilir. Çünkü bu çerçevede sunulan yaklaşımlar, çevreye ya da çevresel olgu ve olaylara genellikle tek boyutlu ya da doğrusal bir bakış açısı sunmaktadırlar.

Dünyanın, etkin olduğu fiziksel ve kimyasal çevreyi yaşam koşullarını optimize edecek şekilde şekillendirmeye aktif olarak katıldığını gösterdiği fikri, ortaya atıldığı ilk süreçte Gaia teorisinin en tartışmalı yönü olarak görülmüştür. Bu nedenle Gaia teorisi, anti-darwinci bir yönden baktığı için doğada Gaia'ya yer olmadığını iddia eden birçok evrim biyologu tarafından ilk etapta ağır eleştiriler almıştır. Lovelock, teoriyi ortaya attığı ilk dönemde Gaia'yı—yapıcı ya da yıkıcı nitelikli—herhangi koşula ve değişime uyumlanabilen, dönüşme kapasitesi olan esnek bir sistem olarak tanımlasa da; son yıllardaki çalışmalarında özellikle Antroposenin güncel krizleriyle birlikte dünyanın potansiyel geleceği konusunda bu esnekliğin artık yeterli kurtarıcılığı sağlayamayacağı yönünde uyarılarda bulunmuştur. Bunların ışığında, içinde bulunduğumuz dönemin Gaia (yani dünya) için bir kriz noktasına çok yakın olduğunu; sistem içindeki rolümüzün bilinciyle sistemden ayrı olarak değil, sistem—yani Gaia—ile "birlikte yaşama"yı öğrenmenin zamanının çoktan geldiğini hatırlatmak için Gaia teorisinin önermeleri oldukça önemli bir yere sahiptir. Lovelock'un (2007, s. 21) cümleleriyle ifade edilecek olursa: "Dünyanın en azından iklimini ve kimyasını kendi kendine düzenleyecek kadar yaşayan bir organizma olduğunu görmedikçe; yaşam biçimimizi değiştirmedeki direncimiz ve bu yüzden de dünyayı en büyük düşmanımız yaptığımızı anlama iradesinden yoksun kalacağız."

Gaia teorisinin evrensel çevre krizleriyle de ilişkili olarak vermek niyetinde olduğu mesaj; çağlardır üzerindeki yaşamın sağlıklı ve dengeli bir şekilde sürmesi için olabilecek en iyi koşulları sağlamış olan Gaianın—doğal çevresel bütünlüğü ve ortakyaşarlığını unutan/görmezden gelen insan-merkezci politikaların etkileriyle—öz-düzenleme becerisinin ciddî yaralar almış olmasıdır. Bu bağlamda Lovelock'un çalışmalarında—fosil yakıtların, kimyasalların, tarımın ve yaşam alanlarının hatalı

kullanımı gibi—Sanayî Devriminin mirası olan her türlü konunun, detaylı "bilimsel" yaklaşımlarla incelendiği ve çözüm odaklı önermelerin odakta olduğu görülebilir. Bu bağlamda Lovelock'a göre bu çözümlerin işlerliği için gereken ilk aşama, bu sorunların var olduğunu ve gerçekliğini kabul etmektir. İkincisi, farklı ideolojilerin—odak kaydırıcı cazibelerine kapılmadan—katkılarını almak; tüm insanlığın ortak meselesi olan bu konuda evrensel odaklı yaklaşımlarla anlamaya ve objektif çıkarımlar yapmaya gayret etmektir. Üçüncüsü ise bu doğrultuda bizatihi harekete geçmektir. Bugün, ne yazık ki dünya genelinde her üç aşama arasında mekik dokuyarak "bir ileri iki geri" şeklinde bir seyir izlendiğini iddia etmek bütünüyle yanlış olmayacaktır. Bunun nedeni de, ilk aşamanın henüz insanlığın çoğunluğu tarafından idrak edilememiş ya da içselleştirilememiş olmasından kaynaklanan, sağlam bir temel oluşturulamamış olmasıdır (Lovelock, 2007); (Tickell, 2007, s. 14-15).

Tickell'in (2007, s. 15) önsözünde bahsettiği üzere Lovelock, Gaianın ve insanlığın mevcut ilişkisini biyolojik bir metaforla şu şekilde açıklamaktadır:

> Varlığımızın gezegenimizi bir hastalığın son seyri gibi yetkisiz ve çaresiz bıraktığı noktaya kadar ilerledik. Burada insan hastalıklarında da görüldüğü gibi dört olası seyir ve sonuç vardır: hastalığı yaratan istilacı organizmaların yok edilmesi; istilacı organizmalar tarafından istila edilen bedenin/alanın imha edilmesi; kronik enfeksiyon; ve simbiyoz (yani istila edilen beden/alan ve istilacı için karşılıklı yarar sağlayan kalıcı bir ilişkinin oluşturulması). Bu noktada asıl soru, bu simbiyoza nasıl ulaşılacağıdır.

Bu "bilimsel" kabule elveren kısımdan sonra; bir de kavramın etimolojik, mitolojik, düşünsel, manevî boyutlarına dair—özellikle Gaianizm başlığı altında öne çıkan—önermelere kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Gaia teorisi, adlandırması nedeniyle—kavrama ilk bakışta akla gelen Antik Yunan tanrıçası *Gaia*'dan ötürü—hâlen çoğu çevre tarafından "bilimsel bir gerçeklik"ten ziyade mitolojik, edebî ya da spiritüel bir metafor, hattâ safsata olarak algılanmaya ve ön yargılarla karşılanmaya devam etmektedir. Gaia teorisi, adlandırmasının sebep olduğu bu yanılgıya rağmen; Dünyanın Ana Tanrı/Tanrıça *Gaia*'nın reenkarnasyonu olduğuna, ya da Gaia'nın "Ana Tanrı/Toprak Ana/Doğa Ana" vb. adlarla anılan "ilâhî dişil nitelikli bir varlık" olduğuna yönelik iddialarda bulunmamaktadır (Sahtouris, 1996, s. 3). Bu fikir, Sahtouris'in de belirttiği ve desteklediği üzere—her ne kadar yerküreye belirli bir saygı ve adanmışlıkla yaklaşmanın hiçbir zararı dokunmayacak olsa da—"Gaia teorisi"nden ziyade "Gaianizm" ile ilişkilendirilebilir.

Bununla birlikte Gaia kelimesinin, etimolojik olarak incelendiğinde, teorinin ana fikrini karşılayan bir adlandırma olduğu görülebilir: *Gaia*, veya Latin formuyla *Gea*, yerküre için "dünya" (*earth*) sözcüğü yerleşiklik kazanmadan önce kullanılmış olan bir adlandırmadır. Antik Yunan dilinden İngilizceye geçiş sürecinde her ne kadar diğer dillerin ve kelimelerin bağlamsal evrimleri sırasında kullanımı pasifleşmiş gibi görünse de; yeryüzü, yerküre, toprak vb. ile ilişkili adlandırmalara yansıttığı etimolojik etki açıkça görülebilir. Bu bağlamda, güncel olarak da kullanımda olan sözcüklerden jeoloji (*geology*), geometri (*geometry*), coğrafya (*geography*), jeognosi (*geognosy*)[37] gibi sözcükler—*Gaia*/*Gea*'nın etkisiyle— *ge-* kökünün barındığı en temel örneklerden gösterilebilir[38]. Bununla birlikte, İngilizce *earth* ve Almanca *Erde* kelimelerinin ise yine Antik Yunancada "toprağı işlemek" anlamına gelen "*er-*" kökünden geldiği ve "yeryüzü" anlamına gelen *ergaze* kelimesinden dönüştüğü bilinmektedir. İskandinav mitolojisinde *Erda* olarak bilinen toprak tanrıçasının da adlandırması aynı kökten gelmektedir (Sahtouris, 1996, s. 3). Ayrıca Dünya, yeryüzü, toprak gibi kelimelerin etimolojik ve bağlamsal incelemelerine ve kolektif bilinçdışının yansıttığı daha birçok örneğe bakıldığında yeryüzüne ve toprağa genellikle dişil kimliğin atfedildiği görülebilir[39].

Konuyu özetlemek gerekirse; Gaia teorisi, dünyanın yer yüzeyinin kendi kendini düzenleyen tek bir karmaşık sistemin parçası olduğunu öne sürer. Bu karmaşık sistem, dünyadaki yaşam için en uygun ve elverişli koşulları düzenlemekten sorumludur. Dünyanın kendi kendini düzenleyen bir süper-organizma olduğunu iddia eden bu hipotezin asıl vurgulamak istediği posthümanistik alt mesaj ise; insanlığın dünyanın hâkimi olduğuna yönelik sürdürülen yanlış inancın köklerinin artık çürüdüğü, dünyanın ve üzerinde süren yaşamın sağlıklı bir devamlılığı için yeni tohumların atılması, ve bu noktada insanlığın uyanıp üzerine düşen sorumluluğu üstlenmesi gerektiğidir.

Bu bağlamda Posthümanizm destekli çevre temelli düşüncelerin çoğunun gaianist olarak nitelendirilebileceğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Zira Gaianizm, dünyanın içinde barındırdığı tüm bileşenleri ile birlikte, eşit ve içsel değere sahip canlı bir organizma oluşturduğu görüşüyle temellenir. Bazı gaianistler (özellikle neo-pagan

[37] Dünyanın yapısı ve mineral yataklarının dağılımını inceleyen disiplin.
[38] Yine "*ge-*" kökünden türemiş ve "toprakla uğraşan kişi, çiftçi" anlamına gelen "George" kelimesinin birçok kültürde insan ismi olarak sıklıkla kullanılması da dikkat çekicidir.
[39] Bu detay, Ekofeminizm çalışmalarının da temelini oluşturan konulardan olduğu için kayda değerdir.

ve *New Age* akımları içinde) Gaiayı tapınılacak ilâhî bir varlık olarak konumlandırırken; bazıları da Gaiayı evrenin fenomenlerini birbirine bağlayan simbiyotik ilişkiler ağı için bir metafor olarak tanımlar. Nihayetinde her iki gaianist görüşün de buluştuğu ortak nokta, doğanın kendi başına içsel ve yeri doldurulamaz bir değere sahip olduğu; bu nedenle insanlığın ona karşı sorumluluğunu ve—boynunun borcu olan—saygısını daima hatırlaması gerektiğidir (McKanan, 2018, s. 205-206).

Bazı görüşlerce Antroposofi, George Trevelyan'ın etkisiyle Gaianizme spiritüel/ezoterik bağlamını kazandırmıştır. Bununla birlikte çoğu gaianist ve antroposofist, Antroposofinin bir Gaianizm biçimi olmadığı konusunda hemfikirdir. Zira Antroposofi—her ne kadar çevre odaklı uygulamaları değillemese de—insanın Modernite temelli yaşam tarzı ile ilahî birlik bilincinden ve dolayısıyla "kendisinden" uzaklaştığını öne sürer. Bu bağlamda insanın hem kendisine hem de doğa/çevre/evrene katkı sağlayabilmesinin asıl yolunun "kendi içsel bilgeliğini" hatırlamasından geçtiğini ifade eden teosofik temelli bir spiritüel öğreti üzerine kuruludur (McKanan, 2018, s. 205-206). Bu bağlamda Rudolf Steiner'ın Antroposofi yaklaşımları, teosofik bir altyapıya sahip olması nedeniyle insanın spiritüel kimliğini vurgulayarak insan-doğa düalitesini pekiştiriği görüşüyle tartışmalı bir alana işaret eder. Bununla birlikte, özellikle Steiner'ın—Waldorf eğitim yaklaşımlarına da dâhil ettiği—on iki duyu ve öritmi[40] gibi fikirsel ve uygulayımsal önermeler, insan bedeni (mikroevren) ve çevre/doğa/evren (makroevren) ilişkisiyle Posthümanizm çatısına gaianist bir perspektiften dâhil edilebileceği söylenebilir.

Son olarak Antroposenin Dünya için olumlayıcı bir geleceğe evrilmesi yönünde Posthümanizm çatısı altında değerli yaklaşımlar sunan tüm ideolojilerin hassasiyet göstermesi gereken bir noktaya değinilebilir. Zira iyi niyetli bir çabayla da olsa (yüksek dozda) posthümanistik Antroposen eleştirilerinin aynı zamanda eko-anksiyeteyi de tetikleyebileceği; bu nedenle var olan ekolojik problemlerin nasıl aşılacağına çözümler üretmek yerine felaket senaryolarının artırılarak yanlış alana katkı sağlanabileceği riski göz önünde bulundurulmalıdır. Her hâlükârda, ortaya çıkan her türlü problemin kökeninde—doğanın temel prensibi olan—"denge"nin kaybolması yatmaktadır ve dengenin sağlanması ise ancak yargısız, şeffaf bir alanda

[40] "On iki duyu" ve "öritmi" kavramlarına çalışmanın ilerleyen bölümlerinde aynı adlandırmaya sahip başlıklarında etraflıca değinilecektir.

birliğin hatırlanması ile mümkündür, denilebilir. Bu bağlamda adlandırması ister Gaianizm, ister Antroposofi, ister Hümanizm, ister Posthümanizm olsun; insan-doğa düalitesinin aşılarak mutlak evrensel birliğin sağlanması Antroposen çağın geleceği için önem arz eden bir husustur.

4. POSTHÜMANİST ÇEVRESEL EŞİTLİK-BİRLİK VE ALGISAL BÜTÜNLÜK TEMELLİ ÖNERMELERLE DUYSAL DENEYİM VE TASARIM

16. ve 17. Yüzyılların ve bu döneme damga vuran ideolojilerin, sanatın diğer dalları gibi müziğe de izdüşümleri olduğu; onu insan-merkezci ve hiyerarşik bir çerçevede işlerlik kazanan; ötesinde tüm tasarım, üretim ve paylaşım süreçlerinde köklü dönüşümlere uğratan bir kanonu tetiklediği söylenebilir. Bu öylesine etkili olmuş ve muteber bir paradigma dönüşümüdür ki, dönemin kalıntıları bugün dahi yerleşik algıda varlıklarını sürdürmektedir. Bu yerleşik algıdan yüzeysel olarak, çok özetle bahsetmek gerekirse; müziğin temel yapı taşları ve araçları olarak görülen "nota", "melodi", "armoni" ve "ritim"; teorik bağlamda da "uyum yasaları" ve "tonal hiyerarşi"ye koşut (tonik, dominant, subdominant vb. kavramlar) "ideal formlar[41]"; "yaratıcı" konumdaki "sanatçı – besteci" kimliği; gene o dönemden miras, nispeten edilgen, ancak daha sonra gelecek Romantizm dalgasıyla mekanik bir aktarıcı konumundan "dehâ"sıyla sıyrılabilecek "icracı" profili ve aracı olan, kimisi fetişleştirilen "enstrümanlar"ı; mekânsal sınırlılıkta "konser salonu" vb. kemikleşmiş öğeler ve olgular; müziğin bugün dahi kuralcı, sınırlı, hiyerarşik ve (üstün-)insan-merkezci bir retorikle algılanmasını devam ettirmektedir.

Bu bağlamda, duyusal deneyime dayalı çalışma alanlarına bakıldığında, duysal alan ile diğer duyusal alanların aynı miktarda ve özgünlükte terminolojik dolgunluğa sahip görünmedikleri dikkat çekmektedir. Bununla birlikte ilgili duyusal alanların terminolojileri, ilişkili disiplinlerin katkılarıyla zenginleşmektedir. Örneklemek gerekirse fizik, psikoloji, nörofizyoloji gibi farklı alanların, görsel alanın terminolojisine kayda değer katkıları söz konusudur. Ancak görsel ve duysal kelime dağarcığının çoğunlukla ortak olduğu, dolayısıyla aynı katkıların duysal alan için de geçerli olduğu farz edilir. Perspektif, ön plan, arka plan, renk, tayf, gölge, odak, imge, yansıma, saydamlık, yarı saydamlık gibi görsel alandan devşirilen terimlerin çoğunun

[41] Burada Alper Maral'ın *Zor, Ama Olsun* (1991) adlı yapıtı hatırlanarak barındırdığı incelikli mesaja dikkat buyrulabilir. Bestecinin hatırlatma niyetinde olduğu üzere; nota sayısı arttıkça değil, azaldıkça müzikal icra zorlaşır. Zira sık dokusuyla kompleks bir örüntüye zemin oluşturmaktan ziyade alelâde boşluklara ve aniden kendini duyuran tını olasılıklarına izin veren bir ses örgüsünün yönetimi, mutlak teslimiyet üzerine kurulu bir farkındalık ile ilişkilidir. Maral'ın yukarıda bahsi geçen yapıtında da bu ilkeler düstur edilerek her bir tınının kimliğine derinlikle bakılması hedeflenir. Dolayısıyla bu saptama ve farkındalıkların tartıldığı bu ve benzeri yapıtların icrasında mekanik kontrolcülükten ziyade; dürüstlük, samimîyet ve denge üzerine kurulu bir yaklaşım esastır.

duysal alanda da yer buldukları önermesi, bir ortaklıktan çok, tanım, tahayyül ve işleyişin "görsel paradigmada" gerçekleştiğini açık etmektedir[42].

Duysallığın arka planda kalması, duysal yetilerin de giderek körelmeleri[43], etkin bir şekilde kullanılamamaları sonucunu beraberinde getirmiştir. Örneğin bir insanın iki boyutlu bir yüzeydeki üç boyutlu bir görsel perspektifi algılama yeteneği algısal alışkanlıklarına erken yaşta yerleşmiş olarak bulunurken, akustik parametreleri ayırt etme veya hassas tınıların farkına varma algısal becerileri arasında asla bulunmayabilir. Çok daha basit bir örnek vermek gerekirse, sıradan bir insan temel renkleri kolaylıkla ayırt edebilir ve tereddütsüzce adlandırabilirken, en basitinden ses perdelerini ayırt etmek, hele de bunların adlarını verebilmek, ancak çok az sayıda insana, istisnaî bir ayrıcalık gibi bahşedildiği düşünülen bir yeti olarak tanımlanır[44]. Akustik ekoloji üzerine çalışan araştırmacılar bu durumun insanların görsel bilgilere işitsel bilgilerden daha çok güvenme eğiliminde olduğundan ve küçüklükten itibaren bu şekilde yetiştirilmeden kaynaklandığını öne sürmüşlerdir (Truax, 1999).

İşitmeden çok daha fazlasını içeren bir eylem olarak dinleme, bu yerleşik algıyı değiştirmeye yönelik bir çaba olarak çeşitli alanlarda, çeşitli uygulamalarla şekillene gelmektedir. Bu bağlamda, temel olarak istemsiz bir şekilde gerçekleştirilen işitme ile bilinçli bir şekilde gerçekleştirilen ve kapsayıcı bir eylem olan dinlemenin arasındaki farkı ortaya koymayı hedefleyen yaklaşımlar kapsamında ilk olarak "üçüncü kulak" kavramına değinmek yerinde olacaktır.

4.1. İçselleştirilmiş Öz-Duyuş/Saf-İşiti: Üçüncü Kulak (*Third Ear*)

"Üçüncü kulak" olgusuna değinmeden önce bu isimlendirilmeye ilhâm olan "üçüncü göz" kavramını ele almak konuya uygun bir girizgâh sağlayabilir.

"Üçüncü göz" (*third eye*), özellikle Hinduizm, Budizm, Taoizm gibi mistik Doğu öğretilerinde sıklıkla anılan bir kavramdır. Kısaca açıklamak gerekirse, üçüncü göz; görme eylemini derinleştiren sezgisel bir kanal olarak tanımlanabilir. Çoğu (Doğu)

[42] Ayrıca bkz.: Maral, H. A. (2010). "Duysal Gerçeğin "Görsellik" Paradigmasında Tasarlanması", 21. yüzyıl başında müziğin toplumsal değişim süreci içindeki yerinin tanımlanması çabası (s. 123 - 169). İzmir: Ege Üniversitesi.

[43] Körelme" tabirinin bile görsel alandan devşirilmesi manidardır.

[44] Bu "meziyet" ya da durum için kullanılan genel-geçer tanımın "absolut" olması, kelimenin "mutlak, tam" anlamlarıyla "her şeyi duymaya kadir" gibi alımlanan bir "mucize"ye işaret eder.

tabanlı mistik öğreti, "bakarak" geçiştirilen dış dünyada görsel algının yalnızca dış gözlerle sağlanmasının çarpıtılmış bir fiziksel realiteye/illüzyona sebep olduğu düşüncesine gönderme yapar. Bu bağlamda insanın olabildiğince saf bir görüş elde etmesi için ritüelistik-meditatif pratiklerle üçüncü gözünü aktif olarak kullanmayı öğrenmesinin gerekliliğine dikkat çekilir. Teosofi ile ilişkisinde de yakın bir anlayışı barındıran üçüncü göz, beşerî zihnin çerçevesinin genişletilmesini sağlayarak spiritüel bağlamda yüksek bilince erişimi sağlayan psişik bir geçit işlevi görür. Her ne kadar bu sebeplerle üçüncü gözün yalnızca metaforik bir olgu olduğu düşünülse de; ilk insanlarda üçüncü gözün—adlandırmasını yansıtır biçimde—somut bir üçüncü gözün varlığına işaret ettiğine dair mitolojik anlatılar da mevcuttur. Buna göre, ilk insanların kafalarının arkasında fiziksel olarak üçüncü bir göze sahip olduğu; ancak evrim sürecinde bu gözün fiziksel varlığının ve işlevinin yok olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceyi destekleyecek yeterli bulgu mevcut olmasa da; ilgili fikir, bazı sürüngenler ve amfibilerin sahip olduğu üçüncü gözü hatırlatabilir. "Paryetal göz" olarak anılan bu göz, bu canlıların ışığın polarizasyonunu algılayarak sirkadiyen ritim[45]lerini düzenlemeye ve yer-yön algılarını yönetmelerine hizmet eder. Bununla birlikte, bu canlılarda fiziksel olarak noktasal boyutta bir görünüme sahip olan paryetal gözün konumu, insanlarda üçüncü gözün konumlandığı düşünülen yer ile örtüşür. İkisi de—en kaba tabiriyle alın bölgesinde, iki kaşın biraz üstünde ve ortasında—hipofiz bezinin arkasında, beynin merkezî olarak tabir edilebilecek bir bölgesinde konumlanır. Bu konumun aynı zamanda beynin iki yarım küresi arasında bulunan epifiz bezine (*pineal gland*) tekabül etmesine de dikkat çekmek gerekir. Bu bağlamda 17. yüzyılda Kartezyen nöropsikofizyolojik doktrinler ortaya atılıncaya kadar üçüncü göze, "mistik öğretiler ve mitolojik anlatıların gerçeklik-dışı nesnesi/safsatası" olarak itibar edilmemiş olsa da; epifiz bezinin saptanması ile birlikte üçüncü gözün varlığına ve işlevlerine dair fikir birliği büyük ölçüde sağlanmıştır (Kumar, Kumar, & Sardhara, 2018).

Yukarıdakilerin ışığında,—en yüzeysel yaklaşımla—üçüncü göz "bakmak-görmek" ayrımı üzerinden değerlendirildiğinde; "işitmek-dinlemek" arasındaki farkın ayırt edilmesinde metaforik olarak içsel bir kulak fikrinin "üçüncü kulak" adlandırması ile

[45] "Biyolojik saat" olarak da anılan bu kavram, kabaca her 24 saatte bir tekrarlayan doğal, içsel, yaşamsal bir süreci temsil eder (Senthilnathan & Sathiyasegar, 2019).

desteklenmesi—aşağıda anılan isimler tarafından—uygun görülmüştür. Üçüncü kulağı "üçüncü göz-epifiz bezi" örneğinde olduğu gibi spesifik olarak karşılayan fiziksel bir bölge (henüz) saptanmamış olsa da; ilgili kavram duysal farkındalığa elverişli olarak—deyimi yerindeyse—ince ayarı yapılmış bir iç kulak fikrini karşılamakta yeterli görünmektedir. Ne var ki, "üçüncü kulak" kavramı—duysal farkındalık bağlamıyla—müzikten önce psikoloji-psikanaliz terminolojisinin çerçevesinde kullanıma girmiştir.

Buna göre ilk olarak psikanaliz disiplininde yer bulan "üçüncü kulak" kavramı 1948'de Theodor Reik tarafından "Üçüncü Kulakla İşitme" (*Hören mit dem dritten Ohr*) adlı kitabında yer almış ve açıklanmıştır. Reik'in Friedrich Nietzsche'nin fikirlerinden hareketle ortaya attığı "üçüncü kulakla işitme" ifadesi, en temel anlamıyla kelimelerin ötesindeki aktarımı duymak anlamına gelir. Buna göre psikanalist, danışanının kelimeler vasıtasıyla ortaya getirdiği anlatımın ötesinde bilinçdışı anlatımını da duyarak analiz etmeye çalışır. Reik'in ifadelerine göre psikanalizde esas olan kelimeler değil; kelimelerle ifade edilenlerin neyi gizlediğini ve sessizliğin neyi ortaya çıkardığını anlamaktır (Goddemeier, 2013).

Aynı başlığı kitabına taşıyan bir başka düşünür, önemli müzik yazarı ve yapımcı Joachim Ernst Berendt'tir. Berendt, *Das Dritte Ohr* (1985)[46] adlı ikonik eserinde/kitabında, müzikten öte, tüm dünyayı, evreni içsel bir algıyla kuşatabilmenin yollarını, yöntemlerini, farklı kültürlerin pratikleri üzerinden tanımlamaya davet etmekte; dinleyicilerin kulaklarından ziyade bilinçleriyle—açılacak diğer bir algı kanalı olarak "üçüncü kulak"larıyla—bu deneyimi içselleştirebilmelerine kılavuzluk etme gayreti göstermektedir. Çok kaba bir özetle, kulakların neredeyse "obsiyonel" olduğu; dinleme deneyiminin—idrakin—beyinde tezahür ettiği bir anlayışın izleri bu kitap ve ona adını veren "üçüncü kulak" metaforu üzerinden takip edilebilir.

Müzik ve işitme duyusu arasındaki—ayrıştırılması neredeyse mümkün sayılmayan—ilişki, birbiriyle bağlantılı iki konvansiyonel varsayımı yüzyıllardır sürdüregelmiştir: Kulaklar aracılığıyla işitme işlevinin müziksel deneyimin merkezi olduğuna yönelik yerleşik varsayım; ve bu işlevin kaybolmasının kalıcı ve yeri doldurulamaz duyusal bir kayıp olarak algılanmasından oluşan bir varsayım. Buna rağmen—doğuştan ya da

[46] Çalışmada daha çok kitabın İngilizce baskısından (1988) yararlanılmıştır.

hayatlarının ilerleyen dönemlerinde—herhangi bir duyusal organı pasifleşen bireylerde bütüncül olarak bedende ya da diğer duyusal organlarda algısal yetilerin keskinleşmesi, artık çoğunlukla tanık olunan bir olgu hâline gelmiştir; bu da duyular arası bir matris düşüncesinin—birbirlerini destekleyen, dengeleyen, ikame eden karmaşık bir sistemin—işlevselliğine ışık tutar. Zira beyin, bedenin ya da zihnin işleyişinde oluşan bir dengesizlik ya da boşluk durumunda dengeyi yeniden sağlamak ve o boşluğu yapıcı bir şekilde doldurmak için çalışır. Bu da, bedende bir duyu aracısı pasifleştiğinde dahi, sistemin diğer duyu sağlayıcılarından yararlanarak duyusal bütünlüğü dengelemeye çalıştığını gösterebilir. Bununla ilişkili olarak, kulakların istendik düzeyde aktif olmadığı bir durumda işitme duyusunun güçlendirilmesi için; örneğin, dokunma yetisinin hassaslaştırıldığı, keskinleştirildiğini akla getirir[47]. Bu da—müziğin ve her türlü duysal içeriğin birincil/yegâne giriş kapısı olarak kabul edilen—kulakların pasifleştiği durumlarda bile esasında işitme algısının aktifliğinin sağlanabildiği ve böylece duyuların hiyerarşisinin bozuma uğratıldığı söylenebilir.

Bu konuda yeterli bilinç/farkındalık/deneyim/çalışma sağlanamadığı takdirde; kulak aracılığıyla işitme duyusu aktif olmayan birçok insan, gündelik faaliyetlerinde ya da profesyonel anlamda kulağın işitme yetisinin aktif olması gerektiği düşünülen uğraşlarda ya da meslek dallarında (müzisyen, besteci, orkestra şefliği vs…) ne yazık ki edilgen konumda varsayılmaktadır. Ancak bu durum kulakla işitme yetisinin devreden çıkmasının dinleme, iletişim kurma ya da dilsel becerileri bütünüyle olumsuz yönde etkilemesinden değil[48]; genellikle üzerine düşünme ihtiyacı bile hissetmeden süregetirdiğimiz yüzeysel bir algı deneyimi ve öğrenilmişliklerinden kaynaklanır demek bütünüyle yanlış olmayacaktır. Zira bir insanın dış kulağının ne kadar işittiği değil; işittiğini nasıl duyduğu, bilgiyi nasıl işlediği ve hattâ bu duysal girdiyi diğer duyularla nasıl bütünleştirdiği önemlidir. Duysal girdi, en basit tanımıyla hem dış

[47] Bununla ilişkili bir örnek olarak multi-pekûsyonist Evelyn Glennie gösterilebilir. Konu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde "Dokunsal İşitmeyle Müziksel Deneyim ve Üretim: Evelyn Glennie" başlığıyla Glennie'nin deneyimleri üzerinden ele alınacaktır.

[48] Birçok işaret dili modelinin etkin birer iletişim modeli olduğu ve dil içgüdüsünün eşit miktarda duysal ve görsel odaklı bir dışavurum olarak geliştiği saptanmadan önce; Fransa, İngiltere ve ABD'deki ulus-devlet inşâ projelerinde kulakla aktif işitemeyen bireyler için—sembolleri odağa alarak görselliği ön plana çıkardığı düşünülen—işaret dili kullanımı teşvik edilmemiştir. Bu nedenle iletişimin çoğunlukla sözlü iletişim kanalları üzerinden (dudak okuma, konuşma vs.) sağlanması önerilmiştir. Ancak bu önerinin odak noktasının duysallıktan ziyade "Ulusalcılık" ile ilişkili olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Benedict Anderson, kültürel ve sosyal kimlik oluşturmada önemli bir konuma sahip olan dilin, hayâlî cemaatleri ulusal sınırlar içinde ve ötesinde beslediğini ifade etmiştir. Bununla birlikte, kimliğin tek anlamlılığı etrafında dönen ulus-devletleri sürdürmek için "çoğulcu nitelikli bir dilin tüm belirtilerinin ortadan kaldırılması gerektiği" fikrine de dikkat çekmiştir (Kochhar-Lindgren, 2006, s. 37).

kulakla işitilen hem de bedenin farklı bölgeleri tarafından algılanan titreşimlerin bütünüdür. Bu titreşimler, nöral süreçleri uyarır ve harekete geçirir. Bu da sesin yalnızca kulak vasıtasıyla işitilmesine değil, aynı zamanda bedenin farklı bölgelerince farklı duyularla algılanmasına da izin verir. Uyarım yoluyla dinleme becerilerinin geliştirilmesi, farklı duyuların sentezi ile bütüncül ve çok daha güçlü bir algının açılmasına; dolayısıyla üçüncü kulağı aktifleştirmeye ve etkili bir derinlemesine dinleme eyleminin gerçekleşmesine olanak sağlar (Berendt, 1988).

4.1.1. Duyular-ötesi algılayışın desteğiyle duyuların birlikteliği ve merkezsizliği

Kulak aracılığıyla işitme yetisine sahip olmak ya da olmamak arasındaki—gürültü ile sessizlik; kolay anlamlandırılabilir ve anlamlandırılması güç sesler, sesin bedendeki hareketi ve oluşturduğu rezonans alanı, sesi "görme"—gibi olasılıklar, temelde neyin işitilip işitilemeyeceğine dair derin sorgulamaları beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte, işitme yetisinin kaybı üzerine yapılan sorgulamalar ve araştırmalar, esasında sesin algılanması ve üretimi konularında yeni farkındalıklar ve olasılıklar ortaya çıkarmıştır. Yunanca "birlik" anlamına gelen *syn* ve "duyum" anlamına gelen *aesthesis*den türetilen sinestezi (*synaesthesia*) olgusu, her duyuya belirli bir aracı organ ya da belirli bir faaliyet alanı atayan alışılagelmiş duyu anlayışına karşı farklı bir bakış açısı sunar. Sinestezi denildiğinde genellikle ilk olarak görsel ve duysal duyuları bütünleşik algılama anlamında en yaygın örneklerden biri olarak işitilen seslerin renklerle ilişkilendirilmesi düşünülse de; sinestezinin temelde karışık duyusal formlar kullanılarak duyusal algı ve anlamların eşzamanlı dönüşümünü yaratmaya çalışmayı hedeflediği söylenebilir (Cavallaro, 2013, s. 3-4).

Fransız şair Arthur Rimbaud 1871'de Georges Izambard'a yazdığı mektubunda, bir tür duyusal kaleydoskop olarak da tanımlanabilecek olan bu olgu ile ilgili olarak şunları söylemiştir: "Bütün mesele, bütün duyuların düzensizliği yoluyla bilinmeyene varmaktır". Bu bağlamda Rimbaud, şairin görevinin bu bilinmeyen bölgeleri aşmak olduğunu ve görünmeyenin, duyulmayanın—ya da daha bütüncül bir ifadeyle—"temel duyularla algılanması güç" olanın, sanat bağlamında rasyonel olarak açıklanamasa bile algılanır kılınması gerektiğini ifade etmiştir. Bu duyular-ötesilik durumu, modern

kartezyen özneyi merkezsizleştirdiği için ilk olarak çoğunlukla kuşku ve güvensizlik ile karşılanmıştır (Kochhar-Lindgren, 2006, s. 38).

Steven Connor'a göre herhangi bir duyudan çıkardığımız her anlam her zaman ötekilerle birleşir, bütünleşir ve dolayımlanır. Duyular belirsiz bir bütünleşmeler ve dönüşümler dizisi oluşturarak bir yön belirlerler. Bu nedenle, duyuların doğrudan bağlı olduğu düşünülen hiçbir merkez ya da temel olmayabilir çünkü birbirleriyle karmaşık, düzensiz ve çok yönlü ağlar ve çekimlerle iletişim kurarlar. Bu duyular-ötesi bakış açısı, öznenin sabit değil hareketli olduğu ve her zaman geçirgen sınırları koruduğu yönünde bir düşünme biçimini ifade ederek, benliği bölünmez ve sınırlı bir temsil alanından kurtarır (Kochhar-Lindgren, 2006, s. 39).

Duyuların merkezsizliği olgusu bitkilerin duyusal deneyimleri bağlamında da ele alınan bir olgudur. Örneklemek gerekirse, bitkiler için görme duyusu baz alındığında bu işleve hizmet eden sabit bir biyolojik oluşum mevcut olmamasına rağmen, "ışık" ve "görsel uyarıcılar"a verilen tepkiler bitkilerin görsel algı ve becerilerini açıkça ortaya koyar niteliktedir. Bitkinin yalnızca bir bölgesinde değil; yapraklar, filizler, kökler, kök uçları gibi farklı bölgelere dağılmış halde bulunan çeşitli kimyasal moleküller foto reseptörler gibi çalışarak ışığın yön ve kalitesini belirler ve bitkinin görsel algısını harekete geçirirler. Benzer şekilde koku, tat, dokunma, işitme—ve insanlarda mevcut olmayan on beş farklı duyu çeşidi daha[49]—bitkilerin çeşitli bölgelerinde dağınık halde bulunan kimyasal moleküllerin kolektif farkındalığı ve hareketi aracılığıyla deneyimlenir. İnsanî bakış açıları kapsamında yapılan araştırmalarda, bitkilerin koku ve tat alma-verme, dokunma, işitme gibi algıları—temel olarak hayatta kalma içgüdüsü ve doğal dengeyi koruma amacıyla—bulundukları ekosistemin üyeleriyle iletişim kurmak için kullandıkları saptanmıştır. İşitme algısına değinmek gerekirse, bitkiler de dış kulakları olmayan tüm canlılar (solucan, yılan, köstebek vb.) gibi—dokunma duyusunun da desteğiyle—titreşim iletkeni olarak toprağı kullanırlar. Birincil işitme aracı olarak kulakları kullanan

[49] Nem ölçümü, yerçekimi ve elektromanyetik alan hissi, havadaki ve topraktaki kimyasal maddeleri tanıma ve miktarlarını ölçme vb. birçok yetiye duyusal bütünlükleri sayesinde sahip olan bitkilerin, doğal dengenin korunmasında özellikle Antroposen çağında minnet duyulacak bir konumda oldukları açıktır. Plastik endüstrisinde sıklıkla kullanılan ve su kaynaklarının yüksek miktarını kirleten organik bir çözücü olan trikloroetilen (TCE) gibi bir maddeyi bile güvenli bir şekilde emerek klor gazı, karbondioksit ve suya dönüştürebilme yetisine sahip bir türün; "tüm yaşamsal faaliyetlerin sona ermesi" anlamında kullanılan "bitkisel hayat" kavramına yakıştırılması, insanlığın bilinçli farkındalıkla sorgulaması gereken konulardan yalnızca bir tanesidir.

canlılarda hava, ses dalgaları için taşıyıcı konumdadır. Bunun yanı sıra, toprağın sesi taşıyıcı konumda olduğu ses iletim sürecinde—dokunma duyusunda da etkin olan—mekanohassas kanallar sayesinde titreşimler canlının tüm hücreleri tarafından yakalanır ve—bitki söz konusu olduğunda—toprağın altında ya da üstünde olan tüm bölgelere birden iletilir (Mancuso & Viola, 2017, s. 49-74).

İşitme eyleminde kulakların pasif nitelikte olduğu insanların da benzer bir süreçle işittikleri söylenebilir[50]. Bu bağlamda konuyla ilişkili olarak—bütüncül işitme sürecini daha anlaşılır kılmak niyetiyle—insan bedeninin duyuları ve algıları deneyimleme biçimlerine nörofizyolojik temeliyle kısaca değinilmesi uygun olabilir.

Bir nesnenin boyutunun, dış hatlarının, yüzey dokusunun, ağırlığının vb. aktif olarak algılanması; derinin yüzeyinde ve altında aktif olan "haptik[51] algılar" ile sağlanır. İnsanlarda haptik algılar; dokunsal algı, kinestetik algı (devinduyum), propriyosepsiyon (derinduyum), sıcaklık algısı ve nosisepsiyon (ağrı algısı) olarak sınıflandırılabilir. Duyusal sinir sisteminin bir parçası olan somatosensoriyel[52] sistem deri, kas, eklemler ve fasya aracılığıyla algılanabilen birçok farklı uyaran türü hakkında bilgileri kodlayan nörobiyolojik bir olguyu ifade eder. Somatosensoriyel sistem, pek çok farklı türde uyaranı kodladığı için duyusal bağlamda temel ve bütüncül bir konuma sahiptir. Somatosensoriyel sistem aracılığıyla dokunmanın yanı sıra; çok hafif dokunuşlar, vücut yüzeyindeki tüylerin hareketi, titreşim, basınç, sıcaklık, soğukluk, bedendeki dışsal ya da içsel ağrı ve acı hissinin konumu, eklem pozisyon hissi gibi çeşitli duyusal deneyimler edinilir. Bu duyusal deneyimler sistem boyunca duyusal sinir hücrelerinin uzantılarının, çeşitli reseptör hücreleriyle bağlantı kurması ve bunlara yanıt vermesi ile sağlanır. Böylece insanlarda (ve duyusal bir sisteme sahip tüm canlı varlıklarda) aslında tüm duyular—genel bir yanlış anlaşılma ve aktarımın aksine—tek bir organ aracılığıyla değil, varlığın bütününün denetiminde ve dolayında deneyimlenir (Avramidou, Hess, & Krause, 2017).

[50] İlgili konu, çalışmanın "Duyular Arası Etkileşimle Müziksel Deneyim ve Üretim: Evelyn Glennie" başlığında perküsyonist Evelyn Glennie'nin deneyimleri dâhilinde incelenecektir.
[51] Yunanca *haptós* "somut", *haptikós* "dokunmaya uygun anlamına gelmektedir (Prescott, Ahissar, & Izkihevich, 2016, s. 5).
[52] Yunanca *sōma* "vücut" demektir. Bu bağlamda ilgili kavram fiziksel bedeni kapsayan algılar bütününü ifade eder.

4.1.2. Kinetik ve Kinestetik Dinleme

Konuyla ilişkili olarak, akustik olayların sadece işitsel değil, dokunsal algıyla da ilişkili olduğu fikrini destekleyen Stephanie Schroedter'e—aynı zamanda kinetik ve kinestetik dinleme kavramlarına—değinmek yerinde olabilir. Buna göre Schroedter (2017), müziğin işitsel niteliği ağır basan bir hareket sanatı olduğunu ifade etmiştir. Schroedter bu ifadeyi, işitsel dışavurumda sesin kaynağının görsel varlığının/yokluğunun ve performatif bağlamda hareket unsurunun dinleyicinin dinleme pratiğini büyük ölçüde etkilediğini öne sürerek temellendirmiştir. Bu noktada savını Fransız dansçı ve koreograf Xavier Le Roy'un Helmut Lachenmann'ın belirli müzik yapıtlarına dayalı olarak sahnelediği konser performanslarının analiziyle desteklemiştir. Bu performanslardan birine değinmek gerekirse; Lachenmann'ın *Salut für Caudwell* adlı yapıtının performansı örnek gösterilebilir. İlgili yapıtın duysal aktarımını sahnenin arkasında oturan iki gitarist gerçekleştirirken; sahnenin dinleyicilerin gördüğü kısmında ise iki icracı yapıtın sadece jestikülasyonunu üstlenerek—rock kültüründe çok yaygın görülen "*air-guitar*" pratiğini çağrıştırır biçimde—yapıtı performatif olarak taklit eder. Akusmatik[53] yaklaşımı akla getirebilecek bu performansta dinleyicilerin görsel ve duysal algılarının çarpıtılması fikri öne çıkarılır. Bu örnekle ilişkili olarak Schroedter (2017), sesin dışavurulduğu kaynakla ve açıkça tanınabilir bir fiziksel hareketle doğrudan bağlantılı olması durumunu "kinetik dinleme" olarak adlandırmıştır. Kinetik dinlemeden farklı olarak "kinestetik dinleme" ise; işitsel algıyı sadece hareketsel devinimiyle değil; aynı zamanda duyu hücrelerinin ve reseptörlerinin yakın bağlantısı nedeniyle haptik algılarla ilişkili olarak değerlendirir. Böylece müziğin, en geniş anlamda hem motorik hem de duyusal bir eylem olduğu söylenebilir. Bu noktada, sinestetik ve kinestetik vb.

[53] Yunanca *akousmatikoi* kelimesinden türetilen akusmatiğin ilk kullanımı Pisagor'a işaret eder. Bu bağlamda akusmatik, bilgi aktarımının görselliğin dikkat dağıtıcı engeline takılmadan sağlanması için; Pisagor'un derslerini bir perdenin arkasından anlattığı ve öğrencilerinin mutlak bir sessizlik ve konsantrasyon ile dinlemeye odaklandığı uygulamalara gönderme yapar. Akusmatiğin (*acousmatique*) ilk kez bir müzik terimi olarak kullanılması ise Pierre Schaeffer'e işaret eder. Schaeffer, elektronik müziğin gelişimiyle birlikte hoparlör gibi bazı araçların dinleyici ile ses/sesin kaynağı arasına metaforik bir perde çektiği fikrini öne sürerek bu önermeyi kavramlaştırmıştır. Buna göre, akusmatik müzik deneyiminde; dinleyici tarafından sesin deneyimlendiği aşamada sonik çıktının sağlandığı ilk kaynak bu deneyime dâhil değildir. Ancak akusmatik nitelikli bir dinleme eyleminin söz konusu olması için ses ille de—hoparlör, radyo vb. farklı bir kaynaktan dışavurumuyla—dinleyici için bir ara kaynakla perdelenmek zorunda değildir. Bu bağlamda—bu dipnotla ilişkili örnekte değinildiği üzere—kaynağı görsel-zamansal-mekânsal mevcudiyetiyle desteklenmeyen her ses akusmatik olarak tanımlanabilir (Kane, 2014, s. 24-25).

duyusal etkenlerin arasındaki akışkan geçiş de; dinleme, icra ya da besteleme fark etmeksizin duysal deneyim ve tasarım olasılıklarını özgürleştirerek çoğaltabilir.

4.2. Genişletilmiş Bir Perspektifle Duyu Sınıflandırması Önermesi: Rudolf Steiner'ın On İki Duyu Kuramı

Duyusal ve algısal bütünlük konusu ele alınırken Rudolf Steiner'ın öne sürdüğü on iki kavramına değinmek de uygun olabilir. On iki duyu, antroposofi öğretilerinin ve Waldorf eğitim metodlarının temellerinden biri olarak Rudolf Steiner'a atfedilen duyusal sisteme dayanan bir kavramdır. Steiner, Aristoteles'ten beri bilinen dış duyu organlarıyla bağlantılı beş duyuya[54] (görme, işitme, koklama, tatma, dokunma) duyusal araştırmaları kapsamında yedi duyu türü daha eklemiştir[55]. Bunlardan dördü olan hareket duyusu (*sense of movement*[56]), denge duyusu (*sense of balance*), yaşam duyusu (*sense of life*) ve sıcaklık duyusu (*sense of warmth*); özellikle dokunsal algı ve yüzeysel duyum kapsamında değerlendirilen ve fizyoloji disiplini tarafından da kabul edilen duyulardır. Bunların haricinde kalan diğer üç duyu ise insan iletişimini sağlayan ve genellikle "sosyal duyular" olarak kategorize edilen dil duyusu[57] (*sense of language*), düşünce duyusu (*sense of thought/mindset*) ve benlik (*sense of ego/"I" sense*)[58] duyusudur (Steiner, 2010, s. 59-63).

Steiner "yaşam duyusu"nun anlamının, diğer duyu sınıflandırmaları arasında nispeten muğlak kalabildiğini belirmiştir. Bu bağlamda, yaşam duyusunun algılanışının

[54] Kheshti (2011, s. 714), her bir duyu organının farklı bir algısal amaca hizmet ediyor olmasının, özellikle sömürgeleşme ve sanayîleşme için destekleyici bir unsur olduğunu dile getirmiştir. Buna göre, her bir duyu üzerinden kâr elde etme ve biyo-politik potansiyeli üst düzeye çıkarma arzusu; kullanım değerleri bakımından duyuların farklı kategorilerle anılmasını yüceltmiştir. Bu kapsamda geliştirilen teknolojiler ise duyuları ve algı biçimlerini daha da kısıtlayarak çoğunlukla bu ayrışmayı pekiştirmeye hizmet etmiştir.

[55] Hans Jürgen Scheuerl ve Herbert Hensel gibi duyusal fizyologlar, çalışmalarında bütüncül duyu organizasyonunu fenomenolojik olarak ele alışında Steiner'ın on iki duyu yaklaşımına değinmişlerdir.

[56] Kendi hareketini algılamayı sağlayan duyu, propriosepsiyon (*proprioception*) olarak da bilinir.

[57] Martin Peveling, "Rudolf Steiner'ın Dil Anlayışı" (*Der Sprachsinn bei Rudolf Steiner*) başlıklı 2015 tarihli doktora tezinde modern dilbilim araştırmaları ve sosyal nörobiyoloji ışığında Steiner'ın yaklaşımlarıyla dil duygusunun eleştirel bir değerlendirmesini sunmuştur. İlgili literatüre dayanarak, Steiner'ın dil duyusu üzerine temel tezlerinin güncel nörobiyolojik ve dilbilimsel araştırmalarla da desteklendiği söylenebilir. İlgili konuyu özetleyen bir makale için ayrıca bkz.: Peveling, M., Heusser, P., Weinzirl, J., Lutzker, P. (2017). Der Sprachsinn bei Rudolf Steiner und seine Überprüfung anhand empirischer Befunde der modernen Sprachforschung und der sozialen Neurobiologie. *Der Merkurstab*, *70* (2), 125-132.

[58] Scheuerle, Steiner'ın iletişimsel olarak "benlik" (*"I" sense*) algısı ile "dil algısı"nı ayırmasını, (ör. bir kişinin kendi düşüncelerinin ve iletişim kurduğu birinin düşüncelerini algılaması arasındaki ayrım) "tek tip bir modalitenin kutupları" olarak tanımlamıştır.

genellikle fiziksel bedenin dengesini ve düzenini bozan bir etken söz konusu olduğunda kişinin dikkatini çektiğinden söz etmiştir. Örneklemek gerekirse, kişinin bir anda hâlsizlik, yorgunluk ya da durgunluk hissi edinmesi; bu yorgunluğu, durgunluğu, hâlsizliği beş duyudan herhangi biri ile tanımlayamaması yaşam duyusunun—dengesiz işlediğinin uyarıcı niteliğinde—bir belirtisidir. Bunun yanı sıra, Steiner tarafından öne sürülen bu algı türünün özellikle Doğu ezoterizminde farklı adlandırmalarla anılan "evrensel yaşam enerjisi"ne gönderme yaptığı da söylenebilir. Herhangi bir dinî doktrin ya da inanç sistemi özelinde sınırlandırılamayan bu kavram; farklı dönem ve kültürlerde farklı adlandırmalarla anılsa da, özünde hepsi aynı fikre işaret eder. Buna göre, Steiner'ın yaşam duyusu olarak adlandırdığı kavramın ve dolayısıyla evrensel yaşam enerjisinin, farklı kültürlerde şu adlarla anıldığı söylenebilir: *Ki* (Japon), *qi*/*chi* (Çin), *prana* (Hint), *ka* (Antik Mısır), *pneuma* (Antik Yunan), *arunquiltha* (Aborijin), *mana* (Polinezya), *tane* (Hawai), *orenda* (İrokua) vb. örnekleri daha da çoğaltılabilir (Richelieu, 1973, s. 30-37).

Evrensel yaşam enerjisi, hem Dünyadaki hem de evrendeki—bilinen ve henüz bilinmeyen—tüm yaşam formlarının ve sistemlerinin kolektif bazda bağlı olduğu ve bireysel bazda taşıyıcısı olduğu metaforik bir olguya işaret eder. Bu enerji bir nevî kozmik jeneratör olarak çalışarak tüm canlı varlıkların yaşam devinimini dengeli bir şekilde sürdürmesini sağlar. Bu enerjinin dengeli bir yaşam devinimi ile ilişkisi, genellikle en bilindik adlandırması Hindu ezoterizminde çakra[59] (*chakra*) olarak anılan (biyo)elektro-manyetik enerjetik merkezlerini hatırlatır. Buna bağlı olarak, ezoterik Doğu öğretilerinin çoğunda; bedensel, ruhsal ya da zihinsel rahatsızlıkların/hastalıkların, bu enerjinin dengesiz çalıştığı durumlarda ortaya çıktığına dair ortak bir vizyonu paylaşırlar. Bu bağlamda kişinin kendi öz-mevcudiyeti ile ilgili olan bu algı; yaşamın anlamına ve varlığına atfedilir. Bu duyu genellikle bedensel/zihinsel/ruhsal bütünlüğün farkındalığını eşzamanlı deneyimlemeye yarayan çeşitli pratiklerin (en popüler örneklerden *ashtanga yoga*, *tai chi*, *qigong* vb.) düzenli uygulanmasıyla dünyevî zaman-mekân algısını beş duyusal sınırın ötesinde aktifleştirebilir ve kişinin yaşam idrâkini derinleştirilebilir. Böylece bu duyu aracılığıyla insan, boşluğu dolduran fiziksel bir varlık olarak kendi içsel mekânının,

[59] Konunun seyrini yavaşlatmamak adına uzun uzadıya değinilmesi uygun görülmese de; "çakra" (चक्र) kavramının kelime anlamıyla çark, tekerlek, daire gibi döngüselliğe ve devinime dayanan bir anlam barındırdığına dikkat çekmek gerekir.

ve bu mekânı—ortakyaşarlık vizyonuyla—paylaştığı çevresinin, başka bir deyişle yaşamın birliğinin dâima bilincinde olur[60] (Steiner, 2010, s. 72-73).

Yine Steiner; Theodor Reik tarafından psikanalizde; Joachim Ernst Berendt tarafından ise müzik felsefesinde ele alınan "üçüncü kulak" kavramı ile nispeten örtüştüğü söylenebilen "dil duyusu"nu net bir öz-yansıtma olarak tanımlamıştır. Buna göre, sesler aracılığıyla sunulanların tümü; sesin yayıldığı varlıkla eşit derecede doğrudan, dolayımsız bir ilişkiye dayanır. Örneğin, bir varlığın acı çektiği işitildiğinde, algıya müdahale eden herhangi bir düşünce ya da yargı olmaksızın bu veri altındaki mesajla birlikte algılanır. Bu içsel işitme algısının deneyimlenmesini mümkün kılan tek yol kulakla işitmek değildir. Jestler, yüz ifadeleri, fizyonomik ifadeler de nihayetinde birer dışavurumdur ve Steiner'a göre, bu gibi görsel dışavurumların ardındakileri duyabilen kişi için dil duyusunun (ya da üçüncü kulağın) geliştiği söylenebilir.

4.3. Duyular Arası Geçirgenlikle İşitmenin Dokunsal Bir Tepkimeye ve Bedensel Dışavuruma Dönüşmesi: Öritmi (Eurythmy)

İsimsel benzerlik sebebiyle öritmi (*eurythmy*) ile *eurhythmics*[61] sıklıkla karıştırılan kavramlardır. Birbirlerinden etkilenip etkilenmediğine dair somut bir veri saptanamamış olsa da; iki kavramın/yaklaşımın kesişim ve ayrışım noktalarına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Buna göre *eurhythmics*, Émile Jaques-Dalcroze tarafından 20. Yüzyılın başlarında müzik eğitiminde fiziksel bedenin etkin kullanımıyla deneyimsel öğrenmeyi teşvik eden bir müzik eğitim yöntemi olarak ortaya çıkmıştır. Uygulamalarda kinestetik yaklaşımın ön plana alınması ve duyular arası etkileşimle müziğin deneyimsel öğrenmeyle öğretilmesini teşvik etmesi; öritmi ile ortak paydada buluştuğu bir yaklaşıma işaret eder gibi görünmektedir. Bunun yanı sıra *eurhythmics* için pedagojik kimliğinin; öritmi için ise spiritüel/mistik/ezoterik kimliğinin ön plana çıktığı söylenebilir. Zira öritmi, Waldorf eğitimlerinde bir "müzik eğitim metodu" olarak kullanılmaktan ziyade; Antroposofi yaklaşımıyla kişinin içsel bilgeliğinin açığa çıkarılması bağlamında yer bulmaktadır. Bu nedenle öritmi,

[60] Bu algının deneyimlenmesini desteklemek için iç-beden gözlemine dayanan ve "somatik beden taraması", "beden farkındalığı" gibi adlandırmalar verilen meditasyonların, Dünya genelindeki kişisel gelişim, farkındalıklı yaşam pratiklerinde sıklıkla yer aldığına rastlanabilir.

[61] Kavramı doğrudan karşılayan bir Türkçe kelime yaygın kullanımda olmamakla birlikte; ilgili yöntem genellikle "Dalcroze metodu" olarak anılmaktadır.

teosofik/antroposofik bir hareket sanatı olarak tanımlanabilir (Greenhead & Habron, 2015) (Poplawski, 2020, s. 1-3).

1920'lerde Rudolf Steiner ve Marie von Sivers tarafından temelleri oluşturulan öritmi (*eurythmy*), çeşitli duysal içerikleri insan bedeni aracılığıyla görsel boyuta taşıyan bir hareket sanatıdır. Öritmi—genellikle dans veya bale gibi performatif sanatlarda olduğu üzere—duysal ögeyi eşlikçi ve ikincil nitelikte bir dış kaynak olarak konumlandırmamasıyla, diğer hareket sanatlarından ayrılır. Bedensel hareketlerle gerçekleştirilse de duysallık üzerinden bütüncül algılama ön plandadır. Bu bağlamda, öritmide jestlerin ve bedensel dışavurumun pandomim ya da mim sanatlarında olduğu gibi açıklayıcı, yorumlayıcı, taklit edici ya da sanatsal bağlamda "yaratıcı" nitelikte olması da hedeflenmez. Jestler aracılığıyla beden, duysal ögenin görsel boyuta taşınmasında bir aktarıcı görevi görür. Burada jestler her türlü duysal girdinin görsel dışavurumu, görsel tezahürüne eşdeğer hareketi olarak ifade edilebilir. Duysal içeriğe dilsel ses ögelerinin de dâhil edilmesiyle dilin duysal çıktısı öne çıkarılırken; müziksel bağlamda ses ögelerinin ve duysal akışın bütünlüğüyle insan bedeni—özellikle kollar—aracılığıyla duysal girdinin on iki algıdan süzülmesinin ardından görsel dışavurumu oluşturulur (Ogletree, 1997); (Poplawski, 2020, s. 90-93).

Odağın kelimelerin duysal çıktısı—veya müziksel bir oluşumun içerdiği duysal çeşitlilik gibi—işitsel yolla edinilen seslere verilmesinin ardından; kişi—interosepsiyon duyusunu da kullanarak—fiziksel beden aracılığıyla bir dışavurum gerçekleştirir. Bu bağlamda öritminin hem güçlü bir odaklanma, hem de estetik yaratım çabasında olmayan yargısız bir performans alanı gerektirdiği ve geliştirdiği, söylenebilir. Dinleme ve içsel duyum süreci, bireysel özün süzgecinden geçirilerek fiziksel bedenle yansıtılır ve toplu performansta "zıtlıkların birliği" prensibi ile "denge"yi bulmak hedeflenir. Örneklemek gerekirse, çoğunlukla düşük frekansların alanında seyreden kişiler "atalet"i; daha yüksek frekansların alanında olmaya meyilli olan kişiler ise "dikkat çekme" ve "rekabet" arzusunu/dürtüsünü üstlendiklerini fark ederek; orta yola, yani dengeye uyumlanmayı amaç edinirler. Öritmi performanslarında tüm katılımcılar üstlendikleri bireysel rolü gerçekleştirme çabasından öte—Waldorf okullarında benimsenen yaklaşımları da destekleyici şekilde—parçası oldukları bütünün uyumunu ve bütüncül/çoğulcu karakterini deneyimlerler (Elmore, 2020).

Bedensel boyutta gerçekleşen hareketlilik, vücuttaki diğer sistemlerin birbirleriyle etkileşimleri ile zihinsel boyutta da hareketliliği teşvik ederek algıların çeşitliliğini ve derinliğini deneyimlemeye yardımcı olur. Beden ile gerçekleştirilen bir hareket, yer edindiği anatomik düzlem ve eksen aracılığıyla uzaysal algıya yönelik farkındalığı destekler. Örneklemek gerekirse; anatomik düzlemlerden (medyan, horizontal ve frontal) geçen kol ve bacak hareketleri, bireyin kendi içsel alanında ve fiziksel olarak içinde bulunduğu alanda bir mekân algısı deneyimlemesini sağlar. Waldorf eğitimlerinde genellikle ilk sınıflardaki öğrencilerin uyguladığı öritmi, bir daire veya başka bir geometrik form oluşturacak şekilde o şeklin sınırları çerçevesinde yürüme, koşma, atlama, parmak uçlarında yürüme gibi genellikle ileriye doğru yapılan ve bir döngü oluşturup devam ettiren hareketlerden oluşur. Dördüncü sınıftan itibaren öğrenciler, ileriye doğru yapılan ve tek yönde seyreden bir hareket zincirinden ziyade; bir bütünün çeşitli parçaları olarak farklı yönlerde farklı hareketler gerçekleştirebilirler. Bununla birlikte farklı yönlerde farklı hareketler gerçekleştirmelerine rağmen; gözle görme kapasitelerinin dışında kalan alanların da bilincinde olarak, bütünün uyumunu bozmayacak şekilde bağımsız olarak hareket ederler. Ergenlik dönemi itibariyle daha da derinleşen algılar sayesinde, öğrencilerin daha kıvrımlı, köşeli veya karmaşık tasarımlar oluşturacak şekilde daha özgür bir akış içerisinde öritmi uygulamaları mümkün olur (Elmore, 2020).

Konuyla ilişkili olarak, öğretilerinde bedensel performansa ve müzik-beden ilişkisine oldukça önem veren isimlerden Georgi Gürciyev'i anmak da uygun olabilir.

Her ne kadar Gürciyev'in öğretilerinin bedensel uygulanım süreçlerinde müziğin genellikle eşlikçi konumda olduğu görülse de; bu durumun müziğe ikincillik atfettiği söylenemez. Aksine Gürciyev, çalışmalarına dâhil ettiği müziksel edimlerde müziğin olasılıklarını incelikle ele almıştır[62]. Bu bağlamda bedensel egzersizlere bilinçsizce/fütursuzca/alelâde eklenen eşlikçi müziğin, bilinçaltının fiziksel dışavurumunu yansıtan içgüdüsel hareketlerin müdahalesizliğini saptırdığına dikkat

[62] Gürciyev'in müzik anlayışı ve pratiklerine yönelik oldukça kapsamlı bir kaynak için bkz.: Petsche, J. J. M. (2015). *Gurdjieff and Music: The Gurdjieff/de Hartmann Piano Music and Its Esoteric Significance*. Leiden: Brill Publishing.
İlgili konu için gösterilebilecek bir Türkçe referans için ayrıca bkz.: Akçakmak, H. B. (2021). *Gürciyev ve Performans*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

çekmitir. Bu nedenle bedensel pratiklerde eşlik edecek müziğin niteliklerinin bu bilinci tahrip etmeyecek şekilde seçilmesine büyük önem vermiştir (Petsche, 2015, s. 58).

Bunun yanı sıra, Gürciyev'in müzikte sanatçı/besteci/müzisyenin teknik becerisini üstün kılan insan-merkezci tutumun müziği gölgelediğini ve bu nedenle kendi uygulamalarında bu anlayışı yıkmayı hedeflediği söylenerek posthümanist bir müzik anlayışına yakın durduğu ifade edilebilir. Bu noktada öğrencisi Thomas de Hartmann ile müziksel egzersiz/çalışma süreçlerine kısa bir bakış sağlanabilir. Gürciyev, de Hartmann ile birlikte paylaştıkları zaman diliminin hiçbir noktasında de Hartmann'dan kendisinin hünerlerini sergileyebildiği, "yetenekli" ve "üstün" olduğu tarzlarda/üsluplarda müzik icra etmesini veya bestelemesini istememiştir. Aksine, de Hartmann'ın dinleyici-icracı-besteci kimliklerinin ötesinde müzikal olarak genişlemesini teşvik ederek eski doktrinel alışkanlıklarını bozmak niyetinde olmuştur. Örneklemek gerekirse; 1918'de Gürciyev, de Hartmann'dan daha önce hiç çalmadığı bir çalgı ile performanslara eşlik etmesini istemiştir. Ertesi yıl—De Hartmann keman ile bu görevi yerine getirdikten sonra—Gürciyev Tiflis'te bir performansta—de Hartmann'ın icra etmesi için—mekâna kasıtlı olarak düşük kaliteli bir piyano getirtmiştir. Gürciyev'in bu tutumunun altındaki anafikir, de Hartmann'ın piyanist kimliği altındaki becerilerine ve (toksik) egoya meydan okumasıdır. Bu bağlamda Gürciyev, "iyi ayarlanmış", yüksek kaliteli bir piyanoyu/enstrümanı herkesin çalabileceğini; kişinin besteci-müzisyen kimliğinin önünde müziğin öz/duru varlığının anlaşılarak dinleyiciye tarafsızca aktarılması için en harap/düşük kaliteli bir çalgının/çalgısal nesnenin nasıl icra edileceğini bilmesi gerektiğini savunmuştur[63] (Petsche, 2015, s. 58).

Öritmi—ya da Gürciyev'in müzik-beden ilişkili öğreti bazlı performatif uygulamalarında olduğu gibi—doğrudan duysal referanslar barındırmasa da; insanın çevresel ilişkisini yeniden değerlendirmesinde katkı sağlayabileceği düşünülerek performans sanatlarında öne çıkan birkaç başat nitelikli isme ve forma kısaca değinilebilir. Bu bağlamda Jerzy Grotowski, deneysel tiyatro ve çevresel tiyatro yaklaşımlarının şekillenmesine sunduğu katkılarla önemli bir yere sahiptir. "Yeni tiyatro" hareketi bünyesinde değerlendirilebilen bu tiyatro anlayışında; öncelikli

[63] Bu yaklaşım Marcel Duchamp'ın sanat/müzik tutumunu—ve "İyi/kaliteli olmayan nesnelerin icrası daha hassas/incelikli bir yeteneği şart koşar." deyişini de hatırlatır.

olarak izleyici ve oyuncuların alanı arasındaki sınırın ortadan kaldırılmasıyla hem oyuncu-izleyici ikiliğinin yıkılması, hem de bilinçsizce gerçekleştirilen dramatik performans ve izleme pratiklerinin sonlandırılması hedeflenmiştir. Zira Grotowski'ye göre tiyatronun birincil gayesi, alkış almaktan ziyade izleyicinin içsel bilincini uyandırmak ve yükseltmek olmalıdır. Bu bağlamda oyuncu ve oyuncunun bedeninin eğitilme sürecinde belirli kalıplaşmış teknikler kullanılmaz. Aksine, oyuncunun bir birey olarak ilgili toplulukta edindiği deneyimlerinden yararlanmasını sağlamaya yönelik metodlara öncelik verilir. Bu sayede oyuncu, izleyiciye bir anlatıyı dramatize ederek sunmaktan ziyade; daima kendi farkındalığını dinç tutmak ve bağlı olduğu kolektif bütünlüğü hatırlamakla yükümlüdür. Bununla birlikte, ilgili eğitim sürecinde oyuncunun bedeninin—dolaylı olarak zihninin ve ruhunun— her türlü kültürel ve toplumsal temelli sınırlayıcı kalıplardan özgürleşmesini sağlamak esastır. Bu sayede oyuncu, kendi tecrübelerini—*katharsis*'e geçebilecek ya da empati ilişkisi kurabilecek düzeydeki—izleyicilerine aktarabilir; kaldı ki bu paylaşım seviyesinde "izleyici" edilgen konumundan çıkıp performatif edimin bütüncül kılınmasına kurucu bir katkı sağlayabilir (Borowski, 2018).

Bu noktada benzer yaklaşımları benimseyen performatif formlardan Butoh, Kontak Doğaçlama ve Gaga da hatırlanabilir. Butoh[64], Japonya'da II. Dünya Savaşı sonrasında Tatsumi Hijikata ve Kazuo Ohno tarafından geliştirilen bir avant-garde performans sanatı formu olarak ortaya çıkmıştır[65]. Temelinde bedenin bilinç tarafından yönlendirilen, iradeyle kontrol edilen ve hareket ettirilen bir aracı haline gelmesi; başka bir deyişle, insanın bedenin nesneleştirilmesi fikri yatar. Butoh ve bazı performans/beden sanatlarının provalarında mekânda ayna bulundurmamak, bedensel hareketin görsel dışavurumunu nesneleştirmeyi ve fetişleştirmeyi geçersiz kılmanın yollarından biridir. Aynaların olmadığı bir mekânda bedensel egzersizlerini icra eden bir kişi, ilk etapta bir süreliğine dışsal bedenini imajine etme[66] eğiliminde olsa da; ilerleyen süreçte kişi propriyoseptif duyusunu, yani içsel fiziksel duyusunu algılamaya

[64] Hijikata'nın ilk Butoh önermelerinden olan *ankuko butoh* (karanlığın dansı) hakkında ayrıntılı bilgi için, ayrıca bkz.: Fraleigh, S. H. (1999). *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*. USA: University of Pittsburgh Press.

[65] Kasai tarafından 1998 yılında geliştirilen Butoh dans metodu da bu performans sanatından etkilenerek beden-zihin arasındaki duyusal ilişkileri somatik bakış açısıyla keşfetmenin bir yolu olarak şekillenmiştir (Kasai, 2000, s. 353).

[66] "İmajine edilme" kavramının seçilme sebebi, işaret edilenin sadece görsel bir imgeleştirme ya da tamamen soyut kalacak bir tasavvur etme ediminden fazlasına; bir zahirî gerçeklik deneyimine "evrensel" sayılan bir kavramla daha iyi vurgu yapılabileceği kanaatindendir.

ve derinleştirmeye başlar. Butoh egzersizleri, vücudun görselleştirilmiş kavrayışını reddetmesiyle bedeni psikosomatik keşif için nesneleştirmemenin bir yolu olarak kendini gösterir. Bu fikri temsil eden "Butoh bedeni" (*Butoh-tai*) kavramı, bedeni nesneleştirmekten kaçınmaya çalışan ve zihin-beden farkındalığında kalmaya çalışan bir zihinsel durum olarak da ifade edilebilir (Kasai, 2000, s. 353-356).

Bununla birlikte, Butoh felsefesinde somatik öz-farkındalıktan daha fazlası vardır. Butoh ile edinilen deneyim, kişinin benliğini bilinç katmanlarının ötesindeki bir dünyaya, yani aslında bedensel farkındalığın kinestetik alanında yapılandırılmış kolektif yaşam dünyasına bağlar. Deyimi yerindeyse, kişinin "Butoh bedeni", metaforik bağlamda somatik olarak yankılanan sonik heceler için elverişli bir rezonatör hâline gelir. Bu bağlamda Butoh'nun muteber bir kolu öznel mekânlarla kurduğu ilişki—gerek çevre bilinci gerekse de ağaçlar, dağlar, akarsular—hattâ kavun gibi meyveler— vb. biyotik-abiyotik doğa özneleri ile "hemhâl olma" üzerinden deneyimlenen—ve sunulan—bir performans kipi olarak da dolaşımda olmuştur (Vasilas, 2012, s. 6-18).

"Kontakt Doğaçlama" (*contact improvisation*) ise, 1970'lerde Steve Paxton tarafından şekillendirilmiş olan deneysel tabanlı bir hareket/dans tekniğidir. Tekniğin özü, dansçının bedenine ve algılarına yönelik farkındalığını diğer dansçılarla kurduğu somatik iletişim ile edinmesine odaklıdır. Bu noktada dansçı, paylaştığı çevredeki etkileşimin her an farkında olarak diğer bedenlerle bütüncül bir iletişim halindedir. Bu iletişimde "denge" ve "güven"in esas olduğu kontak doğaçlama pratiklerinde, dans partnerlerinin karşılıklı fiziksel temaslarının "dinleme" olarak adlandırılmasına da dikkat çekmek gerekir (Schroedter, 2017). Bu bağlamda sesin dokunsal kimliğini vurgulayarak iletişimdeki işlevinin pasifliğine işaret eden bu süreç, Steiner'ın "on iki duyu" değerlendirmesi ile benzer bir algısal temeli taşır, denebilir.

Koreograf Ohad Naharin'in 1990'lerde geliştirdiği Gaga ise, bir dans formundan ziyade doğaçlama tabanlı bir hareket dili olarak tanımlanabilir[67]. Gaga uygulayıcıları, bir hareketin dışa dönük biçimselliğini veya görsel tezahürünü vurgulamak yerine; hareket halinde ortaya çıkan fiziksel ve zihinsel deneyimlerini gözlemlerler. Bu anlamda Gaga pratikleri, fiziksel duyumlara dayanarak dansçının vücudunu derinlemesine dinlemeye teşvik eder. Çalışmanın bir sonraki başlığında etraflıca ele

[67] Detaylı bilgi için bkz.: https://www.gagapeople.com/en/

alınacak "derinlemesine dinleme" kavramı, anılan çerçevede Steiner'ın "dil duyusu" ile değindiği dinleme eylemine ve metaforik bağlamıyla üçüncü kulağa bir gönderme olarak da okunabilir.

4.4. Duysal Farkındalık ve Derinlemesine Dinleme (*Deep Listening*) Yaklaşımları

"Derinlemesine dinleme" kavramı—müzik çevrelerindeki ilk kullanımı—Pauline Óliveros'a atfedildiği için genellikle ilk olarak Avrupa eksenli avant-garde müzik kanonuna şubelendirilmektedir. Her ne kadar Óliveros ile birlikte anılan "derinlemesine dinleme"nin Zen, Budizm, Hinduizm vb. ekseninde Doğu mistisizmine gönderme yaptığı söylenebilse de; kavramın farklı coğrafyaların zengin kültürel mirasında daha köklü ve "arkaik" kullanımlarının da yer bulduğuna dikkat çekmek gerekir. Bu bağlamda Óliveros'un önermesinden önce, ilk olarak Avustralya yerlileri Aborijinlerin kadim kültürel-yaşamsal pratiklerinde yer bulan "derinlemesine dinleme" kavramına ve yaklaşımına değinmek yerinde olacaktır.

Aborijinlerin "derinlemesine dinleme" anlayışı, doğaya duydukları derin saygı, şükran ve tefekkürün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bunda "dinleme" eylemini—yalnızca müziksel alt anlamıyla değil, bütüncül kapsamıyla—küçük yaşlardan itibaren incelikli bir şekilde öğrenerek yaşamlarının her alanında düstur edinmelerinin büyük payı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda bazı yerli dillerde "derinlemesine dinleme" anlamını büyük ölçüde karşılayan kelimelerin olmasına da dikkat çekmek gerekir. Örneklemek gerekirse; Yeni Güney Galler bölgesinin merkezindeki en büyük Aborijin topluluğu olan *Wiradjuri*lerin dilinde "derinlemesine dinleme" anlamına gelen kelime *Winhangadurinya*'dır. Kuzey Avustralya'da Daly Nehri kıyısında barınan *Nauyi* topluluğunun dillerinden *Ngan'gikurungkurr*'da ise bu anlamı *Dadirri* karşılar. Burada bu dilin adlandırmasının "Derin Su Sesleri" veya "Derinlerin Sesleri" anlamına geldiğine de değinmek gerekir. Kelimenin kökeni üç kısımda incelenecek olursa; *ngangi* "ses", *kuri* "su", *kurr* ise "derin" anlamına gelir. İlgili etimolojik örneklemenin, Aborijinlerin ortakyaşar kimliklerinin ve doğal çevre ile paylaştıkları bütüncül ilişkinin kabile adlarına, dillerine, yaşam pratiklerine, kültürel aktarımlarına

(bunun müziksel kolu olarak şarkılarına[68]) doğrudan ya da dolaylı olarak yansıdığı fikrini doğruladığı söylenebilir (Ungunmerr-Baumann & Dennis, 2021); (Ungunmerr, 2017, s. 14-15).

İlgili kültürel-tarihsel referansın ardından *dadirri* kavramına daha yakından bir bakış sağlanabilir. Bir nevî "içsel, derin dinleyiş durumu" olarak tanımlanan *dadirri*, insanların doğa ve evren ile paylaştığı ortak özünü hatırlamasına ve "derin yaşamsal kaynağa" erişmesine yardımcı olur. Bununla birlikte *dadirri*, bir felsefî öğreti ve meditatif uygulamalar bütünü olmaktan öte yerel topluluğun öncül bir "niteliği" olarak anılır. Öyle ki, bu kavram neredeyse topluluğun ruhuyla ayrıksanamayacak kadar içselleşmiş ve birincil kimliği haline gelecek kadar bütünleşmiştir (Ungunmerr-Baumann & Dennis, 2021).

Bu noktada Kuzey Avustralya bölgesinde yaşamsal birikim ve bilgeliğiyle önde gelen saygın isimlerden Miriam Rose Ungunmerr'in *dadirri* ile ilgili açıklamalarına değinmek yerinde olabilir. Ungunmerr-Bauman—Jiang'ın yapımcılığını üstlendiği ve Lake'in sunduğu—bir radyo yayınında[69] *dadirri* anlayışının manevî kökenleri ilgili şunları dile getirmiştir:

> *Dadirri*, içimizdeki derin pınarı tanır. Biz ona sesleniriz, o bize seslenir. Bu durum yaygın anlamıyla "meditasyon" olarak adlandırılan duruma tekabül edebilir. Ancak *dadirri*, meditasyon ve tefekkür uygulamalarından bazı hassas, ince çizgilerle ayrılmaktadır. *Dadirri*yi deneyimleyen kişi, doğayla ve çevresiyle bir bütün olduğunun idrakine "yeniden" varır. *Dadirri* bilincinde olduğunda nehir kıyısında oturabilir veya ağaçların arasında nezaketle yürüyebilirsin. Ölüm bile yüklendiği olumsuz anlamı yitirir. Çünkü bu bilinçle geçip giden her anın içinde

[68] Konuyla ilişkili olarak değinmek gerekirse, etnosantrik ötekileştirme ile "uygar" sayılmayan yerli toplulukların bilgeliklerinin yansıdığı halk şarkılarının ve öykülerinin; Antroposenin olumlu seyreden bir sürece evrilmesinde kaydadeğer katkı sunabileceğine yönelik fikir birliği çoğu çevre tarafından artık kabul görmektedir ve bu bağlamda buna yönelik araştırmalar her geçen gün artmaktadır.
Ayrıca, konu kapsamında Antroposen ve "derinlemesine dinleme" ilişkisini etraflıca ele alan bir akustemoloji çalışması için bkz.: Wergin, C., Mulligan, E. L. (2021). Listening "Care-Fully": Acoustemologies of Hope in the Face of Human-Made Environmental Degradation. *Cadernos de Arte e Antropologia*, *10* (2), 24-37.

[69] Aborijinlerin derinlemesine dinleme yaklaşımlarını ele alan ilgili radyo programı bölümünde *Wiradjuri* kökenli Fleur Magick Dennis ise—metin içinde adı geçen—*Winhangadurinya* adlı derinlemesine dinleme üslubu üzerine açıklamalarıyla katkı sunmuştur. İlgili yayın için bkz.: https://www.abc.net.au/radionational/programs/soul-search/the-wisdom-of-deep-listening-miriam-rose-ungunmerr-baumann/13359778
Konuyla ilişkili olarak *Winhangadurinya*'nın tarihsel, kültürel kökenlerine ve uygulamalarına yer vermiş olan *Unsettled* sergisine değinmek yerinde olabilir. İlgili sergi Darlinghurst, Sidney'de konumlanan Avustralya Müzesi'nde (*The Australian Museum*) 22 Mayıs - 10 Ekim 2021 tarihleri arasında deneyimlenmeye açık olarak yer almıştır. Sergi hakkında detaylı bilgi için bkz.: https://australian.museum/learn/first-nations/unsettled/

> doğanın, çevrenin "dinlenmeye değer" bir şeyler barındırdığını, sunduğunu bilirsin (Ungunmerr-Baumann & Dennis, 2021).

Bununla birlikte Ungunmerr (1988), *dadirri*nin kültürel devridâimin sözlü aktarım yoluyla sağlanması açısından da oldukça önemli bir yere sahip olduğuna dikkat çekerek sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

> Ritüellerimizde hayatın ta kendisinin kutsal olduğunun bilinciyle yaşamı kutluyoruz. Atalarımız 40.000 yılı aşkın bir süredir bu dinleme biçimini benimsemiştir. Biz de *dadirri*yi yıllar boyunca atalarımızdan hikâyeler dinlerken öğrendik. Bugün hala kamp ateşlerinin etrafında toplanıyoruz ve birlikte bu hikâyeleri dinliyoruz. Yaşlandıkça hikâye anlatıcıları konumuna gelsek de dinleyici konumumuzu asla kaybetmiyoruz. Çünkü hikâyeler ve şarkılar sessizce zihnimize gömülür ve onları derinlerde tutarız; böylece her an her yerde dinlenmeyi beklerler. Bulunduğumuz topraktaki ilk günlerimizden itibaren dinlemeyi öğrendik. Dinlemeden hayatı layıkıyla öğrenemezdik, onurlandıramazdık. Dinleme bizim için en temel öğrenme yoludur. Öğrenme süreçlerimizi eylemsel olarak pasif, ancak farkındalık/biliş bakımından aktif bir şekilde yönetiriz. Böylece sorular sorarak ya da sorulara cevaplar arayarak değil; hâlihazırda duyulmayı/dinlenmeyi bekleyenleri dinleyerek hem bizatîhi dinleme eylemini, hem de yaşamın ortak ilkelerini deneyimleyerek öğreniriz.

Bunların ışığında en geniş tanımıyla derinlemesine dinlemenin, sesin-sözün yalnızca sonik varlığının ve yokluğunun anlık ayrışım ya da kavuşumlarına değil; tüm uzay/zaman sürekliliğini tarafsız bir şekilde dinlemeyi öneren bir anlayışa işaret ettiği söylenebilir. Derinlemesine dinleme pratiklerinin—insan kapasitesinin elverdiğince—tarafsız, müdahalesiz ve yargısız bir dinleme bilincini, farkındalık ve dikkat dinamikleriyle yükseltmeyi ve genişletmeyi amaçladığı söylenebilirse; *dadirri* ile Óliveros'un *deep listening* yaklaşımlarının "derinlemesine dinleme" felsefesine uygun bir şekilde örtüştüğünü söylemek mümkündür.

1970'lerden itibaren kullanıma giren ve Pauline Óliveros'a atfedilen derinlemesine dinleme kavramı ve uygulaması ise, kişinin dinlemeye olan farkındalığını ve ilgisini artırmaya yönelik somutlaşmış bir edim olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Óliveros (1995, s. 19), derinlemesine dinlemeyi "Kişi ne yapıyor olursa olsun, duyulması mümkün olan her şeyi mümkün olan her şekilde dinlemek" olarak tanımlamaktadır[70]. Derinlemesine dinleme uygulamaları temel olarak günlük yaşam içerisinde duysal uyarıları ve ses kaynaklarını, doğayı, hattâ kişinin kendi düşünceleri ve hayâl gücü de dâhil olmak üzere kendini ve çevreyi aktif bir şekilde dinlemeyi içeren bir yaklaşımla "sonik meditasyonlar"dan ve çeşitli interaktif uygulamalardan oluşur. Bu uygulamalar

[70] Kavram hakkında etraflıca tanımlar ve gün be gün artan katkılar için, ayrıca bkz.: https://www.deeplistening.org/

ile kişide hem dış hem de iç ses ortamlarına ilişkin yüksek bir (duysal) farkındalık gelişmesi amaçlanır. Bu bağlamda derinlemesine dinleme uygulamalarına ithafen müzikolog Heidi C. Von Gunden tarafından önerilen "duysal/sonik farkındalık" (*sonic awareness*) kavramı, kişinin dikkatini bilinçli olarak yönlendirme yetisine dikkat çeker. Gunden, John Berger'in "görsel farkındalık" tanımına karşılık sunduğu sonik farkındalık kavramını; her an her yerde kişinin etrafını saran sonik atmosfere karşı sürekli bir uyanıklık halinde olma durumu olarak tanımlar (Gunden, 1980, s. 409-410) (Kohn, 2020, s. 17).

Sonic Meditations (Sonik Meditasyonlar) işaret ettiği kavram/bağlam söz konusu olduğunda muhakkak anılması gereken ve türün başyapıtı sayılan, Óliveros'un aynı adı taşıyan çalışmasıdır. Óliveros tarafından orijinali İngilizce olarak kaleme alınmış olan *Sonic Meditations*, 29 bölümden oluşan bir (sonik) meditasyon transkripsiyonu olarak nitelendirilebilir. Esasında duysal farkındalık ve derinlemesine dinleme eylemleriyle ilgili çeşitli uygulamaların yönlendirmesini içeren bu yapıt; içsel-dışsal dinleme, duysal imajinasyon, sesli taklit ve interaktif çalışmaları kapsayan sözlü yönergelerden oluşur.[71].

Bunların arasında "Bir sesin[72] aklına gelmesine izin ver." yönergesine de dikkat çekmek gerekir. Bu yönerge, Cage'in herhangi bir sesin zoraki ve kasıtlı olarak üretilmesini teşvik etmeyip kendiliğinden var olmasına ya da akla düşmesine izin verdiği yaklaşımı anımsatır[73]. Benzer bir şekilde Óliveros'un yönergesi, müziği kontrol mekanizması üzerine kurulu insan-merkezci bağlamından ayırarak; herhangi bir beşerî çaba kullanmadan seslerin yalnızca "olmasına" izin vermeyi destekleyen bilişsel ve kendinden yaratımsal bir etkinliği uyarır.

---

[71] Romen rakamıyla numaralandırılmış olarak 25 kısımdan oluşan yapıtta 2, 4, 10, 16, 21, 22 ve 24. bölümlerin başlığı yoktur. Aynı zamanda bazı kısımların iki alt başlığa daha ayrıldığı ve isimlendirildiği görülebilir. Örneklemek gerekirse: yapıtın 3. Parçası *Pacific Tell* ve *Telepathic Improvisation*; 7. parçası *Removing the Demon or Getting Your Rocks Off* ve *The Flaming Indian*; 8. parçası *Environmental Dialogue* ve *Environmental Dialogue for the New Hampshire Festival Orchestra;* ve 9. parçası *The Greeting* ve *Have you ever heard the sound of an iceberg melting?* alt başlıklarından oluşur (Kohn, 2020, s. 23).

[72] Orijinal yönergede "*Allow a tone to come into mind.*" olarak geçen bu yönergedeki "tone" kavramının başka bir kelimeyle birebir karşılanması mümkün görünmemektedir. İşaret ettiği duysal tasviri ne (Türkçe'ye geçerkenki daraltılmış anlamıyla) ses, ne tını ne de "ton" tam olarak karşılayabilmektedir. Ne var ki iletişimi hızlandırmak açısından genel-geçer kullanımdaki "ses" kelimesinin tüm eksik çağrışımlarıyla da olsa burada kullanılması staratejik olarak doğru bulunmuştur.

[73] John Cage, bu kavrayış/farkındalık ve kompozisyon yönelimine referansla; çalışmanın "John Cage: Müziğin Belirlenmemişlik ve Kendiliğindenlik prensibi ile oluşumu" başlığı altında anılacaktır.

Bunların ışığında, çalışmanın önceki ardışık başlıklarının sunduğu fikirsel altyapıyı uygulayımsal olarak destekleyeceği düşüncesiyle "ses masajı" uygulamasına değinilebilir.

4.5. Ses Çanaklarının "Duyusal" ve "Duysal" Farkındalık Aracı Olarak Kullanımı: Ses Masajı (*Klangmassage*)

Ses masajı, ilk olarak Alman fizik mühendisi ve ses araştırmacısı Peter Hess tarafından temelleri atılmış; 1980'lerden beri uygulanmakta olan Kuzey Avrupa kökenli bir uygulamadır. Hess'in Nepal, Hindistan ve Tibet'teki uzun seyâhatleri, ses çanakları ile tanışmasına ve bu bölgelerin zengin kültürel altyapısını oluşturan her türlü kadim öğretiyi yakından incelemesine, deneyimlemesine olanak sağlamıştır. Bu deneyimler, Hess'in meslekî altyapısının da desteğiyle; ses çanaklarının doğrudan insan bedeni üzerinde konumlandırılarak "bütüncül bir duyusal farkındalık aracı" ve bir nevi "hücresel masaj" olarak tanımlanan ses masajı uygulamasının geliştirilmesine vesile olmuştur.

Ses çanaklarının en bilindik formları Tibet, Nepal ve Hindistan'dan temin edilen/devşirilen klasik bronz çanaklardır. Ne var ki; bu ülkelerde çanakların—popülarite kazanmasına vesile olan meditatif/spiritüel/terapötik vb.— güncel amaç ve yöntemler kapsamında kullanıldığına dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Çanakların, zengin metal bileşimleri vasıtasıyla yiyecek ve içecekleri mineralize etmek ve depolamak için kullanıldığı varsayılmaktadır. Günümüzde de bu kültürel altyapıyı taşıyan evlerde ek metallerle zenginleştirilmiş bronz çanakların bu amaçla kullanımlarına rastlanabilir.

Bu bağlamda çanakların güncel meditatif amaç ve yöntemlerle kullanımının başlangıcının ise—1960'ların *Hippi* hareketleri ve *New Age* ile ilişkili olarak—ABD ve Avrupa'da ortaya çıktığı; bunun ardından dünya genelinde bir popülarite kazandığı tahmin edilmektedir. Güncel uygulamalarda ses çanaklarının çoğunlukla ses meditasyonlarında kullanıldığı görülebilir. Ancak, yukarıda da değinildiği üzere, ses çanakları—ne Hindistan'da, ne Nepal'de ne de Tibet'te—"ses masajı", "ses banyosu",

"ses meditasyonu"[74] gibi pratiklerin araçları olarak kullanılmamıştır[75] (Koller, 2007, s. 22). Bu nedenle—özellikle—"ses banyosu" gibi nispeten avrupaî—ironik bir ifadeyle de "beyaz"—uygulamaların Aydınlanma, Modernite eksenli "yoğunlaştırılmış stres temelli yaşam"ın bedensel-zihinsel-ruhsal yan etkilerini sağaltma fikri/amacı taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda çanakların bu yöntemlerle kullanımının tarihsel olarak yüzyıllara, binyıllara dayanan bir geçmişinin olmaması anlaşılabilirdir. Bununla birlikte, her ne kadar Hint, Tibet, Çin, Japon kültürlerinde ses çanaklarının bedensel-ruhsal-zihinsel sağaltıcılığına doğrudan işaret eden önermeler/uygulamalar öne çıkmasa da; bu coğrafyalarda duysal ögelerin ritüelistik pratiklere sıklıkla dâhil edilerek sesin (ya da *Zazen* "derin sessizlik" düsturunda olduğu gibi "sessizliğin") bir nevi üst bilinç/vecd/trans/esrime/*Nirvana*'ya ulaşma aracı olarak kullanıldığı; dahası, bu müzik kültürlerinde müzik pratiklerinin bizatihî ritüelistik edimler olarak uygulanıldığını hatırlamak gerekir[76].

Konuyla ilişkili olarak yoga, meditasyon, ve hattâ temel yaşamsal faaliyet olan "nefes" pratiklerinin "Spiritüel Kapitalizm" altında—neredeyse çalışmaların özünü unutturacak kadar—örtülü bir şekilde pazarlandığına da dikkat çekmek gerekebilir. Zira bu kavramlara atfedilen elitist kimlik; toplumun sosyo-ekonomik olarak alt basamağa indirgenen kesimlerinin bu uygulamalara önyargıyla yaklaşmasına da sebebiyet vermektedir. Oysaki yukarıda anılan temel yaşam pratiklerinin kökenleri de bugünkü Hint-Asya-Uzakdoğu coğrafyalarında kadim bir geçmişle zeminlenir. Dolayısıyla; meditasyon/yoga yapmak (biraz daha renklendirmek gerekirse, "yogi/yogini" sıfatı edinmek) için kentin seçkin bir semtinde bir yoga/pilates/fitness stüdyosunda yıllık üyeliğe; kostümsel bir anlam atfedilen elastik taytlara; zeminin/mekânın bütünlüğünü bozan matlara ve "fit" bir bedene sahip olma koşulları aranmaz. Bu gibi etiketlerle maskelenen öğretilerin/mistik uygulamaların altında bütünlükle adanmışlık, vecd ve hattâ çilecilik yer alır. Felsefî zeminine uzun uzadıya değinmeye gerek kalmaksızın; bu kelimelerin etimolojik kökeni dahi öğretilerin niteliğini açıkça yansıtmaktadır.

[74] Bu tür uygulamalarda sıklıkla kullanılan diğer ses çanaklarının genellikle silikat veya silis kumundan yapılmış cam veya kristal çanaklar olduğu görülebilir.

[75] Bu anlamda tarihsel arkaplanının muğlaklığı, ses çanaklarının—"Doğu"ya işaret eden her konu gibi—"egzotik"leştirilmesine sebep olmuştur denilebilir.

[76] Deyimi yerindeyse; bu müzik kültürlerinde icracıların çalgılarını değil, "kendilerini" müziğe akort etmeleri de mânidardır.

Latin kökenli bir kelime olan meditasyon (*meditation*), *med-* kelime köküyle "üzerinde odak sağlamak, yansıtmak" anlamına gelen *meditari* kelimesinden türetilmiştir. Meditasyon uygulamalarının kökenini teşkil eden Sanskrit kökenli *dhyāna* (ध्यान) kelimesi ise "tefekkür, yansıma, derin farkındalık" gibi anlamlara karşılık gelir. *Dhyāna* pratikleri, M.Ö. 6. yüzyıldan öncesine dayanarak Hinduizmde; yoginin/kişinin kendini/özünü/mikrokozmosu/*Atman*'ı, diğer canlılarla ve evrenle ilişkisini, ve evrensel bütünlüğü/makrokozmosu/nihaî gerçekliği/ilahî birliği/*Brahman*'ı kavradığı; içe dönük/ezoterik/okültist/öz-yönelimli uygulamalardır. Öz-bilincin ve bunun "birleştirici süreci" olarak—fiziksel boyutta *asana*larla gerçekleştirilen bedensel dışavurumun ötesinde geniş bir öğretiler bütününe/felsefesine işaret eden—*yoga*nın aşamalarından biridir. Bu bağlamda *yoga* (योग) kelimesi de Sanskrit kökeniyle *yuj* (युज्)'dan gelir ve "birleşmek, bütünleşmek, bağ kurmak, bir olmak" anlamını taşır (Krishnananda, 2005, s. 156); (Ercan, 2015, s. 18, 37, 38).

Ses masajı, her ne kadar süregelen uygulamalar ve araştırmalarla terapötik ve "alternatif-tıbbî[77]" açıdan kayda değer deneyimler ve başarılı sonuçlar vermiş/vermekte olsa da; birincil amaç herhangi bir spesifik fiziksel, ruhsal, zihinsel rahatsızlığa "tedavi sunmak" değildir[78]. Bununla birlikte, bu uygulamanın terapötik boyutuna değinmek çalışmanın asıl odağını bulanıklaştırma riski taşıdığı için; bu çalışmada ses masajı bir tür bütüncül "duysal" ve "duyusal" farkındalık uygulaması niteliğiyle ele alınmıştır.

---

[77] "Alternatif tıp" adlandırması zikredilmişken, bu kavrama yüklenen olumsuz anlama değinmek yerinde olabilir. "Alternatif" olarak sunulan tıbbi yöntemlerin özellikle kadim Çin ve Hint kültürlerinin binlerce yıllık geçmişini taşırken; yerleşik kabul edilen yöntemlerin birkaç yüzyıldan öteye gidememesi hususu ilgi çekicidir. Burada amaç elbette antikite fetişistliğine mahal vermek değil; pozitivist-rasyonel Avrupamerkezci ötekileştirmeye dikkat çekmektir. Bu bağlamda "alternatif" olarak kabul edilen yöntemlerin "Doğu" menşeî olması; işlevselliği, güvenilirliği düşük ve hakir görülebilirlik potansiyeli yüksek bir konum atfedilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu dar görüşün; tıp, pozitivist hekimlik dışında mutlak bir şifa yolu-yöntemi olamayacağı savıyla Aydınlanmadan nasibini alırken oluştuğu ve günden güne yerleşikleştiği söylenebilir. Ne var ki, "alternatif ya da destekleyici tıp gibi bir yanal tanımla anılan bu yöntem/öğretilerden genellikle aydınlanmacı pozitivist tıbbın çaresiz kaldığı bağlamlarda medet umulması da manidardır. Kaldı ki, tüm çağ-ötesi gelişmelere rağmen; mikro kozmik varlıklar olarak insanların (ya da herhangi canlının) "içinde" olup bitenleri yalnızca "görsellik" odaklı/pozitivist/modernist zihniyetin yöntemleriyle anlamlandırma ve genelgeçer sonuçlar alma çabaları yerini çoğu zaman yanılgı ve yenilgilere bırakmaktadır. Böylesi durumlarda "Hastalık yoktur, hasta vardır." deyişinin sığınak olarak kullanılması ise rasyonel aklın sınırlılığını yansıtır, demek mümkündür (Maral H. A., 2010, s. 71-79).

[78] Bunun yerine, tedavi edilmeye muhtaç spesifik bir hastalık oluşmadan önce; kişinin yaşamını ve bilincini beden-ruh-zihin bütünlüğünü dengede—ve dolayısıyla sağlıklı—sürdürecek şekilde yeniden düzenlemesini hatırlatır, önerir.

Ses masajının duysal farkındalık ve derinlemesine dinleme bağlamında edindiği yere değinmeden önce; uygulamayı bir nevî "bedensel bütünlükle duyusal deneyim ve farkındalık eylemi" olarak ele almak yerinde olacaktır. Bu sebeple, önceki bölümlerde de zikredilmiş olan fizyolojik terminolojinin de desteğiyle, ses masajının nörofizyolojik temeline kısaca değinilmesi uygun olabilir.

Ses çanaklarıyla yapılan ses masajı sırasında, sesin yayılımı için ortam olarak hava ve insan vücudu aktif olarak ön plandadır[79]. Bu, akustik sinyallerin dış kulaklar tarafından algılanmasının[80] yanı sıra; —aşağıda kapsamına kısaca değinilen—vibro-dokunsal uyaranlar vasıtasıyla doğrudan vücudun yüzeyi ve içsel bölgeleri tarafından da algılandığı anlamına gelir.

Bütüncül bir duyusal yaklaşımla seslerin algılanması, kinestetik ve dokunsal algıyı da içeren somatosensoriyel bir süreç ile deneyimlenir. Uwe Ross (2010), vibro-dokunsal uyarıcılar olarak seslerin bu karşılıklı ilişkilerini ayrıntılı olarak açıkladığı "*Klangarbeit aus neuropsychologischer Sicht*" adlı makalesinde sesi algılama ve işlemenin temel unsurlarını şöyle özetler:

1) Dış algılama (*Exteroception*): Cilt yüzeyindeki duyular ve burada bulunan duyu reseptörlerinin aktivasyonu.
2) İç algılama – (*Inner perception*): Kaslarda, bağlarda, eklemlerdeki duyu reseptörlerinin aktivasyonu (*proprioception*); iç organlardaki duyu reseptörlerinin aktivasyonu (*interoception*).

Bu, vücudun üzerine yerleştirilmiş bir ses çanağının ürettiği ses titreşimlerinin belirli bir kısmının cildin alımlama yetileri aracılığıyla algılandığı anlamına gelir. Böylece dokunsal algılayış, temastan itibaren deri ve omurga ile ilişkili nöronlar aracılığıyla beyne iletilen elektriksel uyarılara dönüştürülür ve somatosensoriyel kortekse ulaşır.

[79] Ses dalgalarının ileri-geri hareketle yayılan, "uzunlamasına dalgalar" kategorisinde oldukları; sesin yayılması için aktarıcı bir ortama ihtiyaç duydukları ve kulakların, sesi havadaki basınç değişimleri olarak algıladığı vb. bilgilerin ışığında düşünülürse; bir ses çanağı çalındığında titreşmeye başlayarak yakın çevresindeki havayı ve konumlandırıldığı insanın bedenini bölgesel/hücresel olarak harekete geçirdiği söylenebilir. Ayrıca bkz.: Zeren, M. A. (2000). *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

[80] Bu bağlamda kulak ile işitme sürecine kısaca değinmek gerekirse; ses, en temek prensiple kulak tüylerindeki duyu reseptörlerinin uyarılmasıyla aktive olarak iç kulakta işlenmeye başlar. Kulak salyangozu ve burada bulunan zar, farklı frekansların farklı hücreleri uyarmasına elverişli bir yapıdadır. Burada ses—kimyasal bir süreçle—beyne iletilen elektriksel dalgalara dönüşür.

Bunların ışığında, ses masajı sırasında ses çanakları ile farklı bileşik sinir hücresi yapılarının uyarıldığı söylenebilir[81].

Kasların, tendonların, bağların, eklemlerin ve bağırsakların mekanoreseptörleri vücudun iç algısından sorumlu olduğu için; yukarıda bahsedilen örneklerde olduğu gibi "temel bilinçli düzenleyici süreç"lerin vücudun algılama yetisinin derinliğine bağlı olduğu varsayılır. Propriyosepsiyon ve interesepsiyon algılarının keskinliği ve derinliği kişiden kişiye farklılık göstereceği için, bu algısal deneyimin geliştirilmesi konusunda ses çanakları ile ses masajı uygulamasının etkili bir değerlendirme sunacağı düşünülebilir. Bu da, çalışmada bahsi geçen sonik meditasyon ya da ses yürüyüşleri gibi "derinlemesine dinleme" pratikleri; ya da duyular arası etkileşimle müziksel/duysal deneyim, icra ve tasarım gibi bütüncül duyusal yaklaşımla ve aktif farkındalıkla yaklaşılması gereken konu ve uygulamalarda da belirleyici bir rol oynayan interesepsiyon, yani kişinin "iç algısal" farkındalığı için önemli bir husustur. Bununla birlikte, ses masajı sırasında genellikle alfa veya teta[82] dalgalarının frekans spektrumuna giren ve bir tür "salt öz-farkındalık durumu" olarak ifade edilebilecek olan bilinç durumuna tekabül ettiği savunulur. Düzenli aralıklarla alınan ses masajı seanslarının, bir tür "stres sağaltım" yöntemi olarak iç vücut algısını nasıl derinleştirdiğini ve olumlu sonuçları beraberinde getirdiğini açıklamak için de bu teoriye başvurulur.

Hess'in ses masajı uygulamaları için usta zanaatkârlarla ve metalürji mühendisleriyle birlikte geliştirdiği ses çanakları—ana maddesi bakır dâhil olmak üzere—12 çeşit metalin değişik oranlarda bileştirilmesiyle oluşan alaşımlarla üretilir. Fiziksel ve

[81] Somatosensoriyel kortekste vücudun farklı bölgelerinin temsil edildiği—özellikle yüz, eller, parmaklar gibi uyaranlara daha duyarlı bölgelerin daha belirgin olarak görülebildiği—bir tür "somatotopik harita" saptanabilmektedir. Bu, cilt yüzeyinde algılanan her duyum için somatosensoriyel kortekteki haritada bir yerin karşılık geldiği anlamına gelir. Görüntüleme yöntemlerinin yardımıyla, dokunsal uyarılar ile karşılık gelen sinir hücreleri ağındaki aktiviteleri gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda, ses masajı sırasında vücudun belirli bölgeleri bilinçli olarak harekete geçirildiği için, somatosensoriyel kortekste de bu alanların uyarıldığı ve gözlemlenebildiği söylenebilir. Ross'a göre (2010) kişinin kendi bedensel-zihinsel-ruhsal bütünlüğünü kavraması ve derinleştirmesinde etkili olan bu algılar, kişinin öz denetimini mümkün kılması ve vücudunda—ya da çevresinde—gelişmekte olan olayları daha bilinçli algılaması ve bilinçli tepkiler vermesini sağlayan bir ön koşuldur.

[82] Woodward'dan (2014, s. 2) aktarıldığı üzere, ilgili dalgaların frekans aralıkları ve genellikle atfedilen bilinç durumları kabaca şu şekilde ifade edilebilir:

- Gamma (40 Hz +): Yüksek farkındalık – performans.
- Beta (14 - 40 Hz): Bilinçli farkındalık; konsantrasyon, dikkat, entelektüel performans.
- Alfa (8 - 14 Hz): Günlük trans, hayal kurma; uykuya dalmadan hemen önce, hafif rahatlama.
- Teta (4 - 8 Hz): Yaratıcılık, derin meditasyon, uyku; ritüelistik eylemler, derin gevşeme.
- Delta (0.1 - 4 Hz): Derin uyku, bayılma, en derin meditasyon hali, trans, derin hipnoz.

eterik/süptil/biyoenerjetik/elektromanyetik beden ile daha etkili rezonansa girdikleri bölgelere göre çeşitlenen çanaklar, üretimin son aşamasında hassas ölçümlere tâbî tutulur. Bu bağlamda, çanakların vücudun farklı bölgelerine göre enerjetik ve fiziksel olarak sağaltıcılık/dengeleme işlevini yerine getirdiği bölgelerde uygulandığında hedeflenen rezonansı yakaladığı da süregelen—genellikle nöropsilojik temelli—bilimsel çalışmalarla desteklenmektedir[83].

Bunların yanında, uygulamanın çalışma dâhilinde dikkat çekilmesi gereken özelliklerden biri; ses masajı uygulamalarında "derinlemesine dinleme" üslubunun esas olmasıdır. Buna göre, yaklaşık 40-50 dakika süren bir ses masajı seansı boyunca; hem uygulamayı yapan kişinin, hem de uygulamanın yapıldığı danışanın aktif derinlemesine dinleme eylemini sürdürmesi amaçlanır. Deneyimin daha pürüzsüz/etkili kılınması için, uygulamanın yapıldığı alanda yalnızca uygulayıcı ve danışan kişi bulunur. Uygulama boyunca uygulayıcı ve danışan arasında herhangi bir sözlü iletişim geçmemesine özen gösterilir. Uygulama yapılan ortamda ses çanakları dışında[84]—dış müdahaleyle ses üreten—herhangi bir ses kaynağı[85] bulunmaz. Danışan giysileriyle birlikte düz bir zeminde önce yüzüstü, seansın ilerleyen seyrinde ise sırtüstü uzanır. Uygulayıcı, danışanın bedeni üzerinde konumlandırılan çanakların dış bölgesine genellikle keçe uçlu bir tokmakla, olabildiğince yumuşak bir tavırla bilekten salınımlı vuruşlar yapar. Vuruşların, çanakları sarsmayacak şiddette olmasına dikkat edilir. Uygulama bölgeleri arasında geçiş yapılırken, çanağın konumu değiştirilmeden

---

[83] Örneklemek gerekirse; Polonya Poznan Medikal Bilimler Üniversitesi'nde Dres Halina ve Marek Potalski'nin yürüttüğü fizyoloji çalışmaları kapsamında yapılan bu deneyler, bedenin farklı bölgelerine hitap eden ses çanaklarının tam olarak hedeflenen bölgenin frekans spektrumunu sunduğu söylenebilir. Bununla birlikte, çanakların zaman-mekânsal bağlamda sürekliliğini, yayılımını, sonik karakterini vs. geliştirme hedefinde olan "kalite-kontrol" nitelikli diğer analizler, Bruchhausen-Vilsen, Almanya'da konumlanan Peter Hess Enstitüsü'nde süregelen çalışmalarla güncel olarak da devam ettirilmektedir.

[84] Danışanın ihtiyacı ya da tercihine göre, uygulayıcı tarafından çeşitli ek ses çanakları, gonglar, ziller, kristal ses kâseleri vs. "duysal çevreyi zenginleştirmek/çeşitlendirmek/çeşnîlendirmek için uygulamaya dâhil edilebilir. Ancak terapötik nitelikli olarak üretilen ses çanakları dışında hiçbir ses materyalinin (giysinin üzerinden de olsa) doğrudan vücut üzerinde konumlandırılması terapötik açıdan uygun görülmez.

Bununla birlikte, temel ses masajı uygulamaları genellikle yalnızca üç çeşit (*heart bowl, belly/pelvic bowl, joint/universal bowl*) ses çanağı üzerinden ilerler. Uygulamalarda olabildiğince az materyal kullanımını teşvik ederek "deneyimin içselleştirilmesinden doğan zenginliğe" öncelik atfeden Hess'in uygulamalarında ve öğretilerinde—popüler bir deyiş ile—"*Less is more*" (maddesel niceliğin yerine manevî niteliğin getirdiği bolluk) minimalist felsefesinin sıklıkla öne çıktığı görülür.

[85] Elbette uygulayıcının müdahalesinde olmayan herhangi bir kaynaktan bir duysal uyarıcı (örneğin hapşırık, öksürük) belirebilir. Uygulamanın yapıldığı ortamın ses manzarasının niteliklerine göre; biyofonik (sinek vızıltısı, kuş sesi vs.); jeofonik (rüzgâr, deniz dalgaları, yaprak hışırtısı vs.) veya antropofonik (araba kornası, kapı zili vs.) sesler de belirebilir. Burada önemli olan husus, bunların varlığının ötekileştirici bir tavırla yok sayılmadığı ya da dışlanmadığı; aksine kabul edildiğidir.

önce titreşiminin tamamen kendiliğindenlik prensibiyle nihâyete ermesine izin verilir; mevcut sesleri susturmak için herhangi bir manipülatif müdahalede bulunulmaz[86]. Uygulamanın bitimi ile birlikte mutlaka alan bırakılan—en az 10 dakikalık—"sessizlik", pratiğin en önemli aşaması olarak kabul edilir.

Ses masajı uygulamasının çalışma kapsamında hedef alınan iç duyuş algısı/üçüncü kulak, derinlemesine dinleme, kinestetik dinleme vb. konu başlıklarıyla ilişkili olarak bütüncül duyusal yaklaşımlı bir dinleme sürecinin dokunsallık kanalına eklemlenebilen yönlerine bu kadarıyla değinilmesi uygun görülmüştür. Bu bağlamda ses masajının ardından, dokunsal dinleme bağlamında öne çıkan bir isim/müzisyen olarak Evelyn Glennie'yi anmak yerinde olacaktır.

4.6. Dokunsal İşitmeyle Müziksel Deneyim ve Üretim: Evelyn Glennie Örneği

"*İşitme, dokunmanın bir türüdür. Sanki o sese tam anlamıyla erişebildiğinizi ve o sesi dokunsal olarak algıladığınızı hissedebilirsiniz.*" [87]

Evelyn Glennie, on iki yaşında kulaklarının işitme işlevini yitirmiş bir multi-perküsyonist olarak; müzik söz konusu olduğunda başrol atfedilen "dışsal kulağın" esasında hayatî bir önem taşımadığını yaklaşık kırk yıldır tecrübeleriyle sunmaktadır. Bu bağlamda Glennie, hem dış kulakları pasif olan bireylere müzik alanında deneyim ya da kariyer edinme konusunda özgürleştirici ve cesaretlendirici bir alan açan; hem de "derinlemesine dinleme" farkındalığına katkılar sunan bir "rol model" olarak öne çıkmaktadır, demek mümkündür.

Glennie, kulaklarının işitme işlevini yitirmeye başladığını fark ettiği dönemde, hayatındaki bu değişikliğin perküsyonist olma kararının önünde bir engel oluşturmasına asla izin vermediğini belirtir[88]. Bu konuyla ilişkili anılarından

[86] Uygulayıcı, çanağın titreşiminin sonlanıp sonlanmadığını genellikle avuç içlerini çanağın çevresinde—yüzeyine doğrudan temas ettirmeden—gezdirerek kontrol eder. Bu noktada uygulayıcının bu kontrolü kulaklarıyla aldığı sonik veri üzerinden teyit etmemesi dikkat çekicidir. Zira dış kulakların duyamadığı bir noktada titreşim hâlâ devam etmektedir. Bu nedenle uygulayıcının bütüncül bir duysal perspektife ve hassâsiyete sahip olmasına büyük önem verilir.

[87] Evelyn Glennie'ye ait bu sözün alıntılandığı kaynak, Glennie'nin tecrübeleri üzerinden duyular arası etkileşimle müziksel dinleme, icra ve üretim pratikleri hakkında fikir sahibi olmak için önerilebilecek olan "*Touch the Sound*" (2004) belgeselidir.

[88] Glennie, kulaklarının işitme işlevinin zayıflamaya başladığını fark ettiği günden beri "işitme cihazı" gibi bir dışsal araçtan destek alma seçeneğine mesafeli durmuştur. Bunun yerine, bedeninin içsel duyu kapasitesini keşfetmeyi ve bütüncül olarak geliştirmeyi amaç ve araç edinmiştir.

bahsederken, perküsyon öğretmeninin bu değişikliği ilk öğrendiğinde, Glennie'nin bu koşulda müzik alanında bir kariyer yapmasının mümkün olmayacağına dair endişelere sahip olduğunu dile getirir. Ancak Glennie, zaman içerisinde öğretmeniyle "dinleme" üzerine gerçekleştirdikleri sohbetler ve deneyimler yoluyla, esasında kulakla işitmenin müziksel bağlamda sınırlı bir alana hizmet ettiğini deneyimler. Gerçekten farkındalıklı ve odaklı bir dinleme eyleminde; kişinin kafatası, yüz kemikleri, kaburga, karın, göğüs, eller, kollar, bacaklar ve vücudun bütünlüğünün dinleme pratiğinde etkin olan bir rezonans alanı oluşturduğunu ifade eder (Glennie, 2017, s. 125-128). Glennie, bu dönem edindiği tecrübelerle ilgili şunları dile getirmiştir:

> "Ellerimi müzik odasının duvarına koyardım ve öğretmenimle birlikte sesleri duvar üzerinden ellerimizle dinlerdik. Duvardan ellerimize aktarılan tüm seslerle bağlantı kurmaya çalışırdık. Bununla birlikte, çalgıyı icra ederken de sadece kulağın rehberliğine bağımlı kalmaktan ziyade içinde bulunduğumuz oda, amplifikasyon, çalgı ve bagetlerin özellikleri gibi her çeşit etkeni göz önünde bulundururduk.".

Dışarıdan bakıldığında Glennie'nin "işitme engelli" olarak yaşamında belirli kısıtlamalara maruz kalacağı yanılgısı yerini çok kıymetli farkındalıklara, tecrübelere ve başarılara bırakarak duyusal bütünlüğünü keşfedip geliştirmesine olanak sağlamıştır. Duyma eylemini sadece işitsel bir süreçten ziyade bütüncül bedensel bir süreç olarak tanımlayan Glennie, seslerin nasıl duyulduğunu etkileyen sayısız değişken olduğu için kulağı ve işitselliği, sesi algılama sürecindeki zayıf halka olarak tanımlar. Glennie tarafından ortaya atılan önerme, esasen beş duyu organı aracılığıyla algı türlerinin ayrıştırılmasının duyma yeteneğini zayıflattığıdır. Her ne kadar ses "göründüğü" kadarıyla, girizgâhı dış kulaklardan yapılan bir sonik veri olarak tanımlansa da; vücudun bütününde (cilt yüzeyi, fasya bağ dokusu, iç organlar, kemikler vs.) edinilen duyumlarla iç içe geçerek deneyimlenir[89] (Glennie, 2015).

Evelyn Glennie, işitsel süreci bedensel bütünlükle algılama ve deneyimleme üzerine hazırladığı ve YouTube platformunda yayınladığı açıklamalı uygulama videolarından birinde bu süreci şu şekilde aktarmıştır:

> "Sesi fiziksel olarak nasıl hissettiğim sıklıkla sorulur. Dinleyici ve icracı olarak edindiğim deneyimlerin birbirlerinden oldukça farklı olduğunu söyleyebilirim. Bununla birlikte, sesi fiziksel olarak algılamak hepimiz için mümkün.

[89] Bu merkezsiz—ya da çok-, çoğul-merkezli—deneyim, aynı zamanda antropolog Alan Merriam'ın öne sürdüğü "duyular arası modaliteler" adlı fenomenle de ilişkili olarak psişede de bir yer edinir. Filozof Don Ihde de, dinleme eyleminde kulağa atfedilen birincil konuma rağmen; işitsel süreçte kişinin vücudunun geniş ve kapsamlı bir duyu aracına dönüştüğünü ifade etmiştir. Konu hakkında detaylı bilgi için bkz.: Ihde, D. (2007). *Listening and Voice: Phénoménologies of Sound*. Albany: State University of New York Press.

> Yapmamız gereken tek şey bütün dikkatimizi ve algılarımızı açık bir şekilde sese yönlendirmek. Vücudunuzun bütününü bir "rezonans odası" olarak düşünebilirsiniz. Buradaki ana fikir dikkatinizi bütünüyle sesin yayılımına yönlendirmektir; açıkçası etkili bir derinlemesine dinleme pratiğinin de asıl amacı budur. Enstrüman icrası üzerinden örnekleyerek gidecek olursak, geniş yüzeyli bas bir davula vurduğunuzda davulun ön yüzünün titreştiğini gözlerinizle rahatlıkla görebilirsiniz. Davulun yüzeyine yanlardan bakıldığında ise bu titreşimi çok daha net görebilirsiniz. Davula vurduktan sonra tırnağınızı, parmağınızı ya da elinizi davulun üzerine koyduğunuzda ise bu titreşimin tırnağınıza, parmağınıza, elin ve kolun bütününe yayıldığını fark edebilirsiniz. Elinizi davulun hangi bölgesine koyduğunuza göre de bu his değişiklik gösterecektir. Kenar bölgelere yaklaştıkça titreşimler birbirine çok daha yakın duyumlanır. Bununla birlikte, enstrümanla aranızdaki iletişimde eğer baget, pena, mızrap, arşe gibi bir aracıdan destek alacak olursanız; enstrümana vuruşunuzu yaptıktan sonra yayılan titreşimin tuttuğunuz nesneden elinize, kolunuza ve vücudunuza yayıldığını hissedebilirsiniz. Bunu keşfetmeye başladıktan sonra sadece kulağınızın duyduğundan öte, bedeninizin yönlendirmeleriyle enstrümanın hangi bölgesinde hangi seslerin açığa çıkmasına izin vereceğinize karar vermek size kalmıştır. Bu şekilde bir yapıtı ya da egzersizi icra ederken, yazılı bir kaynaktan körü körüne takip etmek yerine, duyularınızla farklı olasılıklara alan açarsınız ve sonuç hem icracı hem de dinleyici için çok daha keyifli hâle gelir (Glennie, 2019).

Glennie bu sözleriyle icracının esasında müzik pratiklerinde ortaya çıkarmak istediğinin sadece belirli ses öbekleri değil; her seferinde yeni bir keşfin benzersiz farkındalığının ürünleri olduğuna işaret etmektedir, demek mümkündür. Glennie'nin önermeleri, sesin maddeselliğini ve bedenselliğini ön plana çıkaran işitme ve dokunma arasındaki ilişkiye odaklanır. Bu anlamda algısal perspektiflerini genişletmek isteyen dinleyiciler ve müzisyenler, algısal sınıflandırmaların sınırlarını aşarak bedenlerinin bütününü ses ile etkileşime geçme araçları olarak kullanma yolunda Glennie'nin tecrübelerinden ve rehberliğinden sıklıkla yararlanmışlardır. Esasında deneyimsel öğrenme ile keşfedilebilecek olan bu süreçte Glennie gibi bir aracının rehberliğini gerekli kılan temel sebep; Modernite ile algısal kiplerin ve duyusal süreçlerin farklılaşması, ve bu doğrultuda rasyonel zihnin dogmatik sınırlarında kalmaya meyilli olmasıdır.

Çalışmada buraya kadar ele alınan başlıkların dinleme eyleminin "içsel çevresinin" ayırdına varılması için gerekli temeli sunabileceği düşüncesiyle; ilerleyen başlıklarda "dışsal çevre"ye atfedilebilecek konulara yer verilmesi uygun görülmüştür. Bu bağlamda öncelikle "ses manzarası" çerçevesinde değerlendirilebilen belirli kavram, yaklaşım, uygulama ve bunlara ilişkin örneklere kısaca değinilecektir.

4.7. Ses Manzarası (*Soundscape*) Kavramına ve Uygulamalarına Genel Bakış

Ses manzarası[90], bir ortam ile ortamdaki duysal ögelerin yapılanışı arasındaki ilişkiyi tanımlamak için çeşitli disiplinler tarafından kullanılan bir kavramdır. Terim, genellikle R. Murray Schafer'a atfedilmekle birlikte, literatürdeki ilk kullanımın, Southworth'un 1969 yılına ait çalışmasında yer bulduğu kabul edilir. Kentsel ses manzaraları üzerine çalışan Southworth, insan tarafından inşa edilerek oluşturulan ortamlardaki çevresel seslerin, insanların mekân algısını ve şehirlerde meydana gelen faaliyetlerle ilişkileri nasıl geliştirdiğini ele almıştır. Bu bağlamda ses manzaraları ilk kez şehir plânlama literatüründe yer bulmuştur. Yaklaşık 10 yıl sonra ise, R. Murray Schafer, duysal ögelerin bu ortamların ekolojik özellikleri olduğunu fark etmiş ve ses manzaralarını "doğal süreçleri yansıtan bir alanın akustik özellikleri" olarak açıklamıştır (Pijanowski, ve diğerleri, 2011, s. 203-204).

1960'ların sonlarında aralarında Schafer'ın da bulunduğu birkaç ses manzarası ekolojisi araştırmacısı tarafından kurulan "Dünya Ses Manzaraları Projesi" (*World Soundscape Project*), dünyadaki farklı alanların ses manzaralarını kaydetmeyi amaçlamıştır. Duysal olarak dönüştürüldüğünü düşündükleri bazı ortamları kaydetmeyi ve arşivlemeyi planlarken; bu kayıtlar ile artan ses şiddeti seviyelerinin belirli alanlar üzerindeki etkisinin vurgulanmasını hedeflemişlerdir. Schafer, sanayîleşmenin yayılmasının su ve toprak gibi fiziksel alanların yanı sıra duysal alanları da değişikliğe uğrattığı; bunun da hayvanlar ve insanlar için mekân algısında farklılıklara yol açtığını öne sürmüştür (O'Keeffe, 2011, s. 45-46).

Ses manzarası, algılanan seslerin gerçek—ya da hayalî—kaynaklarını kapsayan ortam olarak tanımlanabilir. Örneklemek gerekirse, orkestral bir konserde ses manzarasını oluşturan ses kaynakları çalgılar ve bu çalgıları çalan müzisyenlerle birlikte konser salonundaki her tür duysal uyarıcıyı da içine alır. Aynı konserin hoparlörlerden yansıyarak oluşturduğu duysal kurgu ise farklı bir ses manzarasına işaret edebilir. Çünkü—özellikle görsellik barındırmayan—bazı durumlarda seslerin kaynağını belirlemek, insanın görme duyusuna olan öncelikli eğilim ve güveninden ötürü güç olabilir. Dolayısıyla bu durum, özellikle icrası elektronik müzik materyalleri üzerinden tasarlanmış müzik pratikleri için geçerlidir. İcracıların vokal veya enstrümantal olarak

[90] Son yıllarda dolaşıma giren, görünürlüğü artan bu türde üretimler sayesinde Türkçede giderek yerleşiklik kazanan bu kavram yakın zamana kadar İngilizce orijinaliyle *soundscape* alarak anılmaktaydı.

anlık icrada bulunduğu konserlerde bulunmaya alışkın olan dinleyiciler için, hoparlörlere yansıtılan elektro-akustik müzik konserlerine katılma ve dinleme deneyimi genellikle duyusal açıdan bir yönelim bozukluğu ile sonuçlanır. Genellikle bu konserlerde herhangi bir görsel odak nesnesi olmamasından kaynaklanan bu durum, algılanan sesler için bir ses manzarası anlamında hayal edilebilir ses kaynaklarının zihinde tanımlanamamasına sebep olur. Bununla birlikte, elektronik ses objelerinin etkisiyle bazı dinleyicilerde oluşan bu yönelim bozukluğu, özellikle bilim kurgu, korku, gerilim vb. odaklı prodüksiyonlar için elektronik ses materyallerinin kullanımının temelini oluşturmuştur. Dinleyicinin ses malzemelerinin kaynaklarını ve dolaylı olarak ses manzaralarını saptayamaması durumunun, dinleyiciye/izleyiciye aşılanmak istenen panik, gerilim, korku, merak gibi duyguların sağlanmasında duysal açıdan destek verdiği söylenebilir. Somut müzik ve akusmatik müzik kavramlarının gelişimi ile seslerin kaynağı veya kökeni ile ilgili ipuçlarını yok etme eğilimi, elektro-akustik müzikteki ses manzarası sorununa ayrı bir bakış olarak değerlendirilebilir (Wishart, 1996, s. 139).

4.7.1. Disiplinlerarası yaklaşımla ses manzarası ekolojisi ve akustik ekoloji

Ses manzarası ekolojisi ve akustik ekolojinin, literatürde bir ekoloji alanını tanımlamak ya da geleneksel ekolojik kavramların içinde yer almaktan ziyade, disiplinlerarası bir alan olarak yer aldığı söylenebilir. Genel olarak akustik ekoloji, müziksel olgularla birlikte duysal farkındalık ve akustik tasarım dâhil olmak üzere bir ortamdaki insanlar ve sesler arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri inceler. Bununla birlikte, sosyoekolojik sistemlerden ziyade, büyük ölçüde insan merkezli bir sorgulamayı vurgulayan bir yaklaşım benimser.

Kanadalı besteci ve eğitimci R. Murray Schafer, 1974 yılında *The Tuning of the World* adıyla ve 1993 yılında *The Soundscape* adıyla yayınlanan, çevresel ses manzaralarının niteliklerini ve deneyimlerini araştırmayı amaçlayan çeşitli çalışmalar geliştirmiş ve yayınlamıştır. Bu çalışmalar, doğal ve kentsel ses manzaralarının çeşitli niteliklerini ve özelliklerini gözlemleyen ve değerlendiren bir disiplin olarak akustik ekolojinin felsefi temelini de oluşturmaya destek olmuştur. Bu, bir ses manzarasının duysal kalitesini ve işlevselliğini iyileştirmek amacıyla yapılır ve bu da dinleyicinin bir akustik ortamla ilgili öznel deneyimini olumlu yönde etkiler. Ses manzarası ekolojisi

ve ekoakustik, akustik ekolojinin aksine, duysal malzemelere ekolojik faaliyetlerin ve süreçlerin bir temsili veya temsilcisi olarak bakarak ses manzarasını inceler. Bu tür analizler, biyofoni (canlı organizmalar tarafından üretilen sesler), jeofoni (abiyotik çevre tarafından üretilen sesler) ve antropofoni (insanın teknolojik ve endüstriyel faaliyetleriyle üretilen sesler) gibi çeşitli ses kaynakları arasındaki etkileşimlere odaklanır. Frekans örüntüleri (özellikle hayvanların kolektif seslendirmelerini düzenleme yollarını açıklamaya çalışan biyoakustik hipotezleri aracılığıyla); mikro-makromorfolojik zamansal döngüler (günlük, mevsimsel ve iklimsel); uzaysal yayılma ve gradyanlar; genlik (dinamik) varyasyonlar gibi faktörler dâhil olmak üzere, bir ekosistemdeki süreçleri belirlemek için çeşitli akustik parametrelerin davranışları incelenir (Budel, 2018).

Ses manzarası ekolojistleri ekolojik sorunları değerlendirmek ve çözüm bulmak için belirli bir ortamda belirli bir süre boyunca ortaya çıkan çeşitli tüm duysal malzemelerin birleşimi olan ses manzaralarını bütünsel ya da—Krause'nin sınıflandırması ekseninde—sınıfsal olarak değerlendirerek incelerler. Bu bağlamda ses manzarası ekolojistleri, duysal malzemeleri toplamak için çeşitli profesyonel ekipmanlar kullanarak çöl, orman ve okyanus gibi farklı yerlerde araştırmalar yapabilirler. Burada ses manzarası kayıtları, bitki örtüsünün türü ve yapısı, topografya ve hava durumu gibi diğer verilerle birlikte değerlendirilen bir veri türü olarak kullanılır (Ghadiri, Gasc, & Francomano, 2017, s. 100-102).

Ses manzarası ekolojisinin çalışmalarına değinilecek olursa ekosistem ve biyom kavramlarından kısaca bahsetmek gerekir. Bir ekosistem, hayvanların ve bitkilerin yaşadığı, iklim ve toprak gibi fiziksel çevrenin unsurları ile etkileşime girdiği yer olarak tanımlanabilirken; biyom ise zaman içinde dünyanın farklı yerlerinde, hatta farklı kıtalarda bile benzer yaşam koşulları yaratacak şekilde birlikte gelişmiş bitki ve hayvan toplulukları olarak tanımlanabilir. Campbell'in tanımına göre biyomlar dünyanın en büyük toplulukları olmakla birlikte baskın bitki örtüsüne göre sınıflandırılır; organizmaların bu belirli ortama adaptasyonları ile karakterize edilirler ve genellikle dünyanın etrafındaki enlem çizgileri boyunca dağılmış bulunurlar. Her biyomun kendine has çevresel özellikleri vardır. Bu bağlamda, bir biyomdaki ses manzaraları, bu biyomlarda üretilen seslere ve bu seslerin nasıl yayıldığına bağlıdır. Topografya, iklim, mevcut türler ve mevcut bitki örtüsü gibi unsurların etkileşimi,

biyomun ses manzaralarını şekillendirir. Örneklemek gerekirse, ılıman kuşaktaki ormanlarda kuş türleri başta olmak üzere yoğunluklu olarak hayvan kaynaklı biyofonik sesler üretilir ve ormanın yapısı bu biyofoniyi emerek veya yansıtarak ses yayılımını etkiler (Ghadiri, Gasc, & Francomano, 2017, s. 100-101).

4.7.2. Ses Manzarasına Yönelik Bir İçsel Farkındalık Hazırlığı Olarak Duyuş Temizleme (*Ear Cleaning*)

Bir tür duysal farkındalık uygulaması olarak ifade edilebilecek olan "duyuş temizleme" (*ear cleaning*), R. Murray Schafer tarafından geliştirilmiş olmakla birlikte, deneyimsel öğrenmeyi teşvik eden pedagojik akustik ekoloji uygulamalarından biri olarak yer edinir. Uygulama, en basit tâbirle dinleyicinin bulunduğu çevredeki duysal uyarılara dikkatini çekme ve duysal farkındalığını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır; bunun için de arandık bir duysal arınmışlık, zihinsel duruluk peşinde oluşa işaret eder. Sonik veriyi nitelendirmeden, yargısız bir şekilde, "olduğu hâliyle" almak esastır. Bunun için kişinin vücudu ve bilinci dışında hiçbir ek unsur ya da ekipman gerektirmeyen bu uygulama, özellikle küçük yaşta dinleme becerisi ve farkındalığı geliştirmek için çocuklar üzerinde daha sık uygulanmaktadır. Schafer, küçük yaştan dinleyicilerle yaptığı uygulamalarda ayağa kalkma ve oturma gibi en temel eylemlerin bile aslında sessizce yapılamadığı üzerinden farkındalık oluşturmaya çalışırken; diğer uygulamalarının genelinde farklı dinleme egzersizleri de önermiştir.

Barry Truax (1999) duyuş temizlemeyi şu şekilde tanımlamıştır: "Kişiyi, özellikle çevresel ses kaynaklarını tek tek ve daha ayrıntılı bir şekilde dinlemeye teşvik eden herhangi bir süreç." Buna göre, bir tür kulak eğitimi olarak nitelendirilebilecek olan duyuş temizliği uygulaması; aralık, akor ve melodilerin tanımlanması ve taklit edilmesine odaklanan geleneksel "kulak eğitimi" uygulamalarına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır, demek de mümkündür (Schafer, 1967). Bu bağlamda, özellikle icra etme, besteleme gibi müziksel dışavurumlarda teknik virtüöziteyi en iyi şekilde yansıtma gayesinden önce; "en iyi/etkili şekilde dinleme"nin yollarını araştırmanın ve bunu alışkanlık hâline getirmenin her müzisyenin veya bestecinin "bileğini"—dahası, kulağını—güçlendirecek bir faktör olduğu söylenebilir. Bu uygulamanın akustik ekoloji alanına katkısı ise; her türlü kaynaktan çıkan duysal malzemelerin farkına

varıp, insan toplulukları ile ses ortamı arasındaki ilişkinin uyum içinde olduğu, ekolojik olarak dengeli bir ses ortamı oluşturmak olarak ifade edilebilir.

Bu bağlamda çalışmaları ya da söylemleriyle öne çıkan figürler arasında Barry Truax, Hildegard Westerkamp, David Murphy gibi isimler sayılabilir.

4.7.3. Ses kaynaklarının ekolojik değerlendirmesi

Luigi Russolo'nun 1913 tarihli "Gürültü Sanatı" (*The Art of Noise*) manifestosu ile duysal tasarımda yaşanan kırılma noktası, özellikle makineleşme ve teknoloji ile birlikte hızla çeşitlenen ve değişen çevrede insan kaynaklı ses materyallerinin de çeşitlendiğini göstermiştir (O'Keeffe, 2011, s. 45). Bu noktada duysal tasarım alanında/literatüründe bir milat kabul edilen *Traité des objets musicaux* (1966) adlı anıtsal kitabı ve onu pekiştiren *Solfege de l'objet sonore* (1966) adlı çalışmasıyla Pierre Schaeffer'in, sunduğu tablolar—seslerin, tınıların tasnifine yönelik yenice altsıralama türleri—ile bu hamleye önayak olduğunu hatırlamak ve vurgulamak yerinde olacaktır.

Bu bağlamda, 1987 yılında Bernie Krause, bir bölgede meydana gelen ortam seslerinin düzenlenmesi üzerine çalışmış ve doğal çevreyi odağına alan ekolojik bir ses sınıflandırması önermiştir. Bu önerme doğrultusunda, canlı organizmalar tarafından oluşturulan seslerin bileşimini tanımlamak için "biyofoni"; rüzgâr, yağmur, gök gürültüsü gibi abiyotik doğal çevresel sesleri tanımlamak için "jeofoni" terimleri ortaya atılmıştır. Bununla birlikte bu ses sınıflandırması; tren, araba, vapur, uçak gibi araçlar ve endüstriyel yaşam bağlamında insanların neden olduğu çevresel sesler "antropofoni" adlı sınıflandırmayı da içerecek şekilde genişletilmiştir (Pijanowski, ve diğerleri, 2011, s. 203).

Bu terminoloji genellikle ses manzarası ekolojisinin bir yöntemi olarak, belirli bir zaman içinde belirli yerlerdeki ses manzaralarının kaydedilip ekolojik bir analizi yapılırken ortamdaki duysal değişimlere odaklanılarak kullanılıyor olsa da; müziksel bağlamda da duysal materyallerin bu sınıflandırmaya tâbî tutulması mümkündür. Bu bağlamda yaygın Avrupaî müzik üslubunun kullandığı "monofoni", "homofoni", "polifoni" gibi ses sınıflandırmaları müziğin duysal materyallerini sınırlandırmaktadır. Bu nedenle söz konusu sınıflandırmanın (monofoni, polifoni vs.) müziğin "dokusal" niteliği kapsamında ele alınmasının; Krause tarafından önerilen (biyofoni, jeofoni vb.)

sınıflandırmanın ise "çevre" odaklı bir yaklaşım olarak müziğin materyalleri kapsamında ele alınmasının, kalıplaşmış insan-merkezci yüklemli müzik algılarında nispeten özgürleştirici bir bakış sağlayacağı düşünülebilir.

Konuyla ilişkili olarak "sonosfer" kavramına değinilmesi de uygun olabilir. Sonosfer, Antroposen tabanlı akustik ekoloji çalışmaları ile kullanıma girmiş bir kavramdır. Çalışmanın önceki bölümlerinde değinilen dünyanın diğer jeolojik sistemleri-katmanları (biyosfer, jeosfer, teknosfer vs.) gibi sonosfer de dünyanın bir katmanını—daha açık ifade etmek gerekirse duyulabilir/duyumsanabilir katmanını, "ses atmosferi"ni—ifade eder. Ses manzarası ve akustik ekoloji başta olmak üzere sonosfer, yani ses atmosferine yönelik çalışmalar da disiplinlerarası yaklaşımlarla günbegün çeşitlenmektedir. Bu bağlamda özellikle Antroposende biyofonik, jeofonik, antropofonik seslerin birbirlerinden bağımsız düşünülemediği/duyulamadığı göz önünde bulundurulursa; sonosfer Dünya için hem biyosfer hem de teknosfer/antroposfer ile iç içe geçmiş olan, sürekli rezonans hâlinde bir katman olarak ifade edilebilir. Bununla birlikte, dünyanın sürekli rezonans hâlinde olduğu fikri, sonosferi ve bununla ilişkili önermelerden çok öncesine dayanarak *nāda brahma* kavramını çağrıştırabilir. *Nāda brahma*, her ne kadar bu sözün kapsamını ve derinliğini açığa vurmaktan çok uzak olsa da, en yalın hâliyle "Dünya/evren/ilahî öz sestir/titreşimdir." şeklinde çevrilebilir. Varoluşun, evrensel birliğin ve dünyanın süptil harmonisini/uyumunu temsil eden *nāda brahma*, metafizik bir önermenin ötesinde sesin yaşamsal değerini vurgulayarak Hint inançsal-yaşamsal pratiklerinin ve geleneksel müziklerinin de özünü teşkil eder[91].

Bunlarla ilişkili olarak nāda brahma, çalışmanın önceki bölümlerinden hatırlanabilecek olan "üçüncü kulak" kapsamında sunulan fikirlerin, uygulamaların—ve Berendt'ın aynı isme sahip kitabının—da temelini oluşturur. Mikroevren-makroevren ilişkisiyle—keşfedilmiş ya da keşfedilmemiş tüm kısımlarıyla—evrenin dünyayla, dünyanın kendi iç bileşenleriyle, insanın ise tüm hücreleriyle devamlı olarak *nāda*, yani "eterik titreşme" hâlinde olduğunu ifade eder. Bu titreşme hâlinin insanlar için dış kulakların algı kapsamının dışında kalan oldukça kapsamlı bir algısal sürece işaret ettiği de söylenebilir. Bu bağlamda ilgili referanslarla sonosferin dikkat çekme

[91] Konuyu etraflıca ele alan bir çalışma için bkz.: Han, İ. (2019). *Müziğin, Sesin ve Sözün Gizemciliği* (H. Ö. Tarhan, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.

niyetinde olduğu fikirlerden biri, insanın çevresel duyuşunu birçok kanaldan bütüncül bir algı yönetimiyle sağladığıdır. Buna göre insan sonosferi yalnızca dış kulaklarla değil; deri, kemikler, doku ve organlar, vücut sıvıları ve hattâ süptil-enerjetik meridyenler ile algılar. Bu unsurlar sayesinde insan esasında—sinir sistemi ve korteksin işbirliği ile—dünyanın katmanlarını—çekirdekten manyetik alanlara kadar—dahî algılama potansiyeline sahiptir, demek yanlış olmayacaktır (Berendt, 1988).

Bunların ışığında, ses manzarası çatısı altında değerlendirilebilen ilgili yaklaşımların temel nitelikli uygulamalarından biri olan "ses yürüyüşü"ne değinilmesi uygun olabilir.

4.7.4. Çevresel ses anlatılarını anlık zaman-mekân senkronizasyonu ve mevcudiyetiyle deneyimleme eylemi: ses yürüyüşü (*soundwalk*)

Ses yürüyüşü, bilinçli bir şekilde dâhil olunan mekânın ses manzarasına aktif katılım eylemi olarak tanımlanabilir. Kişiyi mekândan soyutlayan ve çevresel farkındalığı körelten kulaklık gibi araçların aksine çıplak kulaklarla yapılan bir yürüme eylemi, kişinin çevresel ve duysal farkındalığını derinleştirmekle birlikte ses manzarası deneyimlerini hareketlendirerek ses manzarasının süreçselliğini öne çıkarır. Çeşitli türleri olan ses yürüyüşlerinin temel amacı, katılımcıyı duysal malzemeleri tek tek ayırt edici bir şekilde dinlemeye teşvik etmek ve işitilen seslerin ses ortamının dengesine veya dengesizliğine katkıları hakkında eleştirel saptamalarda bulunmaktır. En genel anlamıyla bir ses yürüyüşünün temel amacı, doğal ya da kentsel bir ortamda yürürken aktif dinleme eyleminde bulunmaktır. Dikkat unsuru barındırmayan pasif bir duyma eylemi yerine, farkındalık katılarak yapılan aktif bir dinleme eylemi sayesinde insan, bir "yer algısı" geliştirebilir ve o an bulunduğu ortam ve o ortamdaki unsurlarla ilişkili bağıntılar kurabilir.

Ses yürüyüşleri bu aktif dinleme eylemine olanak sağlarken, birçok ses manzarası ekolojisti, bir ortamın ses manzaralarını o an dinleyerek deneyimler, ya da kaydederek veri toplar. Bu eylem, yalnızca ruhanî bir deneyim olarak doğayla olan bağı güçlendirmekle kalmaz; aynı zamanda ses manzaralarındaki mekânsal çeşitlilik ve belirli bir yerdeki coğrafî yönelimlere ilişkin farkındalıklarını da geliştirmeye olanak

sağlar. İster önceden saptanmış lokasyonlar/rotalar olsun, ister olmasın, ses yürüyüşleri her zaman ve her yerde yapılabilir, her ortamdan bir ses manzarası deneyimi kazanılabilir, bir "ses portresi," bir "akustik fotoğraf[92]" çıkarılabilir. Bu anlamda ses manzaraları, mekânın ya da ekosistemin kimliğini yansıtır. Dolayısıyla bir mekânın ya da ekosistemin akustik kimliği, oraya mensup tüm biyotik ve abiyotik oluşumlar için bölgenin kalitesini yansıtır ve etkiler. Örneklemek gerekirse, yağmur ormanları gibi ortamlarda biyofonik olarak zengin ve çok çeşitli bir ses manzarasına rastlanabilirken, kentsel bir alandaki ses manzarası çoğunlukla antropofonik bir tablo yansıtır. Bu bağlamda ses yürüyüşü, herhangi ortamın söz konusu kendine has akustik tablosunun zamana ve mekâna yayılımıyla deneyimlenmesini sağlayabilir. Gerçekleştirilme sebebi ister kişisel bir deneyim edinmek, ister bir çevresel projeye veri sunmak olsun; her halükârda ses yürüyüşü gibi ses manzarası uygulamalarının insanların doğal ya da kentsel mekânları daha farkındalıklı ve bütüncül bir şekilde değerlendirip anlamlandırmalarına katkı sunacağı söylenebilir (Ghadiri, Gasc, & Francomano, 2017, s. 60-61).

Konuyla ilişkili olarak Eve Beglarian'ın *A Murmur in the Trees* adlı çalışması ses yürüyüşü temelli bir duysal tasarım örneği ve performans pratiği olarak anılabilir.
A Murmur in the Trees, besteci Eva Beglerian'ın—Emily Dickinson'ın aynı adlı şiirinden ilhâm alarak—oluşturduğu bir hibrit-ses manzarası kompozisyonu olarak nitelendirilebilir. Beglerian'ın eline rastgele geçen bir huş ağacı kabuğu eserin tınısal yol haritası niteliğinde notasyonunu meydana getirir. Orkestrasyon ise—ağaç gövdesine öykünen formlarıyla—24 kontrbas ile birlikte doğal mekânın tınısal atmosferinden oluşur. Huş ağacı kabuğundaki müzikal yönlendirme detaylandırılacak olursa; besteci tarafından kabuğun dokusu tınısal bir hat olarak kabul edilerek dakikada üçte bir oranında deneysel bir üslupla icra edilmesi uygun görülmüştür. Programa Dickinson'un şiir okumasının da dâhil edildiği yapıtın icrası yaklaşık yarım saat sürer. Yapıtın prömiyeri ABD'nin Vermont eyaletine bağlı Brandon ve Montpelier kentlerinde 11-12 Eylül 2021 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir. Açık havada düzenlenen bu konserlerden ilki Brandon'ın Park Sokağı'nın, ikincisi ise Montpelier Hubbard Parkı'nın sunduğu mekânsal çerçevede ses yürüyüşlerine de imkân tanıyan, mekâna yayılan bir dinleyici-icracı deneyimi ile şekillenmiştir. Dikkat çekmek

[92] Kavram için: Maral, H. A. (2000). Akustik Fotoğraflar, Birikimler EST & NON Dergisi, (5), 86–92.

gerekirse; dinleyiciler yalnızca kontrbaslardan üretilen seslere değil; ortamın ve özellikle ağaçların oluşturdukları ses atmosferine odaklanmaya ve bu mekânlarda—bir noktada çakılı kalmaktansa—ses yürüyüşleri yaparak dinleme eylemlerini akışkan ve daha etkili bir deneyime dönüştürmeye teşvik edilmişlerdir.
Beglerian, yapıtın çevrecilik ya da iklim krizi ile doğrudan ilişkili olarak aktivist bir söylem niteliği taşımadığını belirtmekle birlikte; içinde "zaman geçirmek" için nesneleştirilen/fetişleştirilen doğa algısına dikkat çekmeyi ve doğal dünyaya saygıyı güçlendirmeyi umduğunu ifade etmiştir[93].

Bunların ışığında ses yürüyüşleri, yürüyüş meditasyonlarının çatısı altında da değerlendirilebilir. Yürüme—ya da modern "ilerlemeci" hayata ayak uydurma gereksinimiyle "koşma/koşturma"—eylemi, mekânlar arası geçişlerde zamanı sıkıştırılmış bir formatta kullanma sürecine hizmet eder, demek mümkündür. Ancak yürüme, iki mekân arasında yapılan gidiş-gelişten ibaret lineer bir eylem değildir. Yürüyüş meditasyonları ve bu bağlamda ses yürüyüşü, yürümenin sadece bir ulaşım aracı ya da fizyolojik bir edim olmadığını vurgular. Bu sayede mekân içindeki esnek, zamana yayılan bir odak sayesinde farklı duyusal ve duysal olasılıklar keşfedilebilir.

Bunun yanı sıra değinmek gerekirse, ses yürüyüşleri dâhilinde ses manzaralarını mekânsal boyuttan görsel düzleme aktarma işlevi taşıyan; bu bağlamda ortamdaki duysal faktörleri kilit ögeler ile işaretleyen/görselleştiren ses haritaları kullanılabilir. Temel olarak bir ortamın akustik temsilleri olan ses haritaları, o ortamın akustik kimliğinin ve seslerinin, ortamın diğer özellikleriyle nasıl ilişkili olduğunun daha iyi anlaşılmasına olanak sağlar. Deniz kenarı, orman ya da şehirlerdeki işlek caddeler gibi her türlü doğal ya da kentsel ortam için ses haritası oluşturulabilir. Ses haritası oluşturma süreci, ses yürüyüşü ile oldukça benzerdir. Her ikisinde de aktif dinleme eylemi ve ses manzarası ile çevresel bağlantıların değerlendirilmesi esastır. Çeşitli yönlerden gelen tüm ses kaynakları ve yayıldıkları alanlar haritalanabilir. Seslerin kapsamı, yönü, yoğunluğu ve sürekliliği farklı renkler ya da şekiller aracılığıyla haritada gösterilebilir. Haritalar iki veya üç boyutlu olabilir ve ortamda bulunan ağaç, yol veya bina gibi temel fiziksel unsurlarını da içermesinde yarar olduğu söylenebilir. Harita yalnızca ses kaynakları ve kapsamlarını içeriyorsa daha basit içerikli; sesin

[93] Yapıta ilişkin bilgiler edinilirken yapıtın program notundan yararlanılmıştır. Program notuna erişim için bkz.: http://www.scragmountainmusic.org/murmur.html

(süre, frekans, tını vb.) çeşitli parametrelerini içeriyorsa da daha detaylı olarak[94] biçimlendirilebilir (Ghadiri, Gasc, & Francomano, 2017, s. 65).

Her ne kadar çalışmanın odağının kayma riskinden ötürü burada ses haritalarına oldukça temel, yüzeysel olarak değinilmiş olsa da; farklı niteliklerde ses haritalarının farklı disiplinlerin çalışmalarında oldukça etkili veriler sunan bir yöntem olduğunu belirtmek gerekir. Örneklemek gerekirse; işitsel peyzaj alanında kent planlaması için veri sunan ses algısı haritaları buna güncel bir örnek olarak gösterilebilir[95].
Ses haritalarına fikirsel temeliyle değinilen bu bölümün ardından ses manzaralarının kaydedilme sürecine de kısaca değinilmesi uygun olabilir.

4.7.5. Projeleştirmenin İlk Basamağı: Ses Manzaralarının Saptanması/Kaydedilmesi

Beyin, duysal verilere bilinçli bir şekilde dikkat verilmediğinde bile, kulakların işittiği çevre hakkında ipuçları edinmek için çevresindeki ses ortamını analiz ederek çevresel unsurlar hakkında detaylı bilgiler edinmeye çalışır. Ancak ses manzarası araştırmaları için farkındalıklı dinleme eylemi kadar kayıt unsuru da ön plana çıkmaktadır. Zira özellikle büyük ölçekli ve uzun süren araştırmalar için günler, haftalar hatta aylar süren ses manzarası kayıtlarının gerekliliği söz konusudur. Bunun için genellikle ortamda hedeflenen süre boyunca sabit konumlandırılmış olarak bırakılabilen programlanabilir profesyonel kayıt cihazları kullanılır. Genellikle iklim değişikliğinin ekosistem ve türler üzerine etkisi gibi uzun vadeli bir araştırma gerektiren konular üzerine yapılan çalışmalarda alınan doğal kaynaklı ses manzarası kayıtları için bu tip cihazlar kullanılır. Bu cihazların otomatik olarak kayıt yapıyor olması, uzun bir zaman dilimi boyunca detaylı veri toplanmasını mümkün kılar. Örneklemek gerekirse, antroposen ve sualtı hayat üzerine yapılan bir araştırmada okyanusun metrelerce, hatta kilometrelerce derinliklerinde balina sesleri gibi biyofonik—ya da tekne gürültüsü gibi

[94] Müzik fiziği ve akustik alanında standart bir metin olan *Music, Sound and Sensation: A Modern Exposition* (ilk edisyonu Almanca, 1960; Dover, 1967; 2012) adlı kitabında Fritz Wincel, insan kulağının/beyninin sesin 50 kadar parametresini ayırt edebildiğini vurgular. Oysa standart bir konservatuvar/müzik bölümü giriş sınavında, geleneksel olarak, sadece iki ya da üç parametrenin sorgulanmasıyla yetinilmektedir.
[95] İlgili kavram ve konuya referansla, Türkiye'de ses manzarası çalışmaları ve ses algı haritaları kapsamında öne çıkan bir isim olarak Oğuz Öner hatırlanabilir. Öner'in projeleri ve yaklaşımlarına çalışmanın "Kadıköy Akustik" başlığı altında yer verilecektir.

antropofonik—sesleri kaydetmek için sualtı mikrofonlarından, yani hidrofonlardan yararlanırlar.

Bununla birlikte, büyük ölçekli araştırmalar için alınan uzun süreli ses manzarası kayıtlarını detaylandırarak ve analiz ederek dinlemek oldukça güç olduğu için; bu tip çalışmalarda osilogram ve spektrogram gibi sesin görsel temsillerinden yararlanılır. Temel ses görselleştirme araçlarından biri olan osilogram, x ve y koordinatlarına sahip iki boyutlu bir grafiktir. X koordinatı zamanı temsil eder ve genellikle saniye veya milisaniye cinsinden ölçülür. Zaman içinde sesteki değişimi takip etmek için osilogram soldan sağa okunur. Y ekseni genliği temsil eder ve desibel (dB) cinsinden ölçülür. Spektrogram ise sesin üç boyutlu bir temsilidir. Osilogram gibi, sesin zaman içindeki genliğini belirtir, ancak Hertz (Hz) cinsinden ölçülen frekansı gösteren ek bir eksen ekler. Zaman hâlâ x ekseninde sunulur, ancak frekans, y eksenindeki genliğin yerini alır. Genliğe görsel bir karmaşa yaratmadan yer vermek için, varyasyonları genellikle renk çeşitliliği ile tasvir edilir. Örneğin gök gürültüsünün düşük frekanslı gümbürtüleri bir spektrogramın alt kısmını kaplarken, kuşların yüksek frekanslı ötüşleri daha yüksek konumlarda yer alır. Birçok program, farklı görselleştirme türleri arasında hızlı geçiş, yakınlaştırma ve hatta özel renklendirme sağlar. Bunlar sayesinde ses kaydının tamamı görsel ipuçları yakalanarak incelenebilir ve araştırma için gerekli veriler daha hızlı bir şekilde elde edilebilir (Ghadiri, Gasc, & Francomano, 2017, s. 88-90).

Bununla birlikte, herhangi bir araştırmaya hizmet etmeksizin alınan anlık bir ses manzarası kaydı, aslında her an her yerde var olan ancak çoğu zaman varlıklarının farkında olunmayan anlık duysal malzemeleri yakalama eylemi olarak nitelendirilebilir. Burada ses malzemeleri kendi içlerinde şümulüne ermiş, dışarıdan müdahaleye muhtaç olmayan bir oluşum fikrini barındırır. Bu kavrayış ve yönelimin, kalıplaşmış müzik anlayışları doğrultusunda alınan ve yapımcının tasarrufundaki başka bir bütünlük içinde kurgulanmak üzere araçsallaştırılan ses kayıtları ile taban tabana zıt olduğu aşikârdır. Zira deneysel ses manzarası kayıtlarında asıl amaç ses malzemelerinin kendiliğindenliğini öne çıkarmaktır (Robindoré & Ferrari, 1998, s. 12).

Ses manzarası çatısı altında kavramsal, deneyimsel, uygulayımsal ve teknik olarak genel bir fikir vermesi niyetiyle değinilen bu başlıkların ardından; çalışmanın

kapsamına dâhil edilmesi uygun görülen—Dünya ve Türkiye genelinde—birkaç güncel ses manzarası projesine genel hatlarıyla kısaca değinmek yerinde olacaktır.

4.7.6. Duysal Deneyime ve Keşfe Dayalı Ses Manzarası Projelerine Örnekler

Disiplinlerarası yaklaşımlarla ses manzaraları projeleri, gerek bilimsel odaklı beşerî amaç, araç ve yöntemlerle kullanıldığı örneklerde; gerekse (kentsel alanları da içine alarak) Antroposen ile ilişkili olarak insan-doğa barışıklığını destekleyen, olgun bir noosferik yapılanmayı/bir arada yaşam tahayyülünü tezahür ettirme girişimleri olarak sunulduğu projelerde oldukça etkili bir konuma sahiptir. Bu bağlamda Dünya genelinde günbegün çeşitlenen ses manzarası projelerinin yanı sıra; Türkiye'de de *Sonospheria*[96], *Kadıköy Akustik*, *Adalara Ses Ol*, *Yerin Ekosu* ve *Şehr-i Sada İzmir*[97] gibi ses manzarası topluluklarının ve projelerinin sayılarının gittikçe arttığına dikkat çekmek gerekir. Bu nedenle her bir projeyi tezin bünyesine dâhil etmek mümkün olmasa da, çalışmanın fikirsel çerçevesine uygun görünen birkaç örneğe yer vermek uygun görülebilir. Bu anlamda özellikle derinlemesine dinleyiş ve kavrayış düsturlarıyla duysal deneyimin ve keşfin öne çıktığı örneklere Oğuz Öner'in *Kadıköy Akustik* projesini anarak başlamak yerinde olabilir.

4.7.6.1. Oğuz Öner ve "Kadıköy Akustik"

Türkiye'de ses manzarası ve akustik ekoloji alanında gerçekleştirdiği çalışmalarla öne çıkan isimlerden biri Oğuz Öner'dir. Öner, kendisini bir "ses dokuyucusu" olarak tanımlamakla birlikte; mekânsal seslere, ses katmanlarına ve bunların dinleyiciyle etkileşimine odaklanır. Bununla birlikte, ses manzarası uygulamalarını kentsel-mekânsal tasarım perspektifinden değerlendirerek psikocoğrafik bir bağlamda ele aldığını vurgular.

[96] Hâlihazırda topluluğun güncel bir projesi olmaması nedeniyle, Can Kazaz önderliğinde oluşturulan ilgili biyoakustik ve akustik ekoloji topluluğuna bu çalışmada ismen değinilmekle yetinilecektir.

[97] Prodüksiyon amaçlı kentsel ses manzaralarına odaklı olması nedeniyle ilgili projenin bu çalışmada yalnızca isminin zikredilmesiyle yetinilmesi uygun görülebilir. Proje hakkında detaylı bilgi için bkz.: Işıkhan, C., Varol, A., Kayın, E., Vergili, S., Özkan, Z. Ç., Özkan, A., Elgün, M. (2020). Prodüksiyon Amaçlı Kent Odaksal Ses Bankası Oluşturma: Şehr-İ Sada İzmir. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *13* (69), 581-590.

Öner, sesleri keşif sürecinde herhangi ortamdan ya da kaynaktan edindiği ses numunelerini dijital ortamda dokurken; ses katmanları belirginleştikçe ve birbirleriyle etkileşime girdikçe oldukça efektif ses tasarımlarının oluştuğuna şahit olduğuna değinmiştir. Ses keşif sürecinde genellikle dış kulakla ilk duyuşta dikkate değemeyen incelikli detay sesleri tercih ettiğini, bu seslerle çalışmanın çok daha zengin bir tınısal ufkun açılmasına vesile olduğunu da belirtmiştir.

Öner, "Covid-19 pandemisi" ile son yılda küresel çapta yaşanan mecburî izolasyonu, kendi içsel alanına dönüş için de bir fırsata çevirerek içsel duyuşunu yeniden değerlendirdiği bir dönem olarak kullanmıştır. Öner—pandemi sürecinin kasvetli atmosferine rağmen—bu içe dönüş vasıtasıyla dünyadaki antroposenik keşmekeşin bir nebze durulmasıyla; "doğanın, mevsimlerin döngülerine ağır çekimde tanık olma fırsatı" bulduğunu da ifade etmiştir. Bu ifadenin müziksel temsili olarak gösterilebilecek olan *Silent Wide*, "sokağa çıkma kısıtlaması" gibi sıkı izolasyon uygulamalarının aktif olduğu günlerden birinde, Öner'in içsel yolculuğunun bir paylaşımı olarak öne çıkmıştır. *Silent Wide* izole olmanın, odağı dışarıdan içeriye yönlendirmenin bir aracı; ve bu yolculukta tanık olunan, aşılan katmanların sonik tercümesi olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte yapıt, dinleyiciye bir tür "before-after" nitelikli bilinç difüzyonu deneyimletmek için alan açma niyetini de barındırmaktadır.

Dinleyici, ses araştırmacısı ve ses dokuyucusu olarak Cage'vâri bir üslup benimseyen Öner; Óliveros'un "derinlemesine dinleme" ilkelerini de düstur edinmektedir. Bu bağlamda mutlak sessizliğe erişmenin imkânsızlığını; duysal algının genişletilmesiyle şahit olunan—envaî çeşit duysal bileşeni barındıran—ses manzaraları ile doğrulamaktadır.

Öner, hem doğal hem kentsel ses manzaralarından aldığı ilhamı şu sözleriyle dile getirmiştir:

> Benim için derin dinleme meditatif bir faaliyet. Bazen sokakta, doğada tek başıma yürürken gözlerimi kapayıp mekânın kendi seslerini, o seslerin ve katmanların oluşturduğu müziği dinlemeyi seviyorum. Doğanın, mekânın kendi kompozisyonu bana fazlasıyla ilham veriyor. Kendiliğindenlik prensibindeki; seslerin, ses örüntülerinin birbirine doğru akması, bazen birinin ritmik olarak devam etmesi, aniden susması diğerinin başlaması, birinin yavaşça yükselmesi… Doğa efektlerle, farklı ritmik paternlerle dolu. Bunların hepsi benim için esin kaynağı (Çete, 2021).

Öner'in doktora tezinin de odağını oluşturan *Kadıköy Akustik*, mekânsal çerçeveyi İstanbul'un Kadıköy semtinin oluşturduğu bir psikocoğrafik kentsel ses manzarası projesi olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda ses yürüyüşleri, proje için kaydadeğer veriler sağlayan temel uygulama olarak öne çıkmaktadır. Proje dâhilinde katılımcılar, gözleri bağlı bir şekilde—görsel algıları tamamen devredışı bırakılarak— bir rehber eşliğinde Kadıköy'de yaklaşık 40-45 dakika süren ses yürüyüşleri yaparlar. Bu yürüyüşlerde derinlemesine dinleme daha çok algısal süreçlere odaklıdır. Bu nedenle bu yürüyüşlerin neticesi olarak oluşturulan "ses algısı haritaları"—çalışmanın önceki başlığında değinilen "ses haritası"ndan farklı olarak—psikocoğrafik bir anlam taşır. Ses algısı haritaları, dinleyicilerin bir ses manzarasında derinlemesine dinleme eylemi ile edindikleri hissiyâtın, çağrışımların, geribildirimlerin değerlendirilmesi ile hazırlanır. Her dinleyicinin farklı katmanlar üzerinden edindiği sonik ve algısal deneyimler; bireysel olarak eşsiz kazanımların yanı sıra, özellikle kentsel-mekânsal tasarım planları için de oldukça etkili, işlevsel veriler sunar[98] (Uygun, 2021).

Bu projede olduğu gibi, ses yürüyüşleri ile deneyimin etkili bir şekilde araçsallaştırılmasını sağlayan—Ankara merkezli—doğal bir ses manzarası projesi anılabilir.

4.7.6.2. Yerin Ekosu

Yerin Ekosu[99], Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) kampüsü ve ormanını mekânsal çerçevesine alan bir doğal ses manzarası ve ses yürüyüşü projesi olarak öne çıkar[100]. Proje kapsamında 10-11 Temmuz 2021 tarihinde gerçekleştirilen çalıştayda, katılımcılar ODTÜ Mimarlık Fakültesi bölümleri lisans öğrencilerinden seçilmiştir. Kampüsün mimarî ve ekolojik değerleri üzerinden, insanın doğa ile uyumlu bir ortakyaşarlığı içselleştirmesi hedeflenmiştir. Ses yürüyüşleri ODTÜ kampüsünün ve

[98] Her ne kadar henüz Türkiye'de aşinalık kazanılan bir çalışma alanı/yöntemi olmasa da; Kudüs, Vancouver, Londra, Berlin gibi dünyanın çeşitli şehirlerinde ses algısı haritalarının oluşturulduğu bilinmektedir. Bu bağlamda yüksek bütçeli bir araştırma-yatırım çalışması olarak İngiltere'de yürütülen *The Positive Soundscape*, kentsel tasarım çalışmalarına önemli veriler sağlayan bir "duysal algı çalışması" olarak öne çıkmaktadır (Çete, 2021).

[99] Projenin adlandırmasındaki "eko" kelimesinin hem "çevre" anlamını karşılayan bağlamıyla, hem de İngilizcede "yankı" anlamına gelen *echo* kelimesine gönderme yapılarak kullanıldığına dikkat çekilebilir.

[100] Proje ekibinde Prof. Dr. Anlı Ataöv, Can Gölgelioğlu, Prof. Dr. Nilgül Karadeniz, Maya Galimidi, Öğr. Gör. Dr. Atilla Çağdaş Değer, Orkun Karakuş, Öğr. Gör. Dr. Özgün Özçakır ve Ece Işıl Eren yer almaktadır.

ormanının ekosistemindeki doğal ve kültürel çeşitliliği deneyimleme, içselleştirme, barındırdığı ses manzaralarını duyular arası etkileşim, duyusal ve duysal farkındalık, derinlemesine dinleme üsluplarıyla gerçekleştirilmiştir. Kampüs Ankara'nın merkezî sayılabilecek bölgelerinden birinde konumlanmasına rağmen, envaî çeşit canlı formu (bitki, kelebek, kuş, tavşan türleri vb.) ODTÜ faunası içinde rahatlıkla gözlemlenmiş ve dinlenilmiştir. Bu anlamda kuşlar fauna içerisinde duysal olarak nispeten öne çıkmış ve 250'ye yakın kuş türü saptanmıştır[101].

Şekil 4. 1 Yerin Ekosu 1. Gün, 10 Temmuz 2021.[102]

Konuyu desteklemek adına değinmek gerekirse; proje ekibinden Maya Galimidi, ekolojik aktivist kimliğini aynı zamanda *Empower with Nature* (Doğayla Güçlen) platformunun kurucusu ve "Birleşmiş Milletler Global Ekolojik Köyler Ağı" elçisi olmasıyla da desteklemektedir (Galimidi, 2021).

Ses manzaralarında deneyimsellik ile çevresel farkındalığın öne çıktığı bu projenin ardından İstanbul merkezli bir güncel ses manzarası topluluğu ve çalışmasını anmak yerinde olacaktır.

[101] Konuya ilişkin bilgi temelinde projenin sosyal medya hesaplarından yararlanılmıştır.
[102] Erişim: https://ekoiq.com/2021/09/27/dogayla-guclen-colu-yesert/

4.7.6.3. Adalara Ses Ol ve Sesol.org

Adalara Ses Ol—ilk olarak Mayıs 2015'te bir araya gelen—gönüllü bir ekip tarafından İstanbul Adalar bölgesine dair sorunların ve yaşam çeşitliliğinin konu edinildiği bir projenin hayata geçirilmesiyle şekillenmiştir. İpek Oskay tarafından yürütülen bu proje—İstanbul iline bağlı, yerleşime açık tüm adaların içinde barınan—biyotik ve abiyotik varlıklar (jeofizik, mekanik, kentsel vb.) tarafından sunulan biyofonik, jeofonik ve antropofonik sesler için açık erişimli ve etkileşimli bir dijital ses arşivi geliştirmeyi amaçlayan bir ses manzarası projesi olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda proje kapsamında açılan *Sesol.org* İnternet sitesi, çeşitli disiplinlerden katılımcılar, araştırmacılar için çevrimiçi-etkileşimli ses haritası arşivlerine hizmet etmek üzere tasarlanmış bir web sitesidir.

Bu İnternet sitesine yüklenen seslerin içeriği aynı zamanda—ilgili proje özelinde—Adalar sakinleri için çevresel, sosyal ve politik bir sosyal forum işlevi görürken; Adalar'ı geçici olarak ziyaret eden canlı kesimin (gezginler, turistler, göçmen hayvanlar vb.) çeşitliliğine de ışık tutar. Proje metodolojik olarak ses çalışmaları paradigmalarından siber haritacılık, işitsel etnografi, ses manzarası ekolojisi, ses yürüyüşü, sözlü tarih, oto-etnografi, nitel araştırma görüşmeleri ve topluluk geliştirme araçlarından fikirleri bir araya getirmektedir. Aynı zamanda proje, işbirlikçi ve etkileşimli bir veri toplama ve paylaşma yöntemini destekleyerek projeye dâhil olmak isteyen gönüllülerin saha çalışmalarına, kayıtlarına aktif katılımını teşvik etmektedir[103].

4.7.6.4. Sonik Bisiklet (*Sonic Bike*) ve Sonik Kayık (*Sonic Kayak*)

Türkiye dışından farklı coğrafyalardan güncel doğal ses manzarası çalışmalarına yer vermek gerekirse; İngiltere merkezli Bikrofonik Araştırma Enstitüsü'nün projeleri anılabilir: Bikrofonik Araştırma Enstitüsü (BRI), "sonik bisiklet", "sonik kayak" gibi projeler ile Londra'da öne çıkan bir çevresel ses araştırmaları organizasyonudur. Sonik bisiklet, bisikletçinin nereye gittiğiyle ilişkili olarak mekânsal ve sonik olasılıkları çeşitlenebilen bir ses manzarası deneyimi sunar.

Buna göre, 2010'larda uygulanmaya başlanan sonik bisiklet, ses manzaralarını bisiklet aracılığıyla mekânlar arası hareketli bir dinleme eylemine dönüştüren bir ses

[103] Projenin web sitesine erişim için bkz.: https://sesol.org/adalara/

manzarası aracıdır. Projenin İngiltere dışına yayılmasıyla Brüksel, Berlin, Houston, Helsinki gibi şehirlerde sonik bisiklet merkezleri oluşturulmaya başlanmıştır.

Bisikletlerin üretim aşamasında peyzaj araştırmalarının ve atölye çalışmalarının ortaklığıyla ses haritaları yapılır ve ardından bisikletlerin sistemine yüklenir. Bisikletçi pedal çevirirken, bisiklet üzerindeki GPS alıcısı onların nerede olduğunu algılar ve mevkîye özgü sesleri tetikleyerek bisiklete monte edilmiş bir çift hoparlörden dışarıya verir. Sonik bisiklet, en temel prensibiyle bisikletin önüne iki adet hoparlörün monte edilmesi ve arkasına birer adet GPS alıcısı ve *Raspberry Pi* bilgisayarın eklenmesiyle oluşturulur. Bisikletlerin üretim aşamasında peyzaj araştırmalarının ve atölye çalışmalarının ortaklığıyla ses haritaları yapılır ve ardından bisikletlerin sistemine yüklenir. Bisikletçi pedal çevirdikçe, bisiklet üzerindeki GPS alıcısı onların nerede olduğunu algılar ve mevkîye özgü sesleri tetikleyerek bisiklete monte edilmiş bir çift hoparlörden dışarıya verir[104] (Matthews, 2017).

Sonic Kayak da Bikrofonik Araştırma Enstitüsü bünyesinde 2014 yılında Kaffe Matthews ve David Griffiths tarafından temeli atılmış ve 2016 İngiliz Bilim Festivali'nde ilgili çevrelere tanıtılmış bir akustik ekoloji projesidir[105].

Sonic Kayak, sonik bisikletlerdeki açık kaynak teknolojisinin kayıklarda kullanılacak şekilde uyarlanması ve kayıklara sualtı sensörleri eklenmesiyle oluşturulmuştur. Hidrofonlar tarafından algılanan sualtı sesleri—gerçek zamanlı olarak sonifiye edilen 2 dijital termometreden gelen verilerle birlikte—hoparlörlerden çalınır. Ayrıca sonik bisiklet sisteminde olduğu gibi, konuma özgü sesler de sistemdeki ses haritalarına yüklenebilir ve farklı yerlerde tetiklenebilir. Bununla birlikte, algılayıcı veriler saat, tarih ve GPS konumu ile birlikte kaydedilerek deniz gürültüsü kirliliği ve iklim araştırmaları için işlevsellik sağlayabilir (Griffiths, Kemp, Matthews, Garrett, & Griffiths, 2017, s. 2).

[104] Sonik bisiklet hakkında detaylı bilgi için bkz.: https://sonicbikes.net/sonic-bike/

[105] Sonik kayık hakkında detaylı bilgi için bkz.: Griffiths, A. G. F., Kemp, K. M., Matthews, K., Garrett, J. (2017). Sonic Kayaks: Environmental monitoring and experimental music by citizens. *PLoS Biology*, *15* (11), 1-10.

4.7.6.5. Fırat Erdim ve "Uçurtma Korosu" (*The Kite Choir*)

Ses araştırmacısı Fırat Erdim'in Uçurtma Korosu (*The Kite Choir*) projesi[106] ise, Kamboçya'nın sonik-ritüelistik uçurtma geleneği ve çalgısı *khlaeng ek'*e—çalgının başka bir adlandırmasıyla "*singing kite*"—dayanan bir doğal ses manzarası çalışması olarak şekillenmiştir. Kısaca değinmek gerekirse, ilgili çalgı Kamboçya kültüründe çiftçilerin hasattan sonra toprağın bolluk ve bereketinin artması için araçsal-kültürel bir kullanıma sahiptir. Bu bağlamda hasat sonrası üretilen çalgıların gökyüzünde gece boyunca pirinç tarlasının üzerinde herhangi bir insan müdahalesi olmadan rüzgârın gücüyle aerofonik olarak ses üretmesine izin verilir. Tarım ve bolluk-bereket ile ilişkili olarak çalgıların/sonik uçurtmaların dişi üreme organı yumurtalığa öykünen/gönderme yapan bir gövdeye sahip olduğuna ve anaerkil/dişil yaratım-üretim gücünün kutsiyetini yansıttığına vurgu yapılabilir[107].

Şekil 4. 2 Kamboçya'nın aerofonik uçurtması khlaeng ek.[108]

Erdim'in Uçurtma Korosu projesi için jeolojik etkilerle "kendi kendini icra edebilecek" potansiyelde tasarlanan uçurtmalar, insan müdahalesi olmadan havanın/rüzgârın yönlendirmesiyle rezonatör işlevi görerek bir çeşit aerofonik çalgı niteliği kazanırlar. Bu da müziğin oluşumunda insanın atmosfer/çevre ve

[106] İlgili proje, İzlanda'nın Seyðisfjörður kentinde Iowa Sanat Konseyi, Doğal Kaynaklar Bakanlığı'ndan 20 sanatçı, Iowa Eyalet Üniversitesi Mimarlık bölümünden Daniel J. Huberty ve—yine Iowa Eyalet Üniversitesi'nden—Sanat ve Beşeri Bilimler Fakültesi'nin bir araştırma grubu tarafından desteklenmektedir. Detaylı bilgi için bkz.: https://firaterdim.net/Kite-Choir

[107] Konu hakkında detaylı bilgi için bkz.: https://www.soniccambodia.org/khlaeng-ek

[108] Erişim: https://www.soniccambodia.org/khlaeng-ek

uçurtma/enstrüman arasındaki işbirliğine dayalı bir aracılık zinciri oluşturmasını sağlar.

Erdim bu ses uçurtmalarıyla farklı ses manzaralarını keşfetmek üzere Uçurtma Korosu adlı ses manzarası projesini başlatmıştır. Bu proje kapsamında 2019 yılında iki aylık bir süreçte Erdim'in İzlanda'nın bir sahil köyünde edindiği ses manzarası deneyimleri ve kayıtları kayda değerdir. Bu bağlamda ilgili bölgenin coğrafi niteliklerinin (engebeli, dağlık, şiddetli rüzgârlı, okyanus kenarında, ağaçsız vb.) jeofonik çeşitliliğe sahip bir ses manzarası deneyimine elverişli bir ortam sağladığı söylenebilir[109] (Brincks, 2020).

Şekil 4. 3 Uçurtma Korosu (The Kite Choir) projesinden bir kare.[110]

4.7.6.6. Timber festivali ve Sounds of the Forest projesi

Dünya üzerindeki ormanların oluşturduğu ses haritası ve evrensel dijital-yeşil ses manzaraları arşivi olarak da *Timber* festivali ve "*Sounds of the Forest*" projesi anılabilir: *Timber* Festivali, ilki 2018 yılında yapılmış olan ve önümüzdeki planlamaya göre bir sonraki 21-23 Temmuz 2022'de yapılacak olan doğa eksenli bir müzik festivalidir. İngiliz Ulusal Orman Şirketi (*UK National Forest Company*) ve *Wild*

[109] İlgili proje hakkında kapsamlı bilgi için bkz.: https://firaterdim.net/Kite-Choir
[110] Fırat Erdim'in izniyle görselin bu çalışmada kullanımı uygun görülmüştür.

Rumpus ortaklığı ile düzenlenmektedir. 2020'de gerçekleşmesi planlanan festivalin küresel pandemi koşulları nedeniyle gerçekleşememesi üzerine; dünyanın her yerinden katılıma açık, *online* platformda yürütülen bir doğal ses manzarası projesi/hareketi hayata geçirilmiştir. "Ormanın Sesleri" (*Sounds of the Forest*) adı verilen bu proje ile, katılımcılardan bulundukları bölgedeki ormanlardan ses kayıtları alıp festivalin internet sayfası üzerinden yükleyerek paylaşmaları beklenmiştir. Bu vesileyle, dünyanın pek çok yerinden çok sayıda katılımcının ilgi ve katkıları, dünyanın ilk dijital orman ses haritası ve ses manzaraları arşivinin oluşmasını sağlamıştır.

Bu ses manzarası kayıtları; internet üzerinden dileyen herkesin ulaşabileceği, dinleyebileceği ve hattâ müziksel çalışmalarında ses materyali olarak kullanabileceği üzere, açık erişimli bir dijital ses arşivi olarak organizasyonun internet sitesinde mevcuttur. Bununla birlikte, 2021'de gerçekleştirilen festivalde sahne alan bazı müzisyen ve sanatçılar da çalışmalarında ya da performanslarında bu ses manzarası arşivinden yararlanmış; ve buradaki içerikleri ses materyali olarak kullanmışlardır.

4.8. Yerleşik Müzik Algılarındaki İnsan-merkezciliği Aşma Çabası: Bestecinin Kimliğini Arka Plana Taşımak

Çevresel seslere alan açan duysal tasarım/müzik önermeleri için dönüm noktası, insanın varoluşunu sorgulatacak kadar büyük hatalara, kıyım ve vahşete başat referans olan II. Dünya Savaşıdır. Bu olumsuz deneyimin itkisi ve ardından peyderpey gelen farkındalık dalgalarıyla önce tabiî bizatihi insanın, ardından da çevrenin ve doğanın idrakini dönüştürecek felsefî sorgulamalar gündeme gelmiştir. En uç noktası "insansızlaşma" idealine varacak Total Serializm, Algoritmik Kompozisyon, Bilgisayar Müziği gibi dallarda yapılan üretimlerde (ille de bir çevre duyarlılığı gözetilmeksizin ve genellikle gramer-içi tasarruflarla sınırlı olmak kaydıyla) Otomatizm, jenerik algoritmalara başvurma gibi yönelimler; *musique concrète* (somut müzik) başta olmak üzere, elektroakustik müzikte insan yapımı olmayan seslere itibar etme gibi tercihler sıklıkla benimsenmiştir[111].

[111] Daha da öncelerine uzanıldığında Nihilizmden Fütürizme, yadsıyıcı ya da fetişleştirici örnekler de bulmak mümkündür. En tanınanları hatırlanacak olursa fütürist öncü Luigi Russolo'nun, bir şehrin uyanışının akustik portresi sayılabilecek eseri *Risveglio di una città* (1913); Arseny Avraamov'un başını

Konuyla ilişkili olarak insanın öznesini, hele de kompozitörün yapıt/"yaratı" üzerindeki sultasını aşındıran, tartışmaya açan, ötesine kademeli olarak ilga eden müziksel yapıtlar incelenirken; bu alandaki çarpıcı mücadelesi ve görünürlüğü ile en tanınan, en önemli figür hâline gelen John Cage'in edimi ve önermelerine değinmek yerinde olacaktır.

4.8.1. John Cage, müziğin Belirlenmemişlik ve Kendiliğindenlik prensibi ile oluşumu

Cage'in döneminin önde gelen, sıra dışı ve mütevazı bir müzisyen-besteci kimliğinin ve posthümanist olarak nitelendirilebilecek düşüncelerinin şekillenmesinde pek çok deneyimin, etkileşimin ve kişinin katkısı olduğu söylenebilir[112]. Bunların temelinde, varoluşsal denebilecek denli kurucu, tetikleyici etkileriyle doğa filozofu Henry David Thoreau'nun önermelerinin; ABD entelijensiyasını "kendiliğindenlik" ve "istençsizlik" fikirlerine uyandıran Zen gurusu D.T. Suzuki'nin fikirlerinin; Gita Sarabhai ve Ananda K. Coomaraswamy ile etkileşimleriyle derinleştirdiği Hint felsefesine olan ilgisinin yansımalarının öne çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda Sarabhai'den edindiği "zihni farkında ve dingin tutmak, böylece onu ilahi etkilere karşı duyarlı kılmak" ve "doğayı kendi üslubunca taklit etmek"[113] gibi fikirler, müziksel yapıtın oluşum/uygulanma sürecinde bestecinin/icracının konumunu, amacını, hedefini sorgulama ve kendi süzgecinden geçirerek gerçekleştirme yolunda ciddî katkı sağlamıştır (Pritchett, 1993, s. 37).

Bu bağlamda dinleyicilerin müziğe doğrudan ve aracısız bir şekilde ulaşabilmesi için yapıtlarında bestecinin etkenliğini/sultasını zayıflatmayı amaçlayan Cage, kompozisyon tekniği olarak kullanılan şans ve belirlenmemişlik unsurlarının—eserin oluşumunda besteci pasif konumda kalacağı için— "yaratıcılık" faktöründen beslenen egonun arka planda kalmasına olanak sağlayacağını düşünmüştür. Bu tekniklerle

çektiği geniş bir ekibin tasarrufunda, tümel katılımla ve tüm bir şehrin enstrüman kılındığı bir proje olan *Bakü: Sirenlerin Senfonisi* (1922) ve çok daha başka bir deneysellik hattından öncü sinemacı Walter Ruttmann'ın duysal film olarak vaftiz ettiği *Wochenende* (1930) temsilî kabul edilebilir. Ne var ki bunların hep insan edimini esas ya da öne alan, yücelten bir retorikte kurgulandıkları açıktır.

[112] Son derece etraflı bir takdim yazısıyla birlikte, düşünürün temel metinlerinden bir seçki sunan nitelikli bir yayın için, bkz.: Fırıncıoğlu, S. (2012). John Cage: Seçme Yazılar. İstanbul: Pan Yayıncılık.

[113] *The Seasons* (1947) bu fikirlerin yansıtıldığı ilk örneklerden biri olarak bilinir.

oluşan müzik yapıtlarının, herhangi bir dış müdahaleye maruz bırakılmadan doğanın kendi işleyiş biçiminin ortaya çıkmasına izin verdiği de söylenebilir.

Bu fikirler ilk etapta müzik yapıtının geleneksel ögelerindeki (ton, ritim, form, doku, çalgı vb.) bazı unsurları bestecinin bilinçli olarak belirsiz ya da tamamlanmamış olarak bırakması yoluyla Avrupaî müzik üslubuna alıştıra alıştıra tanıtılmış ve uygulanmıştır denilebilir[114]. Bu unsurlardan hangisinin ya da aynı anda hangilerinin belirlenmemiş bırakıldığına göre yapıtların belirlenmemişlik dereceleri birbirlerinden farklı olabilir. Belirlenmemişlik, besteleme sürecinde ya da icra esnasında söz konusu olabilir. Belirlenmemiş ögeleri içeren bir müzik yapıtı oluşturulurken, öncelikli olarak yapıtın ana hatları, altyapısı oluşturulup ardından sadece belirli unsurlar icrada yoruma açık bırakılabilir. Bu nedenle, belirlenmemişliğin içinde "seçim" ve "olasılık" ögeleri—yine Cage ile birlikte sıklıkla anılan kavramlardan biri olan—"şans" ögesine göre daha baskındır denilebilir. "Şans" yöntemleri kullanılarak ortaya çıkan bir müziksel yapıtta ise; bestecinin kendi öznel beğeni, bilgi ve deneyimlerinin sınırlı alanından kurtularak çok daha geniş, nesnel ve yargısız bir alanda, daha çeşitli olasılıklarla oluştuğuna inanan Cage, *Music of Changes*[115] (1951)— ve aleotorik yöntemler kullanarak oluşumuna aracı olduğu tüm yapıtlarında—bu fikri iletme niyetinde olmuştur. Cage'in 1948'de üzerinde çalışmaya başlayıp 1952'de hayata geçirdiği *4'33''*[116] şüphesiz ki belirlenmemişlik fikrinin en iddialı aktarımlarından biri olarak bilinir.

[114] Özellikle bu dönem alışılagelmişin dışındaki birçok tekniğin uygulanmasında grafik notasyon önemli bir araç olarak hizmet etmiştir. Geleneksel notasyondaki simgelerin geleneksel olmayan yöntemlerle kullanımı ya da bu simgelerin yerine tamamen farklı simge ve grafiksel şekillerin kullanımı, Avrupaî müzik üslubunun köklü araçlarından birinin daha yeniliğe ve değişime teslim olmasının yolunu açmıştır. Bu yeni müzik yazım teknikleri özellikle Cage, Stockhausen ve Berio gibi avant-garde besteciler tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bununla birlikte grafik notasyon, kullanan bestecinin kişisel olarak benimsediği müzik anlayışı temelinde ve özelinde bir oluşum olduğu için; Cage'in "her bestecinin farklı bir dil konuştuğu" fikrine de gönderme yapar, denilebilir. Cage'in bu konudaki fikirleri ise sözlerine şu şekilde yansımıştır: "*Başka bir bestecinin söylemek istediği şeyi genellikle yanlış anladım, çünkü dilini çok az biliyordum. Diğer insanlar da benim söylediklerimi yanlış anladılar, çünkü onlar da benim dilimi bilmiyorlardı."* (Cage, 1963).

[115] Yaklaşık 3000 yıl önce Çin'de ortaya çıkan ve günümüzde halen uygulanmakta olan, raslamsallığa dayalı *I Ching* ezoterik öğretisinin kullanıldığı bilinen ilk müziksel yapıt örneğidir.

[116] İkonik yapıta dair, yakın tarihli, ilginç bir uygulamadan da bahsetmek, bağlam açısından yerinde olabilir: Şu an için yalnızca Apple menşeî teknolojik aygıtlarda kullanıma açık olan *4'33''* adlı bir mobil aplikasyon mevcuttur. Cage'in ikonik eserine gönderme yapan bu aplikasyonda alınan ses kayıtları, kullanıcıların kendi seçtikleri ses ortamlarında "oluşmasına izin verdikleri" seslerle dünya çapında kolektif bir paylaşım alanı açmıştır. Bu sayede kullanıcılar kendi kayıtlarını yapabildikleri gibi; aplikasyon içerisinde dünyanın herhangi yerinde kaydedilmiş ve paylaşılmış olan diğer *4'33''* kayıtlarını da dinleyebilirler. *4'33''* kayıtlarının oluşturduğu bu evrensel-dijital ses haritası, John Cage'in New York'ta konakladığı son apartman dairesinde alınmış ortam seslerinin bir kaydını da içermektedir. Aplikasyon için bkz.: https://apps.apple.com/us/app/4-33-john-cage/id808378692?ls=1

Belirlenmemişlik fikri ile ortaya koyduğu sıra dışı yapıtlarından bir diğeri de 1962'de Tokyo'daki bir konserinde tezahür etmiştir. Cage, bu konserde avant-garde besteci arkadaşlarından Yoko Ono ve eşine (Toshi Ichiyanagi) adadığı bir besteyi icra edeceğini söylemiştir. Ardından yapıtın icrası, amplifikatör ve hoparlörlere bağlı kontak mikrofonlar yerleştirilmiş bir masaya oturan Cage'in tek cümleden oluşan şu sözleri söylemesiyle gerçekleşmiştir: "Maksimum amplifikasyon sağlanmış bir ortamda, disiplinli bir eylemi gerçekleştir." Müziğin ilk icrasını da kendisi bu cümleyi yazarak gerçekleştirmiş olur. Eserin adını *0'00"*, alt başlığını ise *4'33''* (No. 2) olarak belirler. Ertesi gün notaya şu şekilde bir ekleme yapar: "Performansı sunan, eylemin kesintiye uğramasına izin vermeli; eylem diğerlerine karşı bir yükümlülüğü yerine getirmeli, aynı eylem birden fazla performansta kullanılmamalı ve eylem bir müzik kompozisyonunun performansı olmamalı.".

0'00'' de tıpkı *4'33''* gibi, Cage'in müzik filozofu kimliği için önemli bir dönüm noktasının habercisi olarak bilinir. Cage, burada edindiği farkındalığı şu sözlerle dile getirmiştir: "Tıpkı sessizlik diye bir şey olmadığını fark etmem gibi bu sefer de eylemsizlik diye bir şey olmadığını fark etmeye başladım. Bunu daha önce niye göremedim bilmiyorum. Eylemsizlik diye bir şey yok." (Fırıncıoğlu, 2012, s. 50).

Yukarıda bahsi geçen örnekler üzerinden; her hâlükârda amacın, seslerin kendi akışlarında müdahalesiz bir şekilde var olmalarına izin vermek ve bestecinin kontrolü altından sıyırmak olduğu söylenebilir. Böylece seslerin ve sessizliklerin kendi başlarına var olabilmeleri için zaman ve alan tanıyarak bütünüyle saf bir müzik yapıtının oluşabilmesi sağlanabilir. Cage'e göre besteci, sesi denetleme isteğinden vazgeçtiği ve müzik yapıtını icra etme ya da oluşturma aşamasında zihnini şimdiye kadar edindiği tüm kalıplardan arındırdığı takdirde; doğal olarak her an var olan sesler, insan yapımı kuramların ya da insan duygularının araçları olmaktan kurtulup kendi başlarına var olarak özgürce hareket edebilirler.

Cage'in yansışımsız odada[117] edindiği deneyimleri de, müziğin kendiliğindenliği ve çabasız var oluşuyla ilişkili önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Cage, 1951'de

[117] Yansışımsız oda (*anechoic chamber*), sesin yansımalarından bağımsız olacak şekilde tasarlanmış bir odadır. Duvarlar, tavan ve zemin, sonik yansımaları en aza indirmek ve odayı dış ses kaynaklarından yalıtmak için ses emici bir malzeme ile kaplanmıştır. Tüm duysal enerji, neredeyse hiçbiri yansıma yapmadan kaynaktan uzaklaşır. Böylece yansışımsız bir odadaki bir dinleyici, yankılanma olmaksızın

ziyaret ettiği Harvard Üniversitesi'nin yansışımsız odasında edindiği deneyimleri şu şekilde dile getirmiştir:

> Bu sessiz ortamda biri yüksek diğeri alçak iki ses duydum. Odadan çıktığımda oradaki yetkili mühendise, oda bu kadar sessizse duyduğum iki sesin nereden kaynaklandığını sordum ve yüksek olan sesin sinir sistemimin, düşük olanın ise dolaşım halindeki kanımın sesi olduğunu öğrendim. Ne kadar sessiz kalmaya çalışırsak çalışalım bu mümkün değil. Ben ölene kadar sesler olacak ve benim ölümümden sonra da devam edecekler. Bu nedenle müziğin geleceği hakkında kimsenin korkmasına gerek yok (Cage, 1961, s. 8).

Cage'in ideolojisine göre şans ya da belirlenmemişlik unsurlarıyla oluşmuş bir müzik yapıtını dinlemek, aynı zaman ve mekânda ortaya çıkan ancak birbirleriyle ilişkili olmayan doğal olayların duysal akışının dinlenmesi anlamına gelir. Ancak bu ideolojiyle ilişkili olan estetik anlayış, dinleyicide ortaya çıkan duygu tablosuyla değil; doğal süreçlerin dinamiklerini yeniden üretmekle ilgilenir. Bunun sonucunda oluşan müzik yapıtı, şans veya belirlenmemişlik teknikleri kullanılarak bireysel müdahalesiz bir şekilde seçilen doğal akışındaki olayların düzenlenmesi ile gerçekleşen "bir tür yapısal süreçten geçirilmiş doğa" olarak tanımlanır (Piekut, 2013, s. 142).

Cage, insan yapımı çalgılar ve teknikler olmadan müziğin kendi salt doğasının çok güçlü ve etkili olduğunu düşünmüştür. Cage'in doğal ve çevresel seslerle kurduğu ilişkiyi yansıttığı yapıtlarından biri olan *Inlets* (1977), içi su ile doldurulmuş deniz kabuklarının icracılar tarafından hareket ettirilerek, seyri belirlenmemişlik üzerinden ilerleyen bir müzik yapıtı ortaya çıkarmaktadır. Böylece müzik, çalgı konumundaki doğal ses kaynağı ile icracı arasındaki tesadüfi duysal karşılaşmadan oluşur. Bu da, bir müzik yapıtının kompozisyon sürecinde ve icra anında, insan kadar doğanın da söz sahibi olduğunu ve aktif katıldığını gösterir. Bu bağlamda, doğa ile ilgili fikirleriyle ilişkili olarak, müziksel kimliğinde ve yapıtlarında Cage'in temel gayesinin etkilemek değil, etkilenmek olduğu ve sanat yapıtı - sanatçı/yaratıcı arasındaki "sanatçı/yaratıcı" rolünü üstlenmeden, insan-merkezci kalıpların dışında bir müzik anlayışını benimsediği söylenebilir. Kendisini "daha genel bir gerçeği açığa çıkarmak için kişisel ifadeyi ortadan kaldırmaya kararlı bir deneyim meraklısı" olarak tanımlayan Cage, doğanın kendi adına konuşmasına izin vermek için insanın sağlayabileceği imkânları

doğrudan sesi duyar. Yansışımsız oda, sonsuz boyutlu bir alanı etkin bir şekilde simüle eder. Böylece bu alan, akustik deneysel çalışmalar için elverişli bir ses laboratuvarı işlevi görür.

genişletmenin haricinde; hiçbir şekilde insan müdahalesi ve izi taşımayan özgür bir müzik idealinin peşinde olmuştur (Piekut, 2013, s. 134).

Cage'in doğal süreçlerin var olmasına izin vermek için müzik yapıtının oluşumunda insan müdahalesini ortadan kaldırma fikri, yine insan müdahalelerinin bir sonucu olan çevresel felaketlerin önüne geçilmesi ve doğanın dengesinin yeniden sağlanması için insanlığın pasif bir rol üstlenmesi fikriyle bağdaştırılabilir. Radikal bir çevreci olarak özellikle 1960'lardan itibaren, doğaya yapılan her türlü insan müdahalesinin kaçınılmaz bir şekilde istilacı ve yıkıcı olarak sonuçlandığına; bunun önüne geçmek için en iyi çözümün dünyanın kendi kendini iyileştirmesine izin vermek olduğuna inanmıştır. Dengenin yeniden sağlanması konusunda insanlara düşen rol konusunda pek umutlu olmayan Cage'in bu konudaki endişeleri[118] şu cümlelerinde de görülebilir: "...Yiyeceklerimizi zehirledik. Havamızı ve suyumuzu kirlettik. Kuşları ve sığırları katlettik. Ormanları verimsizleştirdik, yok ettik. Dünyayı tükettik. Bencilliğimizden değil, bu konuda oldukça becerikli olduğumuzdan." (Cage, 1967, s. 18).

Cage'in doğa ile ilişkisine değinmişken, Cage ile birlikte sıklıkla anılan öncü bestecilerden David Tudor'u ve ikonik eseri *Rainforest*'ı anmak yerinde olabilir.

4.8.2. David Tudor ve *Rainforest*

David Tudor, piyano repertuvarının en çetrefilli/bıçak sırtı eserlerini yorumlamasıyla diğer piyano icracılarından hassasiyetle ayrışmış; ve ABD'de savaş-sonrası Avrupa *avant-garde*'ının "el sürülemez" görülen yapıtlarını yorumlayarak istisnaî bir konum kazanmıştır. Tudor özellikle John Cage ile yolları kesiştikten sonra, öncelikle onun sıra dışı eserlerinde—bestecilerin genellikle beklediği—alışageldik performans dinamiklerinin ötesine geçmiştir. Bu bağlamda—1952 yılındaki ilk temsilinden itibaren—*4'33"*ün yorumcusu olması vasfıyla sadece yepyeni bir duysal tasarım üslubunun değil, aynı zamanda derinlemesine müzik felsefesinin ikonik figürlerinden biri hâline gelmiştir. Daha sonra—Cage'in yanı sıra—New York *avant-garde*'ının (Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff) ve deneysel müziğin diğer öncü

[118] Cage'in 1970'lerde başlayan dünyanın geleceği ile ilgili endişeleri, son yıllarında daha da ciddi bir korku haline gelmiştir. Bu dönemde verdiği yapıtların çoğu, adlarından ve duysal tasarım/icra üsluplarından da görülebileceği üzere doğa ve çevre sevgisi, bilinci ya da endişeleriyle yakından ilgilidir: *Child of Tree* (1975), *Branches* (1976), *Inlets* (1977), *Litany for the Whale* (1980) vb.

isimlerinin birçok yapıtının ilk temsillerini gerçekleştirmiştir. Bu sayede dünyanın en arandık, en müstesna piyanisti olarak nam salmıştır. Bir süre sonra Tudor, bu pratikten kademeli olarak el etek çekmiş; ve farkındalığa, derinliğe dönük bir icra ve tasarım pratiğini benimsemiştir. Bu süreçte elektronik cihazlarla ses manipülasyonları/ses üretimlerine; daha sonra da bunların "kendi kendini icra eden" otomasyon sistemlerine evrilişine ön ayaklık etmiştir. Tudor'un bu "yapay rezonans" tabanlı duysal tasarım önermesi, doğal malzemenin rezonans özelliklerinin; sesin çoğaltılması, üretilmesi ve sonoritesinin yayılmasında kullanılmasıyla—o güne dek var olmuş—duysal tasarım yaklaşımlarını/pratiklerini ters düz etmiştir. Bu bağlamda bu fikirle oluşturulan ilk yapıt olarak *Rainforest*, duysal tasarım tarihinin en özel yapıtlarından biri olarak ikonik bir konum kazanmıştır.

Rainforest, David Tudor'un koreograf Merce Cunningham'ın 1968 yılında aynı ismi taşıyan çalışmasına sunduğu işbirlikle fikirsel ve duysal bağlamda ilk tasviri/örneği oluşturulmuş bir ses yerleştirmeleri serisidir. Elektroakustik dışavurumlu bir doğal ses manzarası temsili/taklidi olarak nitelendirilebilecek olan seri dört ana çeşitlemeden/kurulumdan oluşur[119]: *Rainforest* (1968), *Rainforest II* (1968-69), *Rainforest III* (1972) ve *Rainforest IV* (1973), *Rainforest V* (2009)[120].

Yeniden vurgulamak gerekirse o güne dek süregelmiş uygulayımsal yaklaşım, doğal seslerin elektronik olarak amplifiye edilmesi ve yapay hoparlörlerle, elektronik ortamda yeniden üretilmesiyken; Rainforest ile Tudor, izlenilen yolu/yöntemi tam tersine çevirmiştir: *Rainforest*'ta, elektronik (yapay) seslerin titreşimleri, bulunmuş gündelik nesnelere tatbik edilmiş ve bizatihi bu nesneler doğal rezonatörler olarak işlevselleştirilmiştir. Başka bir deyişle; asılı, dikili, nirengi ve tatbik noktalarına dikkat edilerek yerleştirilmiş bulunmuş nesneler "doğal hoparlörler"[121] olarak konumlandırılmıştır.

[119] Tudor'un bu seri altında değerlendirilen çalışmalarından biri de *Forest Speech* (1976) olarak bilinir.
[120] 2018 yılında *Arter* koleksiyonuna dâhil edilen *Rainforest V*'ın üçüncü varyasyonun prömiyeri Türkiye'de gerçekleştirilmiştir. Küratörlüğünü Melih Fereli'nin üstlendiği yapıt, 6 Şubat 2022'ye kadar *Arter*'in *Karbon Performans Salonu*'nda deneyimlenmeye açık bırakılmıştır.
[121] Türkçe gibi farklı dillere geçtikten sonra kanıksanan bu kelimenin, Fransızca orijinalinde *haut-parleurs*—yüksek konuşmacı anlamına geldiği hatırlanabilir.

Şekil 4. 4 Rainforest V, 3. Varyasyon, Arter, Karbon Performans Salonu, 3 Şubat 2022[122]

Bu bağlamda Rainforest'ta bulunmuş nesneler "akustik filtreler" olarak kullanılır. Daha detaylandırmak gerekirse; bir cıvata veya vidayla tutturulmuş ağır bir dönüştürücü (*transducer*) aracılığıyla bir nesneden geçen sesler, nesnenin kendi benzersiz rezonans frekanslarına göre uyumlandırılır. Bu nesne rezonansları—dönüştürülmüş sesler—daha sonra genellikle kontak mikrofonları kullanılarak dışavurulur ve geleneksel bir PA sistemi[123] aracılığıyla duyurulur. Dönüştürücü (*transducer*) esasında enerjiyi bir diğerine dönüştüren herhangi bir cihaz için genel bir terim olarak kullanımda olsa da; *Rainforest* bağlamında, sonik titreşimleri rezonanslı bir nesneye ileten cihaza atıfta bulunmak için uygun bağlamı karşılar gibi görünmektedir. Bu bağlamda bu türde bir dönüştürücü, geleneksel bir hoparlör bobini olarak düşünülebilir; ancak geleneksel hoparlörün büyük hacimli havayı hareket ettirmesine izin veren kağıt veya plastikten yapılmış konisinden yoksundur. Bunun yerine, dönüştürücü bir nesneye sabitlenerek, nesnenin kendisi hoparlörün konisi gibi davranır. Bir nesneye bağlı olmadığında, *Rainforest* dönüştürücüleri çok az ses üretir. Geleneksel bir hoparlörde olduğu gibi, ses sinyalleri bir amplifikatörden dönüştürücüye getirilir ve bu nedenle herhangi bir kaynaktan gelebilir. Özellikle küçük

[122] İlgili fotoğraf araştırmacı tarafından belirtilen tarih ve mekânda çekilmiştir.

[123] PA sistemi (*PA system*)—veya "genel seslendirme sistemi"—mikrofonlar, amplifikatörler, hoparlörler ve ilgili ekipmanlardan oluşan elektronik bir sistemdir. İlgili akustik ses kaynağının veya kaydedilmiş sesin işitilen yüksekliğini artırır.

nesneler kullanılırken nesne rezonanslarını daha sesli hale getirmek için nesneye kontak mikrofonları takılır. Kullanılan mikrofon türleri arasında fonograf kartuşları[124] ve son yıllarda kartuşların elde edilmesi zor veya pahalı hale geldiği için çeşitli piezoelektrik ögeler bulunur. Çeşitli tiplerde ekolayzerler, genellikle kaynak seslerini nesne rezonans frekanslarıyla daha iyi eşleştirmenin bir yolu olarak veya kontak mikrofonlarının frekans yanıtını iyileştirmek için sinyal zincirinde sıklıkla kullanılır. Bu açıklamaların *Rainforest*'ın tüm versiyonlarının temel teknolojisi hakkında fikir verdiği söylenebilirken; versiyonları farklı kılan unsurun öncelikle hoparlör nesnelerini etkinleştirmek için kullanılan kaynak seslerin türü ile birlikte nesnelerin boyutu ve karakteri olduğu vurgulanabilir (Rogalsky, 2006, s. 23-24).

Farklı varyasyonlar hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse; *Rainforest IV*'un 1973'te New Hampshire Yeni Müzik Festivali'ndeki performansını Tudor ile birlikte bir grup genç sanatçı ve besteci sergilemiştir. Bu grubun içinde bulunan John Driscoll ve Phil Edelstein daha sonra da birlikte performanslar sergilemiş ve sonunda *Composers Inside Electronics* (CIE) adı altında çalışmalarına devam etmişlerdir. CIE, 1990'lar boyunca—ve hattâ Tudor'un 1996'daki vefatından sonra bile—Rainforest performanslarına devam etmişlerdir. Kurulumda kullanılan—yaklaşık 16 ila 40 arasında çeşitlenebilen—nesneler, genellikle zaman-mekân ilerleyişi/değişimi içerisinde bestecilerin buldukları[125] ya da kuruluma dâhil ettikleri yeni nesnelerle çeşitlenmiştir. *Rainforest IV*'un oluşumu/kurgulanışı, rezonansların mekânın sunduğu serbest yayılıma girebilmeleri için tavandan sarkıtılan büyük formlu nesnelerle yapılan deneysel çalışmalarla şekillenmiştir. Bu ilk performans yaklaşık altı saat sürerken; katılımcılar nesnelerin arasında yürümeye ve yapıtın sunduğu mekânsal özgürlükten yararlanmaya teşvik edilmiştir. Bununla birlikte—her ne kadar duysallığı desteklemeyen bir detay olsa da—bazı gösterimlerde nesnelerin gölgelerinin enstalasyonun görsel unsuruna katkıda bulunması hedeflenerek teatral bir şekilde aydınlatıldığı göze çarpabilir. *Rainforest IV*, ahırda gerçekleştirilen ilk temsilinden sonra akademik tabanlı sanat galerilerinden kara kutu tiyatrolarına—ve hattâ moda tasarımcısı Pierre Cardin'in Paris'teki stüdyosuna—kadar çeşitli mekânlarda

[124] Cage'in *Kartuş Müziği*'nde (*Cartridge Music*, 1960) olduğu gibi kullanılır.
[125] Burada Türkçede "bulunduk/buluntu/bulunmuş/hazır nesne" gibi farklı şekillerde yer bulan *found object* kavramı hatırlanabilir.

kurulumu gerçekleştirilerek serbestçe deneyimlenmeye açık bırakılmış bir ikonik yapıt olarak varlığını sürdürmüştür (Driscoll & Rogalsky, 2001, s. 6).

Rainforest IV ve *Rainforest V* üzerinden—duysallık referansıyla—öne çıkan bir detaya da değinmek gerekebilir. Buna göre deneyimciler, sonik rezonansı mümkün olabildiğince derinlemesine deneyimleyebilmeleri için mekânda tınısal kimlik taşıyan nesnelere dokunmaya ya da kulaklarını nesnelere olabildiğince yaklaştırmaya teşvik edilmişlerdir[126].

Tudor—en bilindik örneği olan *Rainforest* serisinde görüldüğü gibi-çalışmalarında elektroakustik doğa tasvirlerine yer vermesiyle "elektronik ekoloji" (*electronic ecology*)[127] kültürü/kavramı ile birlikte anılmıştır. Bu bağlamda Tudor, "Neden (elektronik müzik) çalışmalarınızda doğa üzerine çalışmak istiyorsunuz?" sorusuna şu şekilde karşılık vermiştir:

> Çünkü doğa benim varlığımın bir parçası. Esasında bu soru net olarak cevaplayamadığım bir soru. Doğadan kaçamıyorum. Tüm çalışmalarımın doğayla güçlü bir bağlantısı olduğunu düşünüyorum. Teknik ortamı kullanma şeklimin orada sunulandan çok daha fazlasını içerdiğini düşünüyorum. Örneğin ben bir parabolik reflektörün doğal olmayan bir tarafını göremiyorum. Her şey doğada hâlihazırda mevcut. Belki mükemmel formlarda değiller, ama zaten ben de mükemmel bir form arayışında değilim (Driscoll & Rogalsky, 2001, s. 1).

Konuyla ilişkili olarak Cabán (2021)—*Rainforest V*'ın birinci varyasyonu üzerinden—*Rainforest*'ın uygulanış/icra yöntemlerinin çalışmanın fikirsel bağlamıyla örtüşmediğini düşünerek eleştirel bir yaklaşım sunmuştur. Buna göre, bu yapıt ile ilgili en bariz eksiklik "gerçek" yağmur ormanları ile ilgili gerçekliklere ve çalışmanın başlığının dokunduğu eko-politik konulara değinmiyor olmasıdır. Zira özellikle söz konusu zaman diliminde yağmur ormanları çevresel endişeler kapsamında ekolojik gündemde sıklıkla yer almıştır. Bununla birlikte Cabán, böyle bir yapıtın kurulumunu mümkün kılan birçok elektronik aygıtın oluşumunda kullanılan metallerin elde edilmesi için madencilik çalışmaları yapılırken Orta ve Güney Amerika'daki yağmur ormanlarının tahrip edilmesi hususuna değinmiştir. Ancak burada elektronik-dijital teknolojilere/araçlara radikal bir şekilde karşıt tavır sergilenmesi değil; yapıtın

[126] Örneğin—Bill Viola tarafından—ilk temsilde eklenen bir nesne olan petrol varilinin içinde duran seyirciler derin yayılımıyla bas karakterli sesleri derinlemesine deneyimleyebilirler.
[127] Bkz. Nakai, Y. (2013). Electronic Ecologies: The Natures of David Tudor's Electronic Music. *Art Critique*, *2*.

başlığının süregiden bir doğal krizle nasıl bağlantılı olduğuna değinilmesinin—kasıtsızca ihmâl edilmiş—olduğuna dikkat çekilmesi hedeflenmiştir. Zira bu başlığa (*Rainforest*) sahip bir yapıtı söz konusu konulara değinmeden sunmak, dinleyicinin bütüncül olarak farkındalıklı bir dinleme deneyimi edinmesi konusunda eksiklik, muğlaklık yaratabilir. Öte yandan Cabán'ın tereddütsüzce savunduğu bu tezi kurgularken yapıtın varoluş koşullarını; Cage çevresinde toplanan yapısökümcü karşı-sanat aktivizminin hafif-meşrep görünümlü acı ironisini hiç hesaba katmadığı da düşünülebilir.

Duysal tasvirlerin bir anlatıyı temsil etme, aktarmadaki yakınsak bağlamına değinmişken; Luc Ferrari'yi ve "anekdotik müzik" kavramını anmak yerinde olacaktır.

4.8.3. Luc Ferrari ve "Anekdotik Müzik"

Luc Ferrari, aslında her an her yerde var olan, ancak çoğu zaman varlıklarının farkında olunmayan duysal malzemeleri keskin dikkatiyle ve ardından kayıt cihazlarıyla yakalama eylemini ilk gerçekleştiren isimlerden biri olarak öne çıkar. Ferrari, 1950'li - 60'lı yıllarda, seyahatleri sırasında kullandığı, ilk portatif kayıt cihazlarından olan NAGRA[128] ile her türlü ses kaynağından kazanılan seslerin oluşturduğu duysal manzaraları kaydetmeye başlamıştır. Bu kayıtları birer müzik yapıtı niteliğinde değerlendirme fikri bağlamında, bir besteci tarafından düzenlenmeden; kendiliğinden var olan seslerin (ve anlatılarının) oluşturduğu bu yapıtlarda Ferrari'nin tek müdahalesi, kayıt cihazının nasıl konumlandırıldığı ile ilgilidir. Kaldı ki, Ferrari yapıtlarını hiçbir zaman ses manzarası kompozisyonu niteliğinde değerlendirmemiş; ancak, ses manzaralarından alınan ses kayıtlarına doğrudan birer müzik yapıtı niteliği atfeden ilk besteci olarak gösterilmekten de geri kalmamıştır. Ferrari'nin bu yaklaşımının, ilerleyen yıllarda, Barry Traux, Hildegard Westerkamp ve hattâ "ses manzarası" kavramının atfedildiği ilk besteci olan Murray Schafer de dâhil olmak üzere, çevresel seslerle ilgilenen besteci ve müzik araştırmacılarını da etkilediği açıkça görülebilir. Bu bağlamda, her ne kadar Ferrari'nin yaklaşımlarından etkilendiklerini

[128] Manyetik banda kayıt teknolojisinin uygulandığı, taşınabilir ürünleriyle profesyonel gereksinimleri karşılayan, sektörde çığır açan, İsviçre menşeî NAGRA firmasının tarihi, teknolojisi ve ikonik ürünleri için, bkz.: https://www.nagraaudio.com/nagra-history-70-years-of-innovation/

açıkça belirtmiş olmasalar bile; Schafer'ın 1970'lerin sonlarında "*soundscape*" terimini öne sürerken benzer dayanaklara başvurması; ilerleyen yıllarda Schafer'ın yanı sıra Truax vb. akustik ekoloji araştırmacılarının çalışmalarını, Ferrari'nin yaklaşık on yıl önce temellendirdiği ve uygulamalarıyla sınadığı fikirlerine dayandırılabilecek şekillerde kurduklarını, teorileştirdiklerini ve hattâ farklı bağlamlara da taşıdıklarını önermek, yanlış olmayacaktır.

Ferrari (1998, s. 13) *Presque rien* adlı yapıt serisinin ilki üzerinden "ses manzarası" nitelendirmesi hakkında şunları söylemiştir: "*Bu bir ses manzarası kompozisyonu, ancak ona bu adlandırmayı asla vermedim. Çünkü yaklaşımım hakkında bir teori oluşturmak için çabalamaya ihtiyaç duymadım*.". Bu sözlerin, daha önce de vurgulanan "kendiliğindenlik" kavramı bağlamında ele alınması; ötesinde, "müelliflik" iddiası üzerinden şekillenen ve çalışmanın başlarında insan-merkezci bakış açıları temelinde eleştirilen duruşa bir alternatif önerisi taşıdığını hissettirmesiyle yepyeni bir duruş önerdiğini düşünmek mümkündür.

Bu bağlamda, Ferrari'nin "anekdotik müzik" olarak adlandırdığı ve aynı zamanda ses manzarası kompozisyonu niteliğinde değerlendirilebilecek olan ilk çalışmalarında insanlar, bireysel kimlikleri tanınmayacak şekilde tasvir edildikleri resim veya fotoğraflardaki figürler gibi yapıtın ve anlatının bir parçası olarak yer alır ve algılanırlar. Bununla birlikte, ortamda o an var olan tüm ses kaynakları gibi insanların da duysal objeler[129] olarak konumlanması ve ses kaynaklarından herhangi birini ön plana çıkaracak bir müdahalenin söz konusu olmaması nedeniyle çevresel nitelikli bir duysal tasarımın esas olduğu savunulabilir. Bu anlamda "duysal anlatı" olarak da nitelendirilebilecek olan bu yapıtların içerisindeki ses objeleri kimi zaman kolaj durumunda, bir rüya sekansının parçaları gibi konumlanırlar. Ferrari'nin *Hétérozygote* (1963 - 64) ve *Music Promenade* (1964 - 69) adlı yapıtları bestecinin bu nitelikteki ilk çalışmaları olarak değerlendirilir. Yukarıda bahsedilen özellikleri eser bağlamında örneklendirmek gerekirse; *Music Promenade* adlı yapıttaki ses kaynaklarından [01:17]'de yer alan örnek, kimliği belirsiz bir komutanın sesini çağrıştırmasıyla kaydı alınan ses manzarasının askerî bir ortama işaret ettiği izlenimini verebilir. Öte yandan, sesin kaynağı kayıt alınan ortamda o anda televizyonda gösterimi yapılan bir film de

[129] Schaeffer'in 1940'lı yılların sonlarında dolaşıma soktuğu "ses nesnesi (*objet sonore*)" kavramına referansla.

olabilir. Ferrari'nin zikredilen yapıtında 18. dakikadan itibaren ise kimliği belirsiz iki kadın arasındaki kişisel diyalog dikkat çeker. Bu ve benzeri örneklerle yapıtın akışında farklı ses nesneleri ve anlatıları kulağa çarpar; yine bir rüya sekansında olduğu gibi ses anlatıları parça parça, bölüklü bir dokuya sahip olarak algılanır (Pérez, 2014, s. 17).

Ferrari, *Hétérozygote* örneğini ele alarak anekdotik müzik ile ilgili olarak şunları söylemiştir: "Hem müzikal hem de dramatik düzeyde bir dil oluşturmak istedim. Farklı ve çeşitli ortamlardan alınan gerçek ses materyallerinin montajlanarak kullanılması sayesinde her yapıtta farklı bir ses anlatısı oluşuyor (Dack, 1994, s. 10)."

Bu ifade, öte yandan, yöntemin mutlak tutulmadığına; "montajlanarak" ibaresinde saklı duran müdahaleye de işaret etmektedir.

Nihayetinde belirli bir süre ile sınırlı tutulacak olması nedeniyle, kaydı alınacak olan ses manzarasının içeriğinin zamansal ve mekânsal olarak öne çıkan çeşitli duysal unsurlara göre şekillenmesi olasıdır. Ancak bu konuda bestecinin, yapıtlarına öznellik katmaktan uzak durması ve kayıt esnasında ortamda hâlihazırda var olan seslerin yalnızca var olmalarına izin vermesi fikri öne çıkmaktadır.

4.8.4. Alvin Lucier ve duysal tasarımda mekânsallık

Avrupaî kompozisyon anlayışının alışılagelmiş ses tasarım üslubundan oldukça farklı bir bestecilik ve müzik anlayışı benimseyen ve ses manzarası kompozisyonları üzerine çalışan bestecilerden biri de Alvin Lucier'dir. Hâlihazırda var olan ses ortamlarını yeniden yaratmayı niyetlemediğini belirten Lucier, soyut bir ses alanını yeniden üretmektense; mekânın içinde barındırdıklarını tezahür ettirmenin ve işitilir kılmanın gerekliliği üzerinde durmuştur. Lucier bununla ilişkili fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir: "Bir ses ortamına kişiliğimi zorla dâhil etmiyorum. Kompozisyonla ilgili bir fikrimi bir ortama getirip onu bu alana zorla yerleştirmiyorum. Yalnızca, yapıtın icrasında etkin olacak kişiler için bir fikir veriyorum ve ortamın icracıları/aktif dinleyicileri yönlendirmesine izin veriyorum." (Lucier & Douglas, 1980, s. 23)

Bu bağlamda *Vespers* (1969) ve özellikle de ikonik *I am sitting in a room* (1969) adlı yapıtları, bu fikirlerin örnekleri olarak gösterilebilir. 1967 yılında ekolokasyon[130]

[130] Cisimlerden gelen yankıların saptanıp o cisimler hakkında boyut, konum ve uzaklık gibi verilerin tespit edilmesine dayanan akustik navigasyon biçimidir. Biyolojik bir yeti olarak balina, yarasa, yunus

(*echolocation*) ile ilgilenmeye başlaması üzerine Lucier, ses dalgalarını kullanarak bir cismin boyutu, uzaklığı ve diğer verileri hakkında bilgi veren "*sondol*" adlı taşınabilir ekolokasyon cihazı satın almıştır. Ekolokasyon anlayışlı bir müzik yapıtı oluşturmayı hedeflemesinin üzerine 1969 yılında *Vespers*'ı ortaya çıkarmıştır. *Vespers*, temel olarak icracının kapalı bir ortamda gözleri bağlı bir şekilde ve *sondol* aracılığıyla hareket etmesi ile icra edilir. *Sondol*ların değişken hızlarda kısa, keskin titreşimler yaymaları ve titreşimlerin ortamdaki duvarlardan yansıyarak yankılar üretmesi, icracıyı mekânın içerisinde yönlendirmek için ipuçları sağlar. Her yankı, çevredeki alanın küçük bir detayını ortaya çıkarır (Vespers (1968), tarih yok). Böylelikle—Lucier'in *Vespers*'ı "ortamın akustik imzasını veren bir yapıt" olarak tanımladığı da düşünülürse—tüm yapıt, çok sayıda bireysel çekimlerden oluşan panoramik, akustik bir fotoğraf gibi nitelendirilebilir (Lucier & Douglas, 1980, s. 23).

I am sitting in a room ise, yapıta da adını veren cümle ile başlayan bir metni okurken kaydedilen Lucier'in sesinin bir odanın içinde projeksiyonu ve bunun tekrar tekrar kaydedilmesi ile oluşturulmuştur. Oda gibi karakteristik bir rezonansa sahip kapalı bir ortamda kelimeler bu rezonans alanına girmiş, "durağan dalgalar" ile ilişkileri uyarınca belirleyici frekanslarını yitirecekleri duruma ulaşana dek kayda devam edilmiş; bu sayede kelimeler ve odadaki rezonansın akustik dayatmaları ile gerçekleşen mübadele sonucu kademeli olarak farklı duyuşlar, tını hareleri oluşmuştur (Lucier & Douglas, 1980, s. 33). Bu bağlamda Lucier, bu yapıtını "temsili anlamının yanı sıra sembolik gücünü aşan temel bir müzikal içeriğe sahip olduğundan dolayı, sesin mekânsal yayılımının keşfinin ötesine geçen bir yapıt" şeklinde tanımlamıştır (Turan, 2020, s. 184).

Lucier günümüzde de deneysel müziğin öncü kimliklerinden biri olmayı, her bir yapıtıyla müzik düşünüşü ve algısına yepyeni kapılar aralamayı sürdürmektedir[131].

gibi bazı memeli hayvanlarda—ve bazen de gözleri görme işlevini yitirmiş insanlarda—bulunabilir (Grinnell, 2009, s. 791).

[131] Daha geniş bilgi için sanatçının kurucu metinlerinden son derece değerli bir toplam sunan şu yayına bakılabilir: Lucier, A. (2010). *Alvin Lucier: Reflections/Reflexionen. Interviews, scores, writings 1965–1994,* MusikTexte.

Konuyla ilişkili olarak dinleyiciyi müziğe ve mekâna "gürültü" niteliği atfedilebilecek sonik dışavurumlarla "uyumlama" amacı güden sound-art sanatçısı Zbihniev Karkowsky anılabilir.

4.8.5. Zbihniev Karkowsky ve "Gürültü" Odaklı Bir Çevresel/Mekânsal Derinlemesine Dinleme Yaklaşımı

İsveçli sound-art sanatçısı Zbigniev Karkowski, müziğin rasyonelden ziyade ritüelistik-esrime eğilimli bir edim olduğunu savunan bestecilerin yanında saf tutmasıyla . Çok katmanlı, yoğunlaştırılmış, "şatafatlı" ses kulelerinden ziyade "saf tını" idealini benimseyerek; yapıtlarında "ham" ve "ilkel" olarak tanımlanan duysal unsurlara sıklıkla yer vermiştir. Bunu—deyim yerindeyse dinleyicinin "kulaklarındaki yıllanmış pası silerek"—yargısız, pür duyuş eylemini bir dinleyici olma konusunda teşvik etmeyi amaçlayarak yapmıştır. Bir yandan da *Punk* kültüründen de oldukça etkilenerek müziğin kalıplaşmış elitist/klasist tavrını yıkma fikrini desteklemiştir. Karkowski müzik yapmak için "ilahî olarak bahşedilmiş yetenek" kıstası olmadan herkesin müzik yapabileceğine inanırken; söz konusu "müzik" olduğunda bir çalgının araçsallaştırılmasıyla sergilenen teknik beceriden ziyade, derin farkındalık ve bilinç eklenen bir icra düsturunun elzem olduğunu vurgulamıştır (Hultberg, 2001, s. 84-85).

Karkowski, dinleyicinin müziğe karşı "gardını indirmesi;" yani müziği benliği dışından bir müdahale gibi görüp hazır durmaktan, savunmaya geçmekten ziyade nitelikli bir alımlama için bir tür teslimiyetin benimsenmesini önerir. Bu yolda kimi zaman bir tür "Zen" bilincinin aktifleşmesi için ataleti; kimi zaman da tersine, "maruz kalınma hâli"ni pekiştirmek için "gürültü" niteliği atfedilebilecek kadar yüksek ses şiddetleriyle dışavurum yöntemlerini kullanır. Bu noktada benzer bir yaklaşımı benimseyen Dror Feiler[132], konuyu şu şekilde yorumlamıştır: "Gürültü, tanıdık bağlamından çıkan ses olarak [...] şok edici bir değere sahiptir ve müzikten kolay bir akıcılık, güvenli bir aşinalık bekleyen dinleyiciyi yabancılaştırır [...] gürültü, işitsel çevreyi siyasallaştırır" (Hultberg, 2001, s. 84).

[132] Feiler aynı zamanda yerleşik müzik anlayış ve eğitimlerinde kulakların "mükemmel", "uyumlu" seslere zoraki aşina edilme çabasına yönelik eleştirel tutumuyla da çalışma kapsamında anılabilir (Hultberg, 2001, s. 112).

Kawkowski ise bu yaklaşımındaki gerekçeyi kendi sözleriyle şu şekilde dile getirmiştir:

> Müziğimi çok yüksek sesle çalıyorum çünkü bir konserde çoğu insan çalınan şeyi duymaz, sadece duymak istediklerini duyarlar. Artık düşüncelerinizi bile duyamıyorsunuz, beklediğiniz şeyi düşünmüyorsunuz ve önceden tasarlanmış herhangi bir fikriniz olmadan bir şeyleri gerçekten oldukları gibi deneyimlemeye başlıyorsunuz. Bu saf bir içgüdüdür. Sesin saf gücü, öncelikli olarak fiziksel mevcudiyette kendini gösterir ve ancak o zaman sese doğrudan, yargısızca ulaşmaya hazır olursunuz. Konserlerimin dinleyicilere ritüelistik inisiyasyonlar gibi hizmet etmesini istiyorum. Çünkü dünyada mevcudiyetini "sağlıklı" bir şekilde sürdürebilmesi için herkesin ritüellere/ritüelistik edimlere ihtiyacı olduğuna inanıyorum (Hultberg, 2001, s. 84).

Karkowski'nin bu ritüelistik ortamı—Zen'vâri bir iç-duyuş referanslı "sessizlik" ortamından ziyade—bizatihî "sesler" ve hattâ "gürültüler" aracılığıyla kurmasının sebebi, sesin—işitme de dâhil olmak üzere—diğer tüm duyuları bozuma uğratabilecek; beyni ve diğer uyaranları deaktive edebilecek kapasiteye ve kudrete sahip olması; dinleyicinin tam anlamıyla pür bir derinlemesine dinleme ve "var olma" deneyimine böylesi alışılmadık bir yoldan erişebilmesidir.

Müziğin ses-sessizlik-gürültü kavramlarının ötesinde dinleyiciyi "uyumlama/inisiye etme"— ya da çalışmanın önceki bölümlerinde anılan "üçüncü kulak" kavramına referansla—kişiyi "içsel olarak akortlama" potansiyeline değinmişken; bu farkındalık için bestecinin müzik yapıtı ile dinleyici arasındaki varlığını/kimliğini şeffaflaştırmasının elzem olduğunu düşünen Hildegard Westerkamp'a değinmek çalışmanın seyrine uygun olacaktır.

4.8.6. Kompozitörlük sultasının ilgası: Müzik yapıtı ile dinleyici arasında "aracılık"la yetinmek: Hildegard Westerkamp

Akustik ekoloji disiplininin öncülerinden olan besteci ve müzik araştırmacısı Hildegard Westerkamp, yapıtlarına yön veren müzik anlayışında öncelikli olarak sesin yalnızca müziksel bir temsil aracı ya da estetik bağlamda duyguları uyandırma yolu olmadığına işaret etmesiyle ayrışmaktadır. Çalgıların müziğin kapasitesini ve ifade gücünü sınırlandırdığını düşünen Westerkamp, kompozisyon pratiklerinde olabildiğince farklı ve çeşitli çevresel ses malzemelerine yer vermeyi hedeflemiştir. Westerkamp'ın yaklaşımına göre, çevresel nitelikli duysal malzemelerin sıklıkla kullanıldığı ses manzarası kompozisyonlarında, söz konusu ses manzaralarıyla

etkileşimlerini anlaması ve farkındalık edinmesi için dinleyicinin bireysel dinleme yetisine özgü olarak göstereceği çaba da ön plana çıkmaktadır. Genellikle bilinçsizce algılanan seslerin anlam ve etkilerinin farkında olunmasını sağlamak için dinleyicilere belirli referans noktaları saptamayı öneren Westerkamp, bu bağlamda benimsediği ekolojik duysal tasarım anlayışında hem besteci hem de dinleyici için "farkındalık" ve "deneyimleme" kavramlarının önemini sıklıkla vurgular (Duhautpas & Solomos, 2014, s. 6-7).

Westerkamp'ın ilk yapıtı olarak bilinen *Whisper Study*[133] (1975 - 79), stüdyoda temel bant kayıt tekniklerini keşfetmesi sırasında müzik malzemesi olarak fısıltıyı kullanma fikri ile şekillenmiştir. Bu fikir ise Hint düşünür Kirphal Singh'in "Dinleme eylemi, ancak hiç ses olmadığında en dikkatli biçimde yapılır." cümlesi ile temellenmiştir. Westerkamp'ın konuya ilişkin açıklamaları şu şekildedir:

> Bu cümle beni çok etkiledi, üzerinde çok düşündüm ve daha sonra bu cümleyi fısıldarken kaydetmeye karar verdim. Fısıldarken sesimi oldukça sessiz bir ortamda kaydettim. Bunu yaparken sınırlarımı zorlamak zorunda kaldım çünkü 1970'lerin analog stüdyosunda aldığım kayıtta fısıltılar tıslama sorunu yaratıyordu ve bir tür gürültüye sebep oluyordu. Gerçekten net ve yüksek volümlü kayıtlar almam, daha sonra onları işleyerek kısmam ve dolayısıyla tıslamayı azaltmam gerektiğini öğrendim. Duysal duruluk ile ilgili her şeyi, fısıltıyı ses malzemesi olarak seçtiğimde deneyimledim... Ne kadar çok deneme yaptıysam, elde ettiğim sonuçlara bir o kadar şaşırdım. İşlediğim ve geliştirdiğim bu küçücük ses malzemesi benim enstrümanım oldu (Westerkamp, 2019).

Bahsi geçen yapıt oldukça düşük bir ses şiddetinde bir "s" sesiyle başlar ve ardından gelen bir sessizlik anını takiben fısıltı, yukarıda bahsi geçen cümle ile belirginleşir. Fısıltının işlenmiş katmanları ile duyuş daha da yoğunlaşırken, bu yoğun dokunun yayılmasıyla—Westerkamp'ın ifadesiyle—"oldukça sıvı, neredeyse sulu" bir ses elde edilir. Yapıttaki tüm duysal ögeler tek kaynaktan—yani bir fısıltıdan—ortaya çıkarken, Westerkamp kurgusal olarak oluşan bu ses manzarası tasavvuru ekseninde yapıtın başlangıcındaki akışkan duyuşu "bir derenin yanı başında duruyor olmak gibi;" bitişindeki nispeten katı karakterli duyuşu ise "karda bırakılan ayak izleri ve buz kütleleri gibi" ifadeleriyle betimlemiştir. Bu bağlamda *Whisper Study*; sessizlik, işitsel

[133] Yapıt 1975'te Kirphal Singh'in *Naam or Word* (1970) adlı kitabında yer alan "*When there is no sound, hearing is most alert.*" sözü ile şekillenmiştir. Ardından Norbert Ruebsaat *When There is No Sound* adlı şiirini *Whisper Study*'nin ilk versiyonuna doğrudan yanıt olarak yazmış; daha sonra Hildegard Westerkamp tarafından seslendirilmiş ve yapıtın 1979 versiyonuna dâhil edilmiştir (Westerkamp, 2019).

algı ve akustik hayal gücünün kesişimi olarak bir duysal tasarım ve deneyim modeli oluşturmuştur, denilebilir (Westerkamp, 2019).

Westerkamp'ın biyofonik ve jeofonik ses kaynaklarına duyduğu merak ve ilgi, ilerleyen yıllarda ortaya çıkan yapıtlarında da görülebilir. Örneklemek gerekirse, bestecinin Meksika'nın "sessizlik alanı" olarak adlandırılan çöl bölgesinde aldığı kayıtlarla oluşan *Cricket Voice* (1987), çöl sessizliğinin sağladığı akustik netlikle beraber çekirge biyofonisinin baskın olduğu bir ses manzarası kompozisyonu olarak öne çıkar. Vancouver'ın Kitsilano Plajı'nda yaptığı ses yürüyüşleri kapsamında aldığı kayıtlarla oluşturduğu *Kits Beach Soundwalk* (1989) ise Westerkamp'ın anlatılarıyla birlikte nispeten jeofoninin öne çıktığı bir yapıt olarak nitelendirilebilir. Britanya Kolumbiyasının batı kıyısındaki ormanlarda kaydettiği biyofonik ve jeofonik duysal malzemeleri kullanarak oluşturduğu *Beneath the Forest Floor* (1992) adlı yapıt da bestecinin ses manzarası kompozisyonlarından biri olarak gösterilir. Bununla birlikte, tüm bu yapıtlar doğal kaynaklı seslerin salt kayıtları veya ses manzaralarının duysal transkripsiyonları olarak nitelendirilmekten öte, hem besteci hem de dinleyici için kişisel ve içsel deneyimler oluşturma amacını barındırır. Westerkamp için dinleyicide bu deneyimin edinilmesini sağlamak büyük önem arz eder. Bahsi geçen son yapıt bazında amaçladığı; duysallığın, dinleyicinin deneyimini ormanlar ile yoğun bir ilişkiyi paylaşacak kadar canlı kılmasıdır. Bu bağlamda Westerkamp, doğanın duysallığını içselleştirmenin esasında politik bir karşı duruş olduğuna işaret ederek şunları dile getirmiştir: "Bu gezegende artık doğanın sesini duymayan ve anlamayan; doğayı sadece ürün-kaynak çıkarmaya ve kâr elde etmeye elverişli bir zemin ve meta olarak görmemizi isteyen egemen kapitalist zihniyete teslim olmamalı, karşı koymalıyız." (Westerkamp, 2019).

Westerkamp'ın ses manzarası kompozisyonu anlayışı, genel olarak duysal önermeler ve dinleyici arasında bir iletişim kurma amacı üzerinden ilerler. Bu bağlamda "besteci" kimliği kapsamında öne çıkan unsur yaratıcılık değil, yapıt ile dinleyici arasında "aracı olma" fikridir. Bir müzik yapıtı için "yaratım" kavramının, ses malzemeleri ve besteci arasındaki sürekli çatışmanın bir sonucu hâline geldiğini düşünen Westerkamp, ses malzemeleri ile edindiği deneyimleri dinleyiciye yine bu malzemeler üzerinden aktarmayı amaçlarken, kendisi de her dinleme eyleminde yeni anlamlar keşfettiğini belirtir.

Hildegard Westerkamp—yukarıdaki paragraflarda kısaca değinilen *Cricket Voice* adlı yapıtında görüldüğü gibi—çalışmalarıyla biyomüzik alanında kaydadeğer katkılar sunmuş başlıca isimlerden biri olarak da öne çıkar. Bu bağlamda çalışmanın sıradaki başlığı altında "biyomüzik" olgusuna yer verilmesi uygun olacakır.

4.9. Müziksel faaliyette ve oluşumda özne konumunda insan dışındaki canlıların etkin olması: Biyomüzik

Biyomüzik kavramı ve uygulamaları etraflıca ele alınmadan önce; biyoakustiğe ve bu alanın biyomüzik ile ayrışım-kavuşum noktalarına değinmek gerekir: Biyoakustik, canlı organizmalar tarafından üretilen veya onların algı çerçevelerine giren (biyofonik, jeofonik, antropofonik nitelikli) çevresel sesleri özellikle evrimsel, davranışsal vb. "bilimsel" bağlamlarda ele alan ve—genellikle biyoloji tabanlı pozitif bilimsel branşların yanı sıra—doğal çevre odaklı ses manzaraları/akustik ekoloji ile işbirliği içerisinde faaliyet gösteren bir araştırma alanıdır.

Biyoakustik; pozitivist-rasyonel bir yaklaşımla ortaya çıktığı ilk dönemlerde—yaygın bir örnekle kuş türleri gibi—spesifik hayvanların ürettikleri sesleri incelemeyi amaçlamıştır. Burada her ne kadar farklı bir ses öznesi söz konusu olduğu için insan birincil/merkezî konumunu kaybetmiş gibi görünse de; bir çevredeki ana ses kaynağı olarak referans alınan spesifik bir türün beşerî emellere hizmet eden bilimsel araştırmalar için—ve hattâ kimi zaman laboratuvar ortamında—kullanılmak üzere mutlak bir şekilde nesneleştirilmesi/denekleştirilmesi; bilişsel olarak kökleşmiş, sınırlayıcı bir insan-merkezci/türcü vizyonun sürdürüldüğünü doğrular. Bu yaklaşımın çalışmanın fikirsel odağıyla taban tabana zıt konumlanması nedeniyle biyoakustik çalışmalarına derinlemesine değinilmemesi uygun görülmüştür.

Öte yandan biyoakustiğin çalışma alanına giren insan-dışı bir yaşam formunun ses üretim sürecine gönderme yapması konunun odağına uygun bir referans sağlayacağı için—bitkilerin ses üretim sürecine kısaca değinmek yerinde olabilir. Zira bitkiler, her ne kadar çoğunlukla insan kulağının işitme eşiğinin dışında kaldıkları için[134] genellikle "sessiz"—ve hattâ iletişim becerilerinden yoksunmuşçasına "dilsiz"—olarak

[134] Buna bir istisna olarak, insan kulağı ile algılanması mümkün olan bitki seslerinin olduğuna da dikkat çekmek gerekir. Bu bağlamda yağmur damlaları ve rüzgârın etkisiyle bitki yaprakları ve dalları ya da kökleri ile temasında oluşan jeofonik destekli sesler; ya da su verilen bir bitkinin kökleriyle suyu özümseyişinde açığa çıkan sonik kıpırtılar örnek verilebilir.

nitelendirilseler de; esasında etkin olarak ses üretirler: Spesifik olarak bitkiler, ses aralığının alt ucunda insan kulağının işitme kapasitesine giren 10-240 Hz—ve ayrıca bunun dışında kalan 20 ila 300 kHz—arasında değişen akustik emisyonlar yayarlar. Son 45 yılda, bu akustik emisyonlar belirli biyoakustik çalışmaları dâhilinde ölçülmüş ve saptanmıştır[135]. Akustik emisyonlar genellikle, (akustik) kavitasyonun ardından suyun bitki köklerinden lifsi yapısı olarak tanımlanabilecek olan odun borusu (ksilem) yoluyla yapraklara çekilir. Bu sırada üretilen ses, bitkilerin sutaşıma sistemindeki gerilimin aniden serbest kalmasının bir sonucu olarak ifade edilir. Bu süreçte oluşan mikro damlacıklar çok yüksek sıcaklık ve basınç sonucunda patlar ve ortama enerji yayarlar. Bu bağlamda bitkilerin kendi saf biyofonik seslerini ürettikleri kanıtlanmakla birlikte; güncel çalışmaların desteğiyle halîhazırda daha derinlemesine incelenmektedir (Mishra, Ghosh, & Bae, 2016, s. 4487).

Bitkilerin ses üretim sürecine dair kısa bir fikirsel zemin sunan bu paragrafların ardından; bakteri, mantar vb. canlı organizmaların da biyoakustik alanındaki varlığına dikkat çekilmesi gerekir. Ne var ki; konunun seyrini yavaşlatmamak adına ilgili biyotik yaşam formlarının alandaki yerine değinilmesiyle yetinilerek, çalışmanın kapsamına alınmaması uygun görülebilir.

Bunların ışığında biyomüziğin, biyotik çevrenin sunduğu ses skalasına atfettiği müziksel (saf ya da hibrit oluşumlu) duysal tasarım örnekleriyle öne çıkması nedeniyle biyoakustikten ayrıldığını vurgulamak gerekir. Bu bağlamda—biyoakustikten farklı olarak—biyomüzik, insan dışındaki canlı varlıkların seslerinin kendi habitatında deneyimlenmesi ya da burada alınan alan kayıtlarının ham ya da işlenmiş hâlde bir duysal tasarım ürünü olarak sunulması şeklinde tanımlanabilir. Bununla birlikte, aynı kavramın bambaşka bir anlam ve bağlamda; nöroloji destekli bir müzik yaklaşımına işaret ederek kullanıldığı da görülebilir[136]. Nörolojik bağlamıyla biyomüzik, insanın beyin dalgalarının nörofeedback teknikleriyle ses materyali olarak kullanılmasına işaret eden bir kavram olarak, çalışmanın odağına alınan biyomüzikten ayrılır. Nörolojik temelli bu diğer yaklaşımın, 1960'larda Erkki Kurenniemi tarafından tasarlanmış olan "elektroensefalofon" ile şekillendiği söylenebilir. Beyin dalgalarını

[135] Konu hakkında detaylı bilgi için bkz.: Mishra, R. C., Ghosh, R., Bae, H. (2016). Plant Acoustics: In the Search of a Sound Mechanism for Sound Signaling in Plants. *Journal of Experimental Botany*, *67* (15), 4483–4494.

[136] Konuyla ilişkili temel teşkil eden kaynaklardan birine değinmek gerekirse Manford Eaton'ın çalışması önerilebilir: Eaton, M. L. (1973). *Bio Music*. USA: Something Else Press.

işitilebilir işlevde sunan bu aygıt, nöro-biyomüzik yapıtlarının oluşumuna öncülük etmiştir. İlerleyen yıllarda David Rosenboom, Eduardo Reck Miranda, Alvin Lucier gibi bestecilerin de ilgisini çekerek nörofeedback eksenli biyomüzik çalışmalarının yaygınlaşmasını da sağlamıştır (Heister, 2021, s. 141).

Bu bağlamının dışında biyomüzik iki temel kategoriye ayrılabilir. Bunlardan ilki; insan dışındaki yaşam formlarının seslerinin oluşturduğu biyofonik bazlı doğal duysal oluşumlardır. İkincisi ise; ilk kategorideki biyofonik ses kayıtlarına dayanan ancak bir insan besteci tarafından ek sonik çeşniler katılarak düzenlenen "hibrit biyomüzikler" olarak nitelendirilebilir. Bunun yanında biyomüzik, insan kulağına "hitap eden", beğenisince makbul görülen spesifik hayvan türlerinin seslerini taklit ederek ya da doğaya öykünerek bestelenmiş—genellikle romantik üsluplu—yapay doğa/hayvan/bitki tasviri müzik oluşumlarından ayrılır. Hatırlamak gerekirse; Avrupa "Sanat" Müziğinde Ortaçağlardan itibaren özellikle kuş seslerinin taklidi ve stilize edilmesi üzerinden ilerleyen, son derece geniş bir repertuvar bulunmaktadır. Buna yönelik olarak, tarihsel doğrultuda akla gelen ilk besteciler zikredilecek olursa: Jean Vaillant, Clément Janequin, Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven, Frederick Delius, Edward Elgar, Ottorino Respighi, Camille Saint-Saëns, Einojuhani Rautavaara, Olivier Messiaen vb. örneklendirilebilir. Bununla birlikte, kuş seslerinin/"şarkılarının"—"bilimsel" çalışmaların desteğiyle—güncel biyomüzik/biyoakustik yaklaşımlarında birincil nitelikli konum elde etmesinin temel sebebine de değinmek gerekebilir. Buna göre, kuş vokalizasyonunun "müziğin hammaddelerinden" sayılan armoni/melodi/ritim vb. yapısal olguları bünyesinde barındırmasıyla "insan yapımı müzikler" ile yakından benzeşimi, kuş biyofonisinin müzik alanına eklemlenebilmesini meşru kılmıştır.

Biyomüziğin böylesi antropojenik bir yaklaşımla kategorize edilme/anlaşılır kılınma çabası, çalışmanın odağında yer edinen "insan-merkezcilik" sorununa doğrudan işaret edeceği için; çalışmada kuş biyofonisine—ve buna yönelik örneklere—yer verilmemiştir[137]. Bunun yerine, posthümanistik bir yaklaşımla insan ilgisinin—ve

[137] Kaldı ki kuş seslerine/şarkılarına odaklanan hacimli ve nitelikli bir literatür dolaşımdadır:
Kroodsma, D. (2005). *The Singing Life Of Birds: The Art and Science of Listening to Birdsong*. New York: Houghton Mifflin Books.
Rothenberg, D. (2005). *Why Birds Sing: A Journey Into the Mystery of Bird Song*. New York: Basic Books.
Constantine, B. (2006). *The Sound Approach to Birding: A Guide to Understanding Bird Sound*. UK: The Sound Approach Publishing.

kulağının duyma kapasitesinin—nispeten dışında kalmış biyotik varlıkların biyofonisine dikkat çekmek çalışmanın bağlamına uygun olacaktır.

Biyomüzik konusunu Antroposen bağlamında ele almak gerekirse; antropojenik aktivitenin yalnızca yeryüzünü değil, sualtı yaşamı da geri dönüşü olmayacak bir biçimde olumsuz etkilediği hatırlanabilir. Bu bağlamda suların ve okyanusların—başta endüstriyel olmak üzere—insan kaynaklı kirlilikle mücadelesinde antropofonik ses kirliliği de bu habitatı paylaşan canlılarının hayatını ciddî anlamda tehdit etmektedir. Bu tehditten nasibi alan başlıca canlılardan balinaların, insan kaynaklı gürültülerle rekabet etmek zorunda kaldıklarında iletişim kurma, üreme, göç gibi yaşamın devamlılığını esas alan konularda doğal dengelerinin bozulduğu bilinmektedir. Bu nedenle "yok olma" tehdidi söz konusu olmadan önce, insanlar tarafından gerekli hassasiyetin gösterilmesi esastır (Mann, 2017, s. 90-91). Bununla birlikte—"balina şarkıları"na son dönemlerde artan sempatinin yanı sıra—yaşamsal faaliyetlerinde sesin temel rol oynaması nedeniyle, biyomüzik yapıtlarında ve çalışmalarında önemli bir yere sahip olan balinalara öncelikli olarak değinmek yerinde olacaktır.

4.9.1. Okyanusların Engin Ses Manzarasında Balina Biyofonisi

Balina sesleri, okyanusların derin ve engin ses manzarasında biyofoninin önemli bir kalemini oluşturmalarıyla başat rol üstlenmişlerdir. Balina seslerinin insan ilgisinin çerçevesine girmesi ise büyük ölçüde sualtı teknolojilerinin gelişmesiyle iç içe ilerlemiştir, demek mümkündür. Bu anlamda hidrofonlar—yani sualtı mikrofonları—bu teknolojilerin büyük ölçüde temelini teşkil ederek öne çıkar. Ancak bu mikrofonların ilk kullanımlarının okyanusların uçsuz bucaksız yaşam ağının duysal tasvirini sunmak için geliştirildiği söylenemez. Zira ilk hidrofonlar 1950-60'lı yıllarda—Soğuk Savaş'ın zirvesinde—Sovyet denizaltılarını sonar kodları üzerinden takip etmek için üretilmiş ve kullanılmıştır. Her ne kadar ilk sualtı mikrofon ağı böylesi insan odaklı-politik-stratejik bir emelle kurulmuş ve kullanılmış olsa da, bunun sonucunda elde edilen ilk sonografik veriler—yıllar sonra da olsa—sualtı canlılarının

Catchpole, C. K., Slater, P. J. B. (2008). *Bird Song: Biological Themes and Variation*. New York: Cambridge University Press.
Beletsky, L. (2018). *Bird Songs: 250 North American Birds in Song*. USA: Quarto Publishing.

sunduğu eşsiz biyofonik ses manzarasının keşfine ve sualtı akustik ekoloji çalışmalarına da katkı sağlamıştır (Rothenberg, 2008, s. 6-7).

Bu bilgiler dâhilinde, balinalara ve balina şarkılarına duyulan insanî merak ve ilginin yaklaşık elli yıllık bir geçmişi olduğu söylenebilir. Bu ilginin yaygınlaşmasında özellikle biyoakustik araştırmacıları Katharine ve Roger Payne tarafından kayda alınan balina sesleri önemli rol oynamıştır. İlgili biyofonik ses kayıtlarının CRM plak şirketinin işbirliğiyle *Songs of the Humpback Whale* (1970) adı altında piyasaya sürülmesi ve çok geçmeden 100.000'den fazla kopya satılması; Ocak 1979'da ise *National Geographic* dergisinin 155. Cilt 1. Sayısında fleksi plak formatında promosyon olarak verilmesi, albümün ve dolaylı olarak balina seslerinin beklenmedik bir popülarite kazanmasına yol açmıştır[138].

Albümün ilerleyen yıllarda farklı plak şirketleri tarafından basılmaya ve satılmaya devam etmesinin yanı sıra, 2010 yılında NRR (*National Recording Registry*) tarafından "Amerikan tarihinin en ünlü doğa albümü" olarak nitelendirilmesi; albümün popülaritesinin—piyasaya sürülüşünden—yıllar sonra bile sürdüğünü göstermektedir (O'Dell, 2010). Bu popülaritenin—kuş cıvıltıları, deniz dalgaları vb. "doğa" kaynaklı seslerin fetişleştirilmesinde olduğu gibi—estetik kaygı güden bir bağlam kazanmadığı müddetçe olumlu bir noktaya işaret ettiği söylenebilir. Zira popüler müzik formlarının temelini teşkil eden insan dilleriyle yazılmış şarkı sözleri, insan sesi vb. unsurlara yer vermeyen "insan-öznesiz" bir albüm, buna rağmen popüler müzik listelerinde kendini kabul ettirmiştir.

Bununla birlikte, bu albümün doğrudan balinalara ya da balina seslerine yönelik ilhamlarını açığa çıkardığı iddia edilemeyecek olsa da; 1970'li yıllardan itibaren birçok janradan besteci, müzisyen ve müzik grubu çalışmalarında gerek biyofonik gerekse tematik olarak balinalara sıklıkla yer vermişlerdir. Bu isimlerden başlıca örnekler olarak George Crumb, Alan Hovhaness, David Rothenberg, Charlie Haden, Paul Winter, Lou Reed, Tangerine Dream, Judy Collins, Captain Beefheart, Pete

[138] Yakın zamanda benzer bir şekilde popülerlik kazanan biyoakustik çalışmalardan biri de *Songs of Disappearance* albümüdür. 53 kuş türünün saf biyofonik kayıtlarından oluşan albüm—proje gereği kuş türlerini odağına alarak—Avustralya'da antropojenik iklim krizi ve hükümet desteği yoksunluğu nedeniyle pek çok hayvanın yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna dikkat çekerek harekete geçilmesini hedeflemiştir. Bu bağlamda albüm, biyoakustik araştırmacısı David Stewart ve *BirdLife Australia* işbirliğiyle "Avustralyanın Kuşları için 2020 Eylem Planı" ile birlikte sunulmuştur. Albüm 3 Aralık 2021'de dijital platformda yayınlanmış; 4 Şubat 2022'de ise fiziksel kopyalarıyla piyasaya sürülmüştür. Bunu takiben albümün kısa sürede Avustralya ARIA listelerinde iki numaraya yükselerek pek çok popüler müzik ikonunu geride bırakması medyatik olarak büyük ilgi çekmiştir (Stafford, 2021).

Seeger, Gojira; ülkemizden de Alper Maral gibi besteci, müzisyen ve müzik grupları gösterilebilir.

Önceki paragraflarda değinildiği üzere; balina seslerini biyoakustik araştırmaları ya da sualtı ses manzaralarına odaklı duysal tasarım pratiklerinde kullanan araştırmacılar/besteciler, genellikle ilk olarak okyanusun derinliklerindeki duysal ses manzaralarını hidrofonlarla kaydederek sonik veriler elde etmeyi tercih ederler. Ardından bu veriler ses laboratuvarlarında sonogramlara çevrilir; "transkripsiyonları" incelenir. Neredeyse elli yıldan fazladır bu yöntem günbegün geliştirilen teknolojilerle uygulanıyor olsa da; insan zihniyle/kulağıyla balinaların derinlikli, gürbüz sesleriyle ne anlatmaya çalıştıklarını anlamlandırmaya çalışmanın beyhude bir çabadan öteye geçmesi mümkün görünmemektedir, denebilir[139]. Bunun en yalın kanıtı, sözü geçen balina şarkılarının insan kulağıyla duyulabilir kılınmak adına, kimi zaman en az 10 kat hızlandırılmış, dolayısıyla tüm "müzikal karakteritiği" manupule edilmiş olarak dolaşıma sokulmasıdır[140]. Anlamlandırma çabasının gerekliliğini de sorgulamakla birlikte; pür bir duyuşla balinaları dinlemeye gönül vermiş Paul Knapp'i anmak yerinde olacaktır. Knapp, balinaların sunduğu yoğun, akışkan, geniş hacimli biyofoniyi derinlemesine dinlemeye odaklanan bir kayıkçı/ses tutkunu olarak konu için önem arz eden bir isim olarak önerilebilir.

Knapp'in balinaların sunduğu biyofoniye olan ilgisine büyük oranda sahil kasabalarını mesken edinmesinin ve buralarda teknelerde çalışmasının yön verdiği söylenebilir[141]. Bu ilginin tetiklediği merak ile Knapp, balinaları dinlemek için çeşitli projelerin alan çalışmalarında yer edinmeye çalışsa da; bu teşebbüsü ilgili projelere sunabileceği akademik nitelikli bir amacı/altyapısı olmadığı için çoğu kez reddedilmiştir. Bu

---

[139] İnsan dışındaki yaşam formlarını insan zihni ile anlamlandırma çabasının hükümsüzlüğü konusunda Feynman'ın (1983) [06:50] şu sözleri hatırlanabilir: "[…] Bu bir kahverengi gerdanlı ardıç kuşu. Bu kuşa Almanya'da Halzenfugel, Çin'de ise chung ling denir. Ona dünyada verilen tüm adları bilsen bile, yine de bu kuş hakkında hiçbir şey bilmiyor olursun. Bildiğin sadece insanların bu kuşa ne ad verdiği olur. Bu kuşun öttüğünü, yavrularına uçmayı öğrettiğini, yazın ülkenin bir ucundan diğer ucuna kilometrelerce uçtuğunu bildiğini de söyleyebilirsin. Ama bu sırada yolunu nasıl bulduğunu, yaşamsal faaliyetlerini nasıl ve ne amaçla gerçekleştirdiğini ancak "bir insanın" biliş çerçevesi dâhilinde bilebilirsin."

Konuyla ilişkili olarak yerinde referanslar sunan bir kaynak için bkz.: Waal, F. (2017). *Hayvanların Ne Kadar Zeki Olduğunu Anlayacak Kadar Zeki Miyiz?*. (A. B. Kaya, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benzer bir yaklaşıma sahip başka bir yapıt için, ayrıca, bkz.: Massumi, B. (2020). *Hayvanların Politika Hakkında Bize Öğrettikleri*. (Sünter E., Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

[140] Örneğin, "popüler kayıt sanatçısı" gri balinanın ses aralığı 10-40 Hz civarındadır (Mann, 2017, s. 129).

[141] Bununla birlikte Knapp, yukarıda bahsi geçen *Songs of the Humpback Whale* albümünün de bu ilgiyi dolaylı olarak tetiklediğini dile getirmiştir.

doğrultudaki teşebbüslerden ilki, Knapp'in 1980'de memleketi Connecticut'tan çıkıp—*Ocean Research and Education Society* tarafından işletilen ve balina araştırmaları için geziler düzenleyen *Regina Maris* gemisinde bir yer edinme ümidiyle—Dominik Cumhuriyeti'ne gitmesidir. Ne var ki, Knapp, buradan hüsranla geri dönmüştür. Bunun ardından balinaları dinlemek için birkaç farklı projeye daha dâhil olmaya çalışmıştır. Bunların da geri çevrilmesi üzerine, bir araştırma seferine kabul edilme çabasından vazgeçerek balinaları dinlemek için kendi imkânlarını seferber etmeye karar vermiştir. İlk etapta profesyonel kullanım için üretilmiş bir hidrofon edinmesi mümkün olmadığı için ilk denemelerini su geçirmez bir torbaya koyduğu standart mikrofonlarla yapmıştır. Duysal bir keşfin peşinde olduğu söylenebilecek olan Knapp, tekneyle suya açıldığı zamanlarda bu mikrofonları teknenin kenarından suya sarkıtarak yakınlarda bir balina olduğunu ummak dışında bir yöntem ya da araca başvuramamıştır. Gerçekleştirdiği bu ilk denemeler sonuçsuz kalsa da; Knapp'in bu dönemlerde Connecticut'tan Karayipler'e yaptığı seyahatler balina seslerini deneyimleme, deneyimletme ve ilk ses kayıtlarını alması için uygun ortamı ve zamanı sunmuştur. Böylece Knapp'in bu yöntemle balinaların seslerine anlık olarak tanık olduğu ilk deneyim, 1984'te Porto Riko'nun batı kıyısına bir ziyareti sırasında kiraladığı küçük bir balıkçı teknesinde gerçekleşmiştir (Rothenberg, 2008, s. 1-5); (Furness, 2020).

Bunun üzerine Knapp, Karayip seyahatlerine devam ederken turistlere balina dinleme gezileri düzenlemek için bir dönem Virgin Adaları'nda kalmıştır. Her ne kadar Knapp'in balina seslerine erişimi hidrofonlarla ve yıllar içinde edindiği tecrübelerle daha kolaylaşmış olsa da, yüksek kaliteli bir kayıt elde etmesi on yıla yakın bir zaman dilimi gerektirmiştir. Bu anlamda ilk profesyonel nitelikli balina sesi kaydını Şubat 1992'de Tortola'da—aynı bölgeyi defalarca kez ziyaret ettikten sonra—almıştır. Bunun ardından Knapp, kaydını ve bunu yayınlama fikrini ortak bir arkadaşı aracılığıyla Katharine Payne ile paylaşarak *One Humpback Whale* adı altında yayınlamıştır (Furness, 2020).

Payne ile kurduğu irtibat, Knapp'in balina seslerini kayıt altına alarak medyatik bağlamda paylaşmasına yönelik motivasyonunu artırmıştır. Bu doğrultuda Knapp, 1996'da satın aldığı bir yelkenli tekne ile turistlere balina dinleti rehberliği yapmayı sürdürürken ses kayıtları almaya da devam etmiştir. Takip eden yıllarda *Rapture of the Deep*, *Listening to Humpback Whales* ve *One and Mostly One Humpback Whale* adları

altında üç biyofonik albüm daha yayınlamıştır. Knapp, 2013 yılında Culebra'ya taşınarak—İngiliz Virgin Adaları'nda yirmi küsür yıldır sürdürdüğü—duysal kâşif ve rehberliğine burada devam etmiştir. Knapp'in hayatındaki—balina sesleriyle ilişkili—bir dönüm noktası da burada gerçekleşmiştir (Rothenberg, 2008, s. 1-3); (Furness, 2020).

Buna göre, Mart 2020'de yerel bir dalış şirketinin sahipleri Knapp'i arayarak yakınlarda bir dalış sırasında balina sesleri duyduklarının bilgisini vermişlerdir. Knapp gibi bir "balina odyofili[142]" için bu reddedilemez bir teklif olmuştur. Bunun üzerine ilgili Knaap, balinaların eşsiz duysal anlatılarını su altında—hidrofonun yardımı olmadan—filtresiz bir şekilde dinlemek üzere ilgili bölgeye gitmiştir. Okyanusun yaklaşık 7 ilâ 10 metre altına gerçekleştirdiği bu dalışlardan birinde Knaap'e eşlik eden Furness (2020, para. 45), deneyimlerini şu şekilde dile aktarmıştır:

> Suyun altında balinaların şarkılar söylediğini duyduğumu söylemeyeceğim. Bu deyiş balina seslerinin pek hakkını vermiyor. Ses, dinlemekten öte hissettiğiniz bir şeydir: önce kafatasınızda, sonra göğüs boşluğunuzda ve sonra bir akım gibi yayılırken tüm uzuvlarınızda[143]. Balinaları bir hidrofonla dinlerken, bu konuda tecrübesiz/eğitimsiz kulakların yapıların kodunu çözmesi veya bu ses manzarasında balinaları ayırt etmesi genellikle zordur. Ancak su altında süzülürken sesleri oldukça vurgulu ve samimi geliyordu; adeta bir dev tarafından mırıldanan derin bir ninni gibi. O anda gözlerimi kapatıp tahmin etmemi isteseydin; sana 30 tonluk bir balinanın ulaşamayacağım kadar öteden geçtiğini söyleyebilirdim. Bu hissi özümsemek için birkaç kez suyun yüzeyine çıktım tekrar daldım. Suyun altında balinaların seslerini pür bir şekilde, oldukları gibi algılamaktan başka seçeneğim yoktu. Balina şarkıları neredeyse insan sömürüsüne kapılmış fenomenler olmalarına rağmen hayatın apaçık bir ifadesini içeriyorlardı.

Bununla birlikte, Furness (2020, para. 46), gerekli hassasiyet gösterilmezse olası Antroposen geleceğinde balinaların yok olma tehdidiyle karşı karşıya olduğuna dikkat çekerek sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

> Bu deneyimi edinirken gelecek nesillerin balina sesleri ile tanışıklıklarının yalnızca video ve ses kayıtları ile sınırlı olabileceği ihtimalini düşündüm. Suyun altında, onları dinlerken hissettiğim akrabalığı asla hissedemeyecek olabilmeleri ihtimalini de göz önünde bulundurdum.

---

[142] Her ne kadar ilgili kavram—"odyofil" (*audiophile*)—incelikli *hi-fi* ses reprodüksiyonları üreten kişilere atfedilerek elektronik müzik teknolojileri ve ses mühendisliği vb. alanların jargonunda yer alsa da; etimolojik referansına bakılarak kavramın metin içinde aktarılmak istenen anlamı karşılamaya uygun görüldüğü söylenebilir. Zira—Latin kökeniyle "duymak, dinlemek" anlamına gelen *audire*'den gelen—*audio* genel çerçevesiyle "ses" anlamını karşılarken*; -phile* ise "sevmek", ilgi duymak" gibi bir anlama tekabül etmektedir. Buna göre "ses/dinleme/duyuş tutkunu" olarak kabaca tercüme edilebilecek olan "odyofil" kavramının—metin içindeki bağlamıyla balinalar özelinde—biyofonik bir dinleme merakına referans olabileceği söylenebilir.

[143] Evelyn Glennie'ye referansla.

Balina sesleriyle ilk deneyimini 1992 yılında İngiliz Virgin Adalarından Tortola'da edinmiş olan Knapp, o günden beri sadece balinaları dinlemek, ve başka ilgililerin de dinlemesine vesile olmak için kayığıyla okyanusa açılmaya; dahası okyanusun derinlerine dalışlar gerçekleştirmeye hâlen devam etmektedir. Çoğu insanın aksine, balinaları görmek ya da presiz belgesel estetiğinden aşina olunan hiperreal izlencelere nesne kılmak yerine onları yalnızca "derinlemesine dinleme" edimiyle içselleştirmeyi önemsediğini vurgulayan Knapp'in bu deneyimleri edinirken başta, balinaları rahatsız etmekten kaçınması ve uygulamalarında buna yönelik yüksek hassasiyet göstermesi kayda değer bir detaydır. Bu anlamda Knapp, insan keşfiyle birlikte balina seslerinin sömürülmekten geri durulamayan konulardan biri hâline geldiğini şu sözleriyle ifade etmiştir:

> İnsanların büyük, hızlı teknelerde balinaları kovaladığına şahit olarak, kaynağına olabildiğince yakın konumda alınmış çok sayıda balina kaydı dinledim. Uzun süredir balinaların seslerine kulak kabartan biri olarak, bu kayıtlarda balinaların seslerinin oldukça gergin ve huzursuz geldiğini söyleyebilirim.

Konuyla ilişkili olarak; insan-merkeziyetçilikten bütünüyle uzak, posthümanistik bir yaklaşımla balina seslerini gerek ideolojik gerekse müziksel bağlamda ustalıkla ele alan bir yapıtı anmak konuya uygun bir referans olacaktır.

Alper Maral'ın *Sonar* adlı yapıtı, en yalın hâliyle bir elektro-biyofonik likit duysal Antroposen tasviri olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte, genellikle müziksel olarak itibar edilmekten uzak durulan (insan-dışı) biyofonilere dikkat çekilen ve yer verilen—dahası, ithaf edilen[144]—ortakyaşarlık fikriyle oluşturulmuş bir ses örgüsü olması nedeniyle; yapıtın özellikle Türkiye'de enderlik, biriciklik atfedilebilen özel bir konuma sahip olduğunu vurgulamak gerekir.

Yapıtın duysal üslubuna ve içeriğine değinmek gerekirse; yapıt bas trombon ve kaydedilmiş materyal için yazılmıştır. Bestecinin deyişiyle, yapıtın sonik dışavurumunda kaba ironisiyle de olsa Mahler'vârî[145], Geç Romantik bir müziksel

[144] Burada "ithaf edilmek" fiili, insan-dışı yaşam formlarının—bu eser özelinde balinaların—gözetilerek bir müzik yapıtında onurlandırılması fikrini karşıladığı düşünülerek kullanılmıştır. Bu anlamın haricinde ise yapıt besteci tarafından bas-saksofoncu Jörgen Pettersson'a ithaf edilmiştir. Stockholm Saxophone Quartet üyesi Pettersson eserin bas saksofon için, 2. versiyonunun ilk temsilini, Yeni Müzik Kooperatifi Konserleri dizinde, İzmir'de gerçekleştirmiştir (01.12, 2006, Ege Üniversitesi Konser Salonu, İzmir).

[145] Burada, özellikle, Mahler'in yapıtlarında kullandığı uzun betimsel tanımlamaları (örn. "*mit ruhig fließender Bewegung*—sakince akışkanlıkta bir hareketle…") ve eserin adında nazirede bulunulan *Kindertotenlieder* (*Çocuk Ölüm(ü) Şarkıları*) hatırlanabilir.

ifade kullanılmıştır: Yapıtın tam adı *Sonar – Eine bizzarre Tiefseegrubenmusik mit drei Totenschwerelieder in schweigsamen Lautsprachen, für ein Bass-Instrument und Tonband* (*Suskusal Ünlem Dillerinde Üç Ölüm Ağırlığı Şarkılı Tuhaf Derin Deniz Çukuru Müziği – bir bas enstrüman ve kaydedilmiş sesler için üç bölüm*) şeklindedir. Yine bestecinin belirttiği üzere,—tüm konvansiyonel-dışılıklarına rağmen— yapıtta kullanılan medyanın (elektroakustik ortam ve bir bas enstrüman) samimî ve insandan/doğadan yana olabilirliğine işaret edilmiştir. Kaldı ki "bir bas enstrüman" şeklinde açık bırakılan çalgı tercihi, balinaların cüsseleriyle ve varoluş alanlarına işaret eden derinliklerle özdeşleştirilebilecek, dolayısıyla "araç"tan çok "amaç" yönelimli bir perspektifi, niyeti yansıtmaktadır: Bas, hattâ kontrbas tuba, bas saksofon, bas trombon, kontrfagot, kontrbas, hattâ bambaşka bir müzik kültürünün aynı temsiliyeti üstlenebilecek oylumlu, hacimli bir çalgısı da bu yapıtın icrasında kullanılabilir. Diğer yandan, yapıtın—sanılabileceğinin aksine—formatı gereği ayrıksı bir "karşı-müzik" olmaktan çok şarkı, hattâ "ağıt" geleneğine yakınlığına; yakınsak bağlamına dair ipuçlarına işaret edilmeye özen gösterilmiştir.

Besteci, ilk temsili[146] Dünya Okyanus Günü'ne denk getirilerek 8 Haziran 2006'da gerçekleştirilen yapıtın ideolojik arka planını şu şekilde açıklamıştır:

> Müzikal kurguların yanısıra denizlerden hareketle doğal hayatın yitimine dair endişelerin ifadesine araç olma niyetini benimseyen yapıtta alelâde bir musluktan sarfına başlanan suyun, akışkan doğası gereği bütünlüğüne bağlı olduğu okyanusların en derininden tüketilmesine; hayatı ona bağla dünya sakinlerinin de kimi zaman çığlık çığlığa 'terk-i diyârına', kimi zaman puslu, basiretsiz bir bilinç ya da vurdumduymaz, umarsız bir bilinçsizlikle 'dümen suyuna' gideyazılan mutlak yitime, dikkat çekilmeye azmedildi[147].

Bestecinin dikkat çektiği üzere, yapıtın başlığı—denizcilik teknolojisinde—bulunulan noktadan salınmış bir ses sinyalinin yansıdığı satıhtan geri dönüşü sürecinde geçen zamanın ölçülerek derinliğin tesbiti yöntemini temel alan çalışma prensibi olarak sonar aygıtına gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda hem bu kritik zamanı; uzamını batış zamanıyla veren derinliği; "su" bünyesinde bunu sarmalayan hayatî akışkan ortamı; hem de en alelâde (ve muteber) kullanımıyla "sonat" kelimesiyle müzikal terminolojinin gündeliğine düşmüş "tınlama"nın, sızlayan etimolojisinin "en dibindeki" *sonare* fiilini çağrıştırmak niyetini de barındırmaktadır. Yapıtın çalışma bağlamında dikkate değer bir diğer özelliği de sadece ikonik konumlarıyla balina

[146] İlk seslendiriliş (1. Versiyon): Alper Maral, bas trombon, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 08.06, 2006, İstanbul

[147] İlgili alıntı konserin ilk temsilinde dağıtılan program notuna aittir.

sesleriyle yetinilmemiş olması; işaret edilen insan-merkezci doğa istismarının başka deniz canlılarının sesleri ve derin deniz çukuru gibi jeofonik verilerle pekiştirilmiş olmasıdır.

Bununla birlikte Maral'ın *Sonar* adlı yapıtının—deyimi yerindeyse Türkiye'de türünün ilk örneğini oluşturduğu—balina özneli biyo-müziksel çalışmalara öncülük ettiği söylenebilir. Bu bağlamda Türkiye'de balina teması ile karakterize olan diğer hibrit-biyofonik duysal tasarım örneklerine değinmek gerekir: Volkan Ergen'in *Hoşnutluk Vadisi Orkestrası* (2019) adlı projesinde yer alan *Maral* adlı eser ve—yine Ergen'in çalışmalarından—*Düdük*'e (2020) dâhil edilen *Making Love Inside Transparent Humpback Whale* anılabilir. Volkan Ergen'in prodüksiyonunu üstlendiği bu yapıtlarda balina imgelemi üzerinden şekillendirilen müzikal hat Alper Maral'ın doğaçlama icrasına bırakılmıştır. Her ne kadar ilgili yapıtlar konsept gereği doğrudan biyomüzik örneği olarak değerlendirilemese de; gerek duysal gerekse tematik bağlamda biyomüzik referansları barındırmaları sebebiyle çalışmanın bağlamına dâhil edilebilir. Aynı zamanda, ilgili yapıtların—çalışmanın mevcut başlığının ilk paragraflarında örneklendirilen—balina gövdesine gönderme yapan ve balina biyofonisini—taklit için işlevselleştirmekten ziyade—gerekli saygıyı takdir ve takdim ederek sunma potansiyeline sahip hacimli, bas karakterli çalgılarla icra edilmesine—bu örneklerde de—dikkat çekmek gerekir.

Bunun yanı sıra, Anıl Erarslan'ın İstanbul merkezli bir çalışma olarak kurguladığı ve İstanbullu müzisyenlerin rüya/bilinçaltı deneyimlerinden edindiği tematik fikirler doğrultusunda bestelediği/prodüksiyonunu yaptığı *Dream Works*'ü anmak gerekir[148]. Özellikle bu projede Alper Maral'ın rüya aktarımında bir balinanın yaşamına içsel olarak "tanık"[149] olduğu *A Sonic Witness*, çalışma ile sağladığı fikirsel örtüşüm sebebiyle öne çıkarılabilir.

A Sonic Witness, insana tahsis edilmişçesine hoyratça sömürülen ve silinmesi güç izler bırakılan Dünya gezegeninde; Antroposen çağının tüm olumsuz yüklemlerine rağmen yaşamın özünün insan dışındaki yaşam formlarıyla buluştuğu ortak paydayı hatırlatma amacı taşımaktadır. Eser insanlar için deyimi yerindeyse "dünya kulağıyla" duyulanın

[148] İlgili yapıtın prodüksiyon süreci devam etmekle birlikte, 2022 yılı içerisinde piyasaya sürülmesi öngörülmektedir. Bununla birlikte, Erarslan projenin aynı adla film formatında sunulması için hazırlıklara devam edildiğini dile getirmiştir. Sanatçıya, yayınlanması öncesinde eseri kilit noktalarıyla tanıtma nezaketi göstermesinden dolayı, içtenlikle teşekkür ederiz.

[149] İlgili ifade yapıtın başlığı olan "Duysal Tanık"a (*A Sonic Witness*) referansla kullanılmıştır.

ötesinde, yaşamın nabzını okyanusun derinliklerinde tutan üyelerden biriyle, bir kambur balinayla "vahdet-i vücut" hâlini temsil etmektedir. Hem balinanın heybetli, hacimli varlığını duyurma potansiyeli taşıması; hem de ilgili bilinçaltı aktarımı duysal olarak simüle etmeye ve insan topluluklarıyla paylaşmaya elverişli konumda olması nedeniyle, bas trombon Maral'ın prodüksiyona eklemlenen doğaçlama icrası için en uygun çalgı tercihini karşılamıştır. Bu bağlamda sunulan sonik tasvirin, balina seslerinin beşerî imitasyonu olmaktan ziyade; var oluşun farklı formlarıyla paylaşılan özün duysal bir yansıması olarak türsel ayrımların/ayrıksılığın silindiği bir ortakyaşarlık bağlamına işaret etmesine niyet edilmiştir. Bununla birlikte, eserde yer verilen müzikal doğaçlama üslup; zamanın ve suyun akışkan yapısı üzerinden bir balinanın yaşam alanına, okyanusa da gönderme yapmaktadır, denebilir.

Bu bağlamda *A Sonic Witness*—insanî bir vizyonla teknik olarak kurgulanmanın/ bestelenmenin, ya da romantize edilmiş bir "hülyâ"nın müzikal tahayyülü olmanın ötesinde; ayrıksı bireyselliğin yitirilmesi ve bütüncül kolektif yaşam ağına teslim olunmasının ardından farklı bir yaşam formunun—bu yapıt özelinde bir balinanın—varlığına neredeyse inisiye olurcasına derinden bağlanmayı/bütünleşmeyi temsil eder. Bu nedenle ilgili yapıt, bilinçaltı seviyesinde farklı bir bedende edinilen ortak yaşam/var oluş ile bizzat hemhâl olma durumunun—içsel sonik imgelemi/tasviri/temsili olarak ifade edilebilir. Tam da bu sebeple bu eser, bu çalışma doğrultusunda ele alınan/sorgulanan/eleştirilen/aşılma niyetinde olunan "insan-merkezcilik" kıstasını/vizyonunu geride bırakmasıyla öncül bir referanstır. Bununla birlikte, çalışmada biyofonik içeriği/bağlamı/ses materyalleri beşerî üsluplarla/tekniklerle/araçlarla harmanlanmış ve saf biyofonik duysallığı seyreltilmiş biyomüzik yapıtlarını ifade etmek için kullanılan "hibrit-biyofonik" nitelendirmesinin bu yapıtın derinlikli, incelikli anlamını/mesajını ifade etmekte/karşılamakta yetersiz kalacağı söylenebilir.

Erarslan *Dream Works* projesinin ve—proje kapsamında yer alan—*A Sonic Witness*'ın oluşum süreci hakkında şunları dile getirmiştir[150]:

> İçindeki müzikler albümde yer alan müzisyenlerin gördükleri rüyalardan esinlenerek yaptığım bestelerden oluşuyor. Bunun yanısıra çeşitli şekillerde yapılandırılmış, farklı zaman ve mekanlarda birbirinden bağımsız olarak kaydedilen doğaçlamalar, bilgisayar ortamında birleştirilip editlenerek yeni bir kompozisyon sürecine dahil olan kolaj bir çalışmaya evriliyor.

[150] İlgili alıntı, besteci ile *e-mail* aracılığıyla yapılan görüşmeler neticesinde sağlanan—henüz yayınlanmamış olan—projenin/yapıtın yazılı materyallerinden elde edilmiştir.

> Alper Maral'ın bir balina olarak derin sularda gezindiği rüyanın bende bıraktığı izlenimi bir takım doğaçlama önermeleriyle kaydedilmiş ve kolaj olarak yeniden yapılandırılmış bir müziğe dönüştürdüm. Bu parçanın adı 'A Sonic Witness'. Benim bu parça ile hayal ettiğim şey İstanbul Boğazının derin sularında dolaşan dev bir balinanın, su altındaki insanî birikintileri izleyerek geçirdiği bir yolculuğu sesiyle yorumlaması oldu.

Bunların ışığında, balina biyofonisi ile çalışmanın bu başlığında dünyanın sualtı katmanında süregelen yaşamsal ve duysal evrenin yalnızca bir bölgesine değinilebilme çabasının; çalışmanın odağında yer alan insan-merkezci vizyonu aşmaya yönelik hedefini nazarî açıdan yerine getirdiği düşüncesiyle; konuyla ilgili buraya kadar sunulan fikirsel temel ve örneklerle yetinilmesi uygun görülmüştür.

Konuyla ilişkili olarak Bernie Krause'yi ve *The Great Animal Orchestra*'yı—aynı adlandırmayla farklı formlarda (biyofonik kayıt külliyâtı, kitap, orkestral eser, *audiovisual* yapıt gibi) sunulmuş ikonik bir başyapıt olarak olarak—ele almak uygun olacaktır.

4.9.2. Bernie Krause, The Great Animal Orchestra

Bernie Krause—erken elektronik müziğin öncü figürlerinden olmasının yanı sıra—doğal ses manzarası ekolojisi ve biyomüzik alanında üstlendiği araştırmacı/kayıt uzmanı/koleksiyoner/yazar gibi kimliklerle büyük öneme sahiptir. Krause, doğal yaşamın olasılıklarına duyduğu hayranlık ve hayretin bir yansıması olarak "doğadan yana bir müzisyen/besteci" olmayı seçmiştir. Bu bağlamda doğal çevreye yönelik farkındalık ve becerilerini—yine doğal var oluşa bütüncül bağlamıyla katkı sunmak üzere—incelikle işlevselleştirerek; doğal yaşamın sonik dokusunu yalnızca insan-merkezci emellere hizmet eder nitelikteki "bilimsel" çalışmaların ve bireysel bir tutku/merakın nesnesi olmanın ötesine taşımıştır[151]. Özellikle 1970'lerin sonlarından itibaren bireysel yaşamını—ve müzisyen/ses araştırmacısı/ses manzarası ekolojisti olarak kariyerini—dünya üzerinde antroposenik edimlerin ve yapay ses katmanının dışında durabilmeyi—deyimi yerindeyse "hayatta kalabilmeyi"—başarabilmiş, "bâkir" ve "işlenmemiş" yaşam alanlarının ses manzaralarını araştırmaya ve keşfetmeye adamıştır. Bu keşfin duysal ve deneyimsel birikimini neredeyse 50 yıla

[151] Buna göre 1960'ların sonlarında Krause'nin öncülüğünde ses manzarası ekolojisi çalışmalarını desteklemek için kurulan *Wild Sanctuary*'yi anmak yerinde olabilir. Doğal ses manzaralarının kayıtlarını arşivleme ve ses manzarası ekolojisi için kamusal bir alan oluşturma amacını benimseyen organizasyonun web sitesine erişim için bkz.: https://www.wildsanctuary.com/

yakın bir süredir dünyanın farklı coğrafyalarından toplayarak bir araya getirdiği 15.000'den fazla canlı türünün sesini içeren—toplamda yaklaşık olarak 5.000 saatlik bir süreye tekâbül eden—alan kayıtlarından oluşturmuştur[152].

Bu bağlamda Krause'nin en bilinen çalışmalarından *The Great Animal Orchestra*—ses manzarası ekolojisinin yanı sıra—biyomüzik alanı/çalışmaları için oldukça kapsamlı bir arşiv olarak nitelendirilebilir. Bu birikimin çok yönlü/disiplinlerarası nitelikli bir (yazılı) aktarımı *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places* adıyla 2012 yılında kitap formatında sunulmuştur[153]. Kitabın içeriğine kısaca değinmek gerekirse; Krause, yapıt özelinde dünyanın farklı bölgelerinden ses manzaralarını ve bu manzaraların bir kısmını oluşturan hayvan biyofonilerini Antroposen bağlamında derinlemesine ele almış ve değerlendirmiştir. Konu kapsamında hayvan türlerinin büyük çoğunluğunun yaşamlarında güvenli, dengeli bir işleyiş için duysal habitatlarının hayatî öneme sahip olduğuna; Antroposenin ise bu hassas dengeyi bozarak tahrip edici, ve hattâ bütünüyle yok edici bir rol oynadığına dikkat çekmiştir. Bununla birlikte insanların müzik anlayışlarının ortaya çıkışında doğal ses manzaralarının biyofonik katılımcılarının önemli bir temel oluşturduğuna da değinmiştir. Bu bağlamda, doğal bir habitatta birden fazla organizma tarafından üretilen katmanlı seslerin bir "orkestra" gibi bir araya geldiğini ve böylece—çalışmanın bir sonraki başlığında değinilecek olan David Rothenberg'e referansla—insan tasavvurundaki hemen hemen her türden müzik yaklaşımının kökenlerinin doğal ses manzaralarında bulunabileceğini savunmuştur. Bununla birlikte "besteci" ve "müzisyen" gibi kimliklerin "uygar", insan-merkezci/ben-cil bir dünya ve müzik vizyonuna işaret ettiğine vurgu yapmıştır. Bu bağlamda—Orta Afrika'daki *Byaka* veya Papua Yeni Gine'deki *Kakoli* gibi—hâlâ yağmur ormanlarında yaşayan toplulukların Avrupaî bağlamda aşinâ olunan "müzik", "besteci", "müzisyen" vb. kavramları karşılayan kelimelerinin olmadığına; çünkü

[152] Krause'nin duysal tasarım pratiklerinde bu alan kayıtlarından ses materyali olarak sıklıkla yararlandığı diskografik külliyât için bkz.: https://www.discogs.com/artist/413568-Bernie-Krause

[153] Krause'nin doğal ses manzaraları ve biyomüzik literatürüne sunduğu—yazılı aktarımlardan—kitapları kronolojik olarak şu şekilde anılabilir: *Kalimantaan: Land Before Time* (1994); *Notes from The Wild: The Nature Recording expeditions of Bernie Krause* (1996); *Into a Wild Sanctuary: A Life in Music and Natural Sound* (1998); *Wild Soundscapes: Discovering the Voice of the Natural World* (2002); *The Great Animal Orchestra: Finding The Origins of Music in The World's Wild Places* (2012); *Voices of the Wild : Animal Songs, Human DIN, and the Call to Save a Natural Soundscape* (2015); *Bernie Krause: The Great Animal Orchestra* (2020); *The Power of Tranquility in a Very Noisy World* (2021).

çevreleriyle ve süren ortak yaşamla uyum içinde var olmayı düstur edindiklerine dikkat çekmiştir (Feaver, 2019).

Bunun yanı sıra *The Great Animal Orchestra*, aynı adı taşıyan bir hibrit-biyofonik orkestra eseri olarak da sunulmuştur. Buna göre Krause tarafından 50 yıl içinde birçok farklı coğrafyadan alınmış doğal ses manzaraları kayıtları, Richard Blackford tarafından orkestral yapıya entegre edilerek 12 Temmuz 2014'te "senfonik" bir üslupla kotarılmıştır[154]. Eserin dünya prömiyeri *Cheltenham Festivali*'nin kapanış konseri olarak—Martyn Brabbins'in (orkestra) şefliğiyle—*BBC Galler Ulusal Orkestrası* tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı yıl—Eylül 2014'te—eser *Nimbus Records* tarafından CD formatında piyasaya sürülmüştür (McManus, 2014).

Senfoninin—özellikle çalışma dâhilinde Antroposen üzerinden ele alınması uygun görünen—bir bölümüne kısaca değinmek yerinde olacaktır: Senfoninin üçüncü bölümü, antroposentrik insan edimlerinin sonucunda yaşamsal bütünlükleri yok edilmiş ya da yaşam alanlarından defedilmiş canlı türleri için bir nevi ağıt niteliği taşır. İlgili bölüm bir kurt sürüsünün ulumasının biyofonik kaydı ile başlar. Bu ses materyaline kurt seslerinin taklit eder partileriyle bir korno dörtlüsü eşlik eder. İlgili yapıtın başka bir bölümünden daha örnek vermek gerekirse; dördüncü bölümün temasını gürbüz, heybetli varlıklarıyla/sonik karakterleriyle Afrika filinin üstlendiği duyulabilir. Bununla ilişkili olarak ilgili bölümün ana fikrinde "güç" temasının yer aldığı söylenebilir. Ne var ki, burada "güç"; şiddeti doğrudan ya da dolaylı yollardan insan-merkezci kıstaslarla meşru kılan ve sürdüren ataerkil bağlamının pasifize edildiği bir anlamı ifade etmektedir. Konunun odağını dağıtmamak adına "güç" kavramının derinlemesine incelenmesi uygun görünmese de; ilgili önerme—özellikle çalışmanın odağında yer alan kritik bir fikri temsil ettiği için—kısaca açıklanabilir:. Buna göre, buradaki "güç" fikrinin—biyolojik ve toplumsal cinsiyetlerden bağımsız olarak—yaşamın özünün düalitik/*yin-yang*'vâri iki zıt kutbunu temsil eden maskülen dişil/feminen erilin iç içe geçmiş/neredeyse ayrıştırılamaz uyumunu ve yumuşak-sert,

[154] Eser—Krause'nin ses kayıt arşivinden devşirilmiş—farklı coğrafyalara ait biyofonik sesler içeren 5 bölümden oluşur: Buna göre "*Introduction and Tuning*" Borneo, Sumatra ve Arktik bölgelerinden; "*Scherzo with Riffs* ve "*Elegy*"Kuzey Amerika'dan; "*March and Charge*"Afrika'dan, "*Variations: Song of the Musician Wren*" ise Orta Amerika'dan alınmış biyofonik materyaller içerir. Bununla birlikte yapıt, Camille Saint-Saëns'ın ikonik eseri *The Carnival of the Animals*'a (1922) saygı duruşu niteliğinde bir gönderme yapılarak kurgulanmıştır. Aynı zamanda eserin CD formatında sunulan kayıtlı versiyonunda Camille Saint-Saëns'ın zikredilen eserinin de Blackford tarafından yeniden yorumlanarak çalışmayla birlikte sunulduğu görülebilir.

etken-edilgen, aktif-pasif, sabit-akışkan vb. metaforik niteliksel ikiliklerin mükemmel hassasiyet ve incelikle kurulmuş dengesini ifade etmektedir, demek mümkündür.

Çalışmada varoluşsal/yaşamsal/evrensel birliği – bütünlüğü vurgulayan bu manevî okumanın yanı sıra; Krause'nin yapıtının yıllar içerisinde aynı isimle farklı formatlarda sunulmasına rağmen çalışmaların hepsinin ortak bir vizyonu korudukları söylenebilir. Zira *The Great Animal Orchestra*, Krause'nin doğal ses manzaralarına ilişkin tecrübeleri ve biyofonik ses kayıtları arşivine—sunulduğu formatların (kitap, orkestral eser vs.) ötesinde—isimsel ve düşünsel olarak ikonik bir kimlik kazandırmıştır. Bu bağlamda Krause'nin alan kayıtlarından ve rehberliğinden yararlanılarak oluşturulan görsel-işitsel nitelikli, dijital destekli ses yerleştirmesine de değinmek gerekir. İlgili yapıt Krause'nin az önce sözü geçen yapıtıyla aynı ismi taşımaktadır. Buna göre, *The Great Animal Orchestra* 2016 yılında—büyük ölçekli ışık enstalasyonları/projeksiyonları ile tanınan—İngiliz sanatçı Matthew Clark ve *United Visual Artists* tarafından dijital spektrogramlar olarak yorumlanmış ve görsel boyuta aktarılmıştır. Çalışma, ilk olarak 2 Temmuz 2016'da Paris'teki bir çağdaş sanat müzesi olan *Fondation Cartier'*de sergilenmiştir. Burada 8 Ocak 2017'ye kadar ziyârete açık bırakılan sergi, 30 Mayıs – 15 Ağustos 2017 tarihlerinde (Güney Kore) Seul Sanat Müzesi'nde (SeMA); 25 Nisan – 29 Temmuz 2018'de Şangay'daki *Power Station of Art*'ta; 1 Mart – 1 Eylül 2019'da Milano Trienali'nde sunulmuştur. Ardından 1 Ekim – 9 Aralık 2019 tarih aralığında ise Londra'da muhkim çağdaş sanat merkezi *180 The Strand*'da, *Other Spaces* sergisinin bir parçası olarak sergilenmiştir (Helfet, 2019).

Şekil 4. 5 Great Animal Orchestra, United Visual Artists[155]

Yapıtın en güncel gösterimlerine değinmek gerekirse; *The Great Animal Orchestra*, 20 Kasım 2021'de sergilenmeye başladığı—ABD, Salem'daki—Peabody Essex Müzesi'nde 22 Mayıs 2022'ye dek; Avustralya'da ise 23. Sidney Bienali kapsamında 22 Mart – 13 Temmuz 2022 tarihleri arasında deneyimlenmeye açık bırakılmıştır (Tarantola, 2021).

Her canlı organizmanın doğal yaşam dengesinin sürekliliğinde yadsınamaz bir rolü olduğu ön kabulünden hareketle, sayısız ekosistemin duysal bir tasvirini sunan bu serginin başat nesnesi doğal ses manzaralarının spektrogramlarıdır. Çarpıcı görselliğiyle duysallığı arkaplana atma potansiyeli taşıyor gibi görünse de yapıtın bu yolla daha kolay deşifre edilebilir kıldığı ekolojik mesaj kayda değerdir: Bir habitatın biyofonisi—tüm canlı organizmalar tarafından üretilen yaşamsal ortak ses—ancak sabit, dengeli, uyumlu bir bütünlükle duyulduğunda sağlıklı bir yaşam alanının mevcudiyetini temsil eder. Bu bağlamda Matthew Clark ve *United Visual Artists* ortaklığında gerçekleştirilen yapıtın duysal kaynaklarını sağlayan Krause'nin işaret ettiği kritik olgu (eserde öne çıkan yedi bölümden altısında) nesli tükenmiş canlıların ötesinde "nesli tükenmiş habitatlar"ın tasvir edilmesidir. Dolayısıyla yaşamsal faaliyetin—mikro canlılar dışında—bütünüyle yok olduğu bu ses manzaralarında

[155] Erişim: https://www.uva.co.uk/features/great-animal-orchestra-cartier-foundation

neredeyse mutlak sessizliğin hâkim olduğuna dikkat çekilebilir. Zira 4.5'te de görüldüğü üzere, düz paralel çizgilerin sonografik açıdan temsil ettiği hareketsizlikle en küçük duysal kıpırtılar dahi barınmamaktadır (Becker, 2021).

Krause, doğal ses manzaralarını müziksel olarak tasvir/taklit etmek için güncel dijital gramerlerin—ya da Blackford işbirliğinde olduğu üzere—geleneksel orkestral yaklaşımların yerine serbest caz gibi kendiliğindenliğe ve süreçselliğe odaklı bir müziksel yaklaşımın/sunumun daha uygun olabileceğine yönelik bir öneriye şu şekilde cevap vermiştir:

> Evet ve hayır. Serbest cazın[156] doğal dünyaya yakınlığı konusunda kesinlikle haklı olmanızın nedeni, [serbest cazda] performansın asla aynı şekilde iki kez tekrarlanmamasıdır. Zira doğal dünya asla aynı şekilde iki kez tekrar etmez. Richard Blackford'un çalışması ise takdir ettiğiniz gibi daha formal bir yapıya sahiptir. Ne var ki, doğal ses manzaralarının kayıtları onun (Avrupaî) besteleme üslubu için bir ilham kaynağı olmuştur. Çünkü doğal çevrede/ses manzaralarında/biyofonilerde hiçbir canlı türü "solist" olarak öne çıkmaz. Bu bağlamda Blackford bir senfoni orkestrası ile canlı, doğal ses manzaralarını icra etmek için bütüncül, barışçıl bir müzik ortamı yaratmıştır (Ivry, 2016).

Her ne kadar bu cevabın gerek serbest cazı, gerekse doğadaki sonik örüntü hiyerarşilerini duysal bağlamda genelgeçer/mutlak bir doğrulukla yansıtmadığı savunulabilse de; Krause'nin burada ilgili önermeyi büyük oranda düşünsel bağlamıyla sunduğu söylenebilir[157] (Krause, 2012, s. 38).

Bununla birlikte, aynı röportajda yöneltilen bir soruda; biyofonik-jeofonik seslerin kaydedilmesinin doğal ses manzaralarının akışkanlığı ve kendiliğindenliğini—belirli bir formata ve zaman dilimine sıkıştırılmış olması sebebiyle—bozabileceğine yönelik

---

[156] Yazarın kullandığı "*Free Jazz*" imgesi üzerinde tam oydaşılamayan iki kavramla karşılanagelmektedir: Serbest caz ve özgür caz. Bağlam itibarıyla anılan türün politize kanalının esas alınmaması sebebiyle bu paragrafta "serbest caz" seçeneği daha yakın görülmüştür.

[157] Konunun daha anlaşılır kılınması ve Krause'nin fikirsel temelli önermesinin desteklenmesi için—yerleşik/kemikleşmiş Avrupaî müzik yaklaşımları/algıları üzerinden bir okuma daha yapılabilir: Özünde barınan eş-değerlilik ve tümel katılım düsturlarının yerine; "kontrolcülük" ve "hiyerarşi"nin—neredeyse toksik bir biçimde—öne çıktığı "konçerto" formu buna bir örnektir. Zira konçerto—kelimenin içindeki "*con*-" ön ekinin de desteklediği üzere—esasında birlikteliğe, ortaklığa işaret eden bir performans üslubuna işaret eder. Ne var ki, özellikle bilinen ilk konçerto örneklerinde en az iki çalgı topluluğunun interaktif bir şekilde birbirleriyle etkileşiminin öne çıktığı (*concerto grosso*, *concertino*, *ripieno* vb.) "bütünlükçü" bir tavır hâkimken; Romantizm ile birlikte bu anlayış, yerini orkestraya karşı tek başına "kahramanvâri" duysal anlatılar sunan bir çalgının solistliğine bırakmıştır. Aynı zamanda müziğin duysal varlığının geri planda kalmasına sebep olan bu hegemonik tavır—insan-ötesi bir maharetle gösterilen çalgı yetkinliğinin/virtüözitesinin sonik dışavurumunun/paylaşımının ötesinde—düşünsel bir hiyerarşiyi destekleyerek solistin adeta orkestra düzenine karşıt/hattâ "üstün" olması izlenimini güçlendirmiştir. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise, Béla Bartók'un tüm orkestrayı oluşturan çalgı gruplarına—ve dolayısıyla tüm orkestraya—"solist" niteliği atfettiği *Concerto for Orchestra* (1943) gibi yapıtlar ile; konçertonun kolektif, bütüncül bağlamı yeniden hatırlanmıştır, demek mümkündür (Maral A. , 2021).

endişeye ise ses manzaralarının mekânsal bağlamına dikkat çekerek şu şekilde karşılık vermiştir:

> Her şeyden önce, bu ve benzeri çalışmalar esasında birer "soyutlama"dır. Bir ses manzarası—anlık deneyimlenmesi ya da CD gibi bir formatta kayıtlı olarak sunulması fark etmeksizin—esasında bir mekânın duysal anlatısını sunar[158]. İster kentsel ister "vahşî" bir yaşam alanı olsun, nerede olduğumuzu ileten dildir (Ivry, 2016).

Çalışmanın devamında farklı bir biyofonik referansa daha yer vermek uygun olacaktır. Bu bağlamda gerek estetik olarak insan-merkezci yaşam vizyonuna "hizmet etmekten" geri durması, gerekse derinlemesine incelenmesi için gereken teknolojilerin gelişiminin 20. Yüzyılın başlarını bulması sebebiyle dikkat buyurulmakta—diğer biyofonilere göre—gecikilmiş böcek seslerini ve bu sonik ağın insan tasavvuru müziklerle ilişkisini ele almak yerinde olacaktır.

4.9.3. Böcek biyofonisinin ve sonik karakterinin poliritmik doku ve elektronik-dijital müzik teknolojileri ile ilişkili olarak değerlendirilmesi

Böcek[159] biyofonisi duysal deneyim ve tasarım bağlamında ele alınmadan önce, bu biyofoniler ile ilişkili olarak ses fiziğine; tarihsel çizgide gelişim – değişim gösteren kayıt sürecine ve ardından bu bağlamda öne çıkan birkaç isme değinmek, standart müzik/müzikoloji terminolojisi ile açıklanması güç görünen bir konunun daha anlaşılır kılınma çabasında yerini bulabilir.

---

[158] Burada "anekdotik müzik" ve ilgili kavramın/yaklaşımın öncüsü olan Luc Ferrari yeniden hatırlanabilir.

[159] Çalışmanın eleştirel yüklemle ele alınan fikirsel çerçevesine uygun bir önerme sunması sebebiyle "bug" ve "insect" ayrımına değinmek gerekebilir. Buna göre *insect*; bir dış iskeleti olan, omurgasız, soğukkanlı ve eklembacaklılar olarak bilinen türleri kapsayan büyük ölçekli bir canlı organizma sınıflandırması olarak ifade edilebilir. Örneklemek gerekirse, hamam böceği, cırcır böceği, ağustos böceği, karınca, arı, sivrisinek, karasinek, kelebek, yusufçuk, çekirge vs. bu gruba dâhildir. Öte yandan "bug" (Türkçe karşılığı olarak "haşere" önerilebilirse) *hempitera* olarak bilinen bir "insect"/böcek sınıflandırmasına işaret eder. Bu grup genellikle—yaprak bitleri ve kötü koku yayan belirli böcekler (*sting bug*) gibi—biyo-yaşamın deviniminde "tehdit", "kusur" teşkil ettikleri fikriyle yaftalanan böcek türlerine gönderme yapar. Bu bağlamda bilgisayar tabanlı sistematik hataların "bug" olarak adlandırılması detayına da dikkat çekmek gerekir. Bu adlandırmanın etimolojik hikâyesi için ayrıca bkz. Beyer, K. W. (2012). The Origins of Computer Programming. *Grace Hopper and the Invention of the Information Age* içinde (ss. 64-72). London: MIT Press.

Bu bağlamda, mekânın özelliklerine bağlı olarak belirli bir hızla yayılan elastik uzunlamasına dalgalara "ses" (*sound*)[160] denildiği bilgisi üzerinden; aktarıcı ortamın elastik özelliklerine bağlı olarak bir gerilme, basınç veya çok sayıda atom içeren bir kütlenin yer değiştirmesinde ortaya çıkan "mekanik titreşimsel bozulma" sürecine dikkat çekmek gerekir. Bitkilerin ve hayvanların—bu başlık özelinde böceklerin—hava, su, toprak, kum, bitki yaprağı gibi farklı yüzeyler ve katı maddeler yoluyla iletilen, ortamdaki söz konusu mekanik titreşimsel bozulmaları algılayabildiği bilinmektedir. Bu mekanik ortam bozulmaları, tüm atomların temelde aynı yer değiştirmeye maruz kaldığı; düzenli, toplu, genellikle salınımlı bir hareketin yanı sıra; Einstein'ın "Brown hareketi[161]" olarak tanımladığı rastgele, rastlantısal veya düzensiz nitelikli moleküler hareketi/titreşimleri de kapsar. Bu hareketin sonucunda, ortam moleküllerinin çarpışması nedeniyle dalga özellikleri eşzamanlı olarak zayıflar ve bu bozulma ortam boyunca yayılır. Bu nedenle yayılma hızı ortamın yoğunluğuna bağlı olarak değişkenlik gösterir. Yayılma hızı ortamın yoğunluğa bağlı olduğu için, böceklerin ortamdaki sıcaklık ve basınç değişikliklerine oldukça duyarlı oldukları söylenebilir (Eliopoulos, 2006, s. 12).

Çalışmanın odak noktasını bulanıklaştırmamak adına, böceklerin sesleri hassas bir biçimde algılama yetisine sahip olduğuna kısaca değinmekle yetinilebilir. Bununla birlikte, böceklerin ses üretme mekanizması ve sürecinden de kısaca bahsetmek gerekir. Buna göre, bir böceğin fiziksel özellikleri, ürettiği sesin niteliği ile yakınsak bir ilişkiye sahiptir. Bu bağlamda kanatsız böceklerin çoğu, toprağı iletken olarak kullanarak oldukça düşük frekanslı/infrasonik sesler üretebilirken; kanatlı böcekler özellikle havayı kullanarak yüksek frekanslı—ya da ultrasonik—sesler üretebilirler. Bu süreçte ses, böceklerin kanat ve bacak gibi fiziksel uzuvlarının—neredeyse ritmik olarak nitelendirilebilen—devinimli hareketlerinden kaynaklanabilirken;

[160] Türkçe'de "ses ötesi" ve "ses altı" şeklinde karşılık bulan *ultrasound* ve *infrasound* nitelikli sonik bileşenlerin insan kulağının algılayamadığı frekans aralıklarına işaret etmesi sebebiyle "ses-dışı" bir kimlik atfedilerek adlandırılmasında da "insan-merkezci" vizyonun işaretlerini görmek mümkündür.

[161] Brown hareketi (*Brownian motion*) 1827 yılında botanist Robert Brown tarafından bir bardak suyun içindeki bir polenin kendi hâlinde titreştiğinin saptandığı bir gözleme dayanır. Brown, gözlemine devam ettiğinde mikroskobik düzeyde gerçekleşen bu hareketin, poleni suyun içerisinde farklı konumlara sürüklediğini görür. Brown bu durumu açıklamak için ilk olarak polenin canlı bir organizma olabileceği fikrini öne sürer; ancak daha sonra aynı hareketi daha başka küçük taneciklerle de gözlemleyince bu önermesi hükmünü yitirir. Bununla birlikte; ilgili önerme, 1900'lü yıllarda Albert Einstein ve Norbert Wiener tarafından matematiksel temellerini atana dek fizik çevrelerinde yeterli itibarı görmemiştir. Bu nedenle, her ne kadar ilgili önermenin "bilimsel" ehliyeti Einstein ve Wiener'a takdim edilmiş olsa da; ilk fikirsel kıpırtılarını Robert Brown'un sunması nedeniyle bu teoriye "Brown hareketi" adı verilmiştir (Nelson, 1967, s. 5-11).

gövdelerindeki membranvâri dokuların meydana getirdiği mikro-titreşimlerle de sağlanabilir. Bu süreçte ses veya titreşim kaynağının şeklinden veya biçiminden bağımsız olarak, ilgili ortam (hava, sıvı, toprak, bitki gövdesi/yaprakları vs.) boyunca yayılan, sabit frekanslı birleşik sinüzoidal dalgalar biçiminde bir salınım üretilir[162] (Rössler, Jatho, & Kalmring, 2006, s. 36). Bunların ışığında; böcek biyofonisinin sistematik bir şekilde kaydedilmesi ve analiz edilmesine yönelik bilinen ilk kapsamlı girişime değinmek yerinde olabilir.

Bu bağlamda George Washington Pierce[163], 1900'lü yıllarda—böcek sesleri de dâhil olmak üzere—ultrasonik sesleri kaydetmeye ve analiz etmeye elverişli çeşitli yöntem ve araçlar geliştirmesiyle bilinir[164]. Bu bağlamda Pierce ile anılan kuvars kristalli "Pierce osilatörü" (1923) ve "manyetostriksiyon osilatör" (1927) öne çıkan gelişme ve icatlardandır. Pierce osilatörü ile ilişkili olarak piezoelektrik etki, 1881'te keşfedilmiş olmasına rağmen; Langevin'in kuvars kristalinin piezoelektriksel özelliğini keşfettiği—ve su altı sesleri için bir dönüştürücünün aktif prensibi olarak kullanmaya başladığı—1917 yılına kadar bilimsel araştırmalarda göz ardı edilmiştir. W. G. Cady ise 1922'de—Langevin'in çalışması ile birlikte—kristalde kaynaklanan titreşimler tarafından kendi kendine salınım frekansının dar bir aralıkta sabitlenebileceğini keşfetmiştir. Pierce—Cady bulgularını yayınladıktan kısa süre sonra—Cady'nin kristal stabilize osilatör devrelerine yönelik deneylerini tekrarlamış; birkaç ay içinde kristal osilatörün büyük ölçüde basitleştirilmiş üç versiyonunu icat etmiştir. Böylece bu devreler "Pierce osilatörü" olarak evrensel kullanıma girmiş; o günden itibaren radyo vericileri ve alıcılarında frekans standardizasyonu ve hassas frekans kontrolü alanlarında uzun bir süre egemen olmuştur (Saunders & Hunt, 1959, s. 361-362).

---

[162] Havadaki sesleri algılamak için özelleşmiş timpanal reseptörleri dâhil olmak üzere, böceklerin titreşimsel duyu sistemlerinin etraflıca incelendiği çalışma hakkında daha detaylı bilgi için bkz: Rössler, W., Jatho, M., Kalmring, K. (2006). The Auditory – Vibratory Sensory System in Bushcrickets. *Insect Sounds and Communication: Physiology, Behaviour, Ecology and Evolution* içinde (ss. 35 – 71). USA: Taylor & Francis.

[163] Pierce'ın böcek sesleri ile ilgili literatüre kazandırdığı başat nitelikli çalışması için bkz.: Pierce, G. W. (1948). *The Songs of Insects*. Cambridge: Harvard University Press.

[164] Pierce ilk elektroakustik ses seviyesi ölçeri 1908'de kristal redresörlerinden birini (tersine çalıştırılan) bir mikrofon işlevi üstlendirerek bir telefon alıcısıyla birlikte kullanmıştır. Bu alet ona, yankılanan bir odada ses enerjisinin dağılımına ilişkin ilk (nicel) deneysel çalışmayı yapmasına ve dolayısıyla konuyla ilişkili olarak mimarî akustiğe ilişkin gelişmeleri desteklemeye olanak sağlamıştır. Bununla birlikte Pierce, redresörlerin genel davranışı üzerine yaptığı çalışmalarını ilerlettikçe; elektrik dalgalarının tespiti için gazlardaki elektrik iletiminin özelliklerinden yararlanma olasılığını düşünmeye başlamış ve 1910'larda buna yönelik deneyler yapmıştır (Saunders & Hunt, 1959, s. 364).

Bu bağlamda yapılan çalışmalar—yalnızca kristalin salınım yaptığını göstermekle kalmamakla birlikte—bu tür "yüksek frekanslı sesleri insan kulağıyla duyulabilir hâle getirme" konusunda öncü bir girişim sağlamıştır. Pierce, bu gelişmeleri takip eden on beş yıl boyunca, yüksek frekanslı sesleri tayfın insanlar tarafından işitilebilir kısmına dönüştürmek için çeşitli süpersonik/ultrasonik alıcılar geliştirmiştir. Bunun yanı sıra, 1937'de Pierce ve D. R. Griffin'in çalışmaları ile; yarasaların saniyede 40 ila 50 kHz kadar yüksek frekanslarda ultrasonik sesler yaydıkları kanıtlanmıştır[165]. 1941'de ise Griffin ve R. Galambos tarafından yarasaların kendi sinyallerinin yankılarını dinledikleri ve bu yankıları belirli engellerden kaçınmak için kullandıkları da saptanmıştır[166]. Bunların ışığında, bugün insan yapımı olan en gelişmiş elektronik ekolokasyon tekniklerinde özellikle yarasaların başat rol üstlendiğini belirtmek gerekir (Saunders & Hunt, 1959, s. 364).

Yarasaların yanı sıra pek çok böcek, insan kulağı tarafından kolayca algılanamayan, "substrat[167] titreşimi" olarak iletilen çağrılar üretir. Bu nedenle böceklerin biyofonilerinin/ses sinyallerinin tespit, kayıt ve analiz edilmeleri için özel araçlar ve metodolojiler gerekir.

İlk ultrasonik tekniklerin tarihçesine kısaca değinildikten sonra, günümüzde böcek seslerinin saptanmasına yönelik diğer, güncel yaklaşımlara değinmek yerinde olacaktır. Buna göre, günümüzde doğrudan doğal ses ortamından—konu bağlamında böcek özelinde—biyofonik bir veri elde edilmesi amaçlanıyorsa; kayıt aşaması ve mikrofon tercihi büyük öneme sahiptir. Mikrofonların—basınç değişimleri olarak—akustik sinyalleri, modüle edilmiş bir elektrik sinyali olan elektrik analoguna dönüştürmek gibi önemli bir işleve sahip olduğu göz önünde bulundurulursa; mikrofonun türü, verimliliği (veya hassasiyeti), frekans tepkisi[168] ve kutup deseni (veya yönlülüğü—*polar pattern*)—bir mikrofonu karakterize eden özellikler oldukları için—kayıt için mikrofon seçiminde hassasiyetle değerlendirilmesi gereken eşit

[165] Konu bağlamında yarasalar anılmışken, Stuart Hyatt'ın *Ultrasonic* (1 Mayıs 2020) adlı yapıtına değinmek yerinde olabilir. İlgili yapıt, yarasaların ekolokasyonlarının bir müzik yapıtının duysal hammaddesi olarak kullanıldığı ilk biyomüziksel çalışma olarak öne çıkar. Nesli tükenmekte olan İndiana yarasalarını (*myotis sodalis*) biyofonik odağına alan yapıtın yarasa seslerini saptamak için kayıt aşamasında güçlü ve temiz amplifikasyona sahip kayıt cihazları, yüksek frekanslı sesleri yakalamak için özel olarak tasarlanmış mikrofonlar ve ritmik kayıtlar için ultrasonik heteroid dedektörleri kullanılmıştır.

[166] İlgili çalışma için bkz.: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/jez.1400860310

[167] Biyokimyada enzimlerin tepkimelerinde işlenen maddelere verilen addır.

[168] Bir cihazın veya alanın (*space*) bir dizi frekansa nasıl tepki verdiği; ya da bir cihazın tam seviye ile geçebileceği maksimum ve minimum frekanslar şeklinde kısaca açıklanabilir (Gallagher, 2009, s. 78).

derecede öneme sahip detaylardır. Bunun yanı sıra böceklerin titreşim tespiti, ivmeölçerler ve lazer vibrometreler ile de yapılabilir. Benzer şekilde, birçok böceğin sonik atmosferde yer bulan ve ultrasonik menzile kadar uzanan sesleri, bir "yarasa dedektörü" kullanılarak uygun bir şekilde tespit edilebilir ve kaydedilebilir. Böcek seslerinin kayıt sürecinde çoğunda düşük sinyal – gürültü oranına (S/N)[169] sahip veriler elde edildiği için; kayıtlar genellikle oldukça özel/profesyonel/hassas mikrofonlar ve analog veya dijital teyp kaydedicilerle ve hepsinden önemlisi, elden geldiğince kontrollü, izolasyonu üst düzey akustik ortamlarda, yapılmaktadır. Her hâlükârda; kayıt süreci için öne çıkan en önemli husus, sinyalin mümkün olduğunca bozulmamış biçimde, minimum arka plan gürültüsüyle kaydedilmesi ve aktarılmasıdır (Eliopoulos, 2006, s. 15-16).

Bununla birlikte—böcek seslerinin darbe genlik modülasyonlu (PAM)[170] olduğu bilgisiyle—böcek biyofonileri genellikle osilogramlarda insan gözlemciler tarafından en açık şekilde görülebilecek şekilde, darbelerin ve darbe gruplarının zamansal kalıpları olarak kodlanır. Böcek akustik reseptörleri üzerine yapılan ilk çalışmalar, bunların bir frekans duyarlılığı bandı üzerindeki genlik modülasyonlu modellere özellikle duyarlı olduğunu doğrulamıştır. Alıcıları frekans modülasyonlu (FM) sinyallere daha duyarlı olan kuşlar ve memeliler ile böcekler arasındaki bu açık ayrım—daha fazla türün araştırılması ve daha rafine tekniklerin mevcudiyeti ile—bir dereceye kadar belirsizlik içerse de, artık birçok böceğin frekans modülasyonuna duyarlı olduğu bilinmektedir (Claridge, 2006, s. 6).

Böcek sesleri genellikle osilogramların karakteristik zamansal modelleri göstermesine elverişli şekilde yeniden yapılandırılır. Zaman zaman—çok iyi çalışılmış örneklerde—mekanizmanın detaylı yapısı ile ses modeli arasında tam bir uygunluk tespit etmek mümkündür. Örneğin, birçok cırcır böceği ve çekirge; her biri nihâyetinde döngüsel bir kalıp oluşturan, belirgin, kendine has ses birimleri üretir. Ne var ki; çoğu böcekte, mekanizmanın hareketleri ile üretilen ses arasında tam bir denklik saptanması

[169] Sinyal – gürültü oranı, bir devredeki belirli bir referans noktasındaki sinyal gücünün, sinyal kaldırıldığında orada kalacak olan gürültü gücüne oranıdır. Bu oran desibel cinsinden ifade edilir. Örneklemek gerekirse, bir analog teyp 50 dB'lik bir sinyal-gürültü (S/N) oranına sahipse, çıkıştaki sinyal gücü, gürültü gücünün 50 dB üzerindedir (White & Louie, 2005, s. 352).

[170] Darbe genlik modülasyonu (*pulse amplitude modulation*, PAM), verilerin düzenli olarak elektrik veya elektromanyetik darbelerin zamanlanmış sekansında değiştirilmesiyle iletildiği tekli modülasyonun birkaç formundan biridir. Diğer iki tür analog darbe modülasyonu olan PWM ve PPM, doğrusal olan PAM'in aksine doğrusal olmayan modülasyon teknikleridir (Dokulil & Kaiblinger, 2009, s. 210).

genellikle güç bir durumdur. Bu nedenle konuyla ilişkili veri yetersizliği—böcek türlerini homolojik[171] bir kıstasla tektipleştirmekten imtina etmekle birlikte—alt türlere ayrıştırmaksızın belli başlı böcek biyofonileri için ortak bir terminoloji kullanılmasını mecbur kılar. Bu bağlamda böcek biyofonilerini ifade etmek için cıvıldama (*chirp*), vızıldama (*buzz*), dıvıldama/vımlama *(thwoom)*, gıcırdama *(scratch),* kazıma/sürtüşümsel *(scrape),* kırpışma (*snip*), flaşvâri/patlaşımsal (*flash*) vb. sonik karakteri yansıtan onomatepoetik kelimelerin kullanılması güncel yaklaşımlar için daha uygun görünmektedir (Claridge, 2006, s. 7); (Rothenberg, 2013, s. 250). İlgili ifade—örneğin ateş böceklerinin sonik "patlama"ları (*flashing*) ve küçük böceklerin ve hattâ kurbağaların oluşturduğu korovâri sonik topluluklardaki duysal kıpırtılar—Michael Greenfield'ın "engelleme-sıfırlama, faz gecikmesi" (*inhibitory – resetting*, *phase – delay*) mekanizması olarak adlandırdığı olguda karşılık bulur. Bu bağlamda cıvıldama, dıvıldama veya flaşvarî/patlaşımsal sonik kıpırtılar canlının —periyodik elektriksel darbeler üreten bir osilatör gibi modellenen—merkezî sinir sistemi tarafından üretilir (Rothenberg, 2013, s. 74-75).

Bunların yanı sıra, böcek seslerini kaydetme konusunda "derinlemesine dinleme" üslubunun oldukça önemli olduğuna dikkat çekmek gerekir. Bu bağlamda teknik ustalıklarını derinlemesine dinleme düsturuyla harmanlayan ünlü kayıtçı, ses tasarımcısı ve efekt editörü Ann Kroeber ve Alan Splet'i anmak yerinde olabilir. Kroeber ve Splet; David Lynch, Carroll Ballard ve Peter Weir gibi yönetmenlerle çalıştıkları filmlerde—özellikle doğal kaynaklı—ses içeriklerinin kullanımına yönelik katkıları ile tanınırlar. Bununla birlikte Kroeber, sektörde uzun yıllara dayanan tecrübeleriyle kapsamlı bir kayıt koleksiyonu/ses arşivi oluşturarak filmler, oyunlar ve sanat enstalasyonları için özelleştirilmiş ses efektleri sağlayan *Sound Mountain*[172] projesi ile öne çıkmaktadır (Emge, 2018).

Kroeber'in böcek biyofonilerinin kaydedilme sürecinde ekipman tercihlerinin, analog – dijital farkının ve derinlemesine dinleme üslubunun önemine gönderme yaptığı şu satırlara değinilebilir:

> *Schoeps* mikrofonlarımın yanı sıra çok iyi bir analog kaydedici olan ve 15 ips *NagraMaster*'da kaydedilen bir *stereo Nagra* kullandım. Bence böcek biyofonilerinde dijitalden bile alamadığınız bir kalite var. Analogla ilgili başka bir konu da, ne alacağınızı dinleyebilmeniz ve duyabilmenizdir. Dijitalde bu beni

[171] Farklı canlı türleri/alt-türleri arasında bulunan yapısal benzerlikleri/ortaklıkları ifade eden biyolojik bir terimdir.

[172] İlgili projenin web sitesi için bkz.: https://www.soundmountain.com/

> her zaman rahatsız ediyor çünkü analog dinliyorsun, ama sonra dijital kaydediyorsun ve bu farklı bir sonik boyuta işaret ediyor. […] Aynı zamanda bilinçli bir şekilde dinlemek benim için gerçekten çok önemli. Tüm kayıt yöntemim gerçekten dinlemekten oluşuyor: zihnimi kapatmak ve yakalamaya çalıştığım sesin varlığında dikkatle, nezâketle orada bulunmak. Aldığım kayıtların niteliğini belirleyen en önemli etkenin bu olduğunu düşünüyorum (Emge, 2018).

Bu bağlamda derinlemesine dinleme düsturunun, söz konusu ses/müzik olduğunda —manevî/felsefî yanı ağır basan bir önermenin de ötesinde—icracı/besteci/ses tasarımcısı/kayıt uzmanı/mix – mastering uzmanı vs. meslekî – kimliksel ayrımların ardında bütüncül bir yaklaşıma işaret ettiğine dikkat çekmek gerekir. Aynı zamanda, bu noktada böcek sesleri gibi ultrasonik/infrasonik ses alanına da dâhil olan sesleri "derinlemesine dinlerken;" insan kulağının sınırlarıyla zoraki bir işitme çabasına girmek niyetinde olunmamasına hassâsiyetle dikkat çekilebilir. Zira bu çalışma kapsamında asıl hedefin müzikte "insan" öznesinin yerleşik/kalıplaşmış/kemikleşmiş konumunun sorgulanmasının ve insan-dışı yaşam formlarının—deyimi yerindeyse—"duysal misel ağı[173]"nda sundukları çeşitliliğin, zenginliğin öne çıkarılmasının hedeflendiği hatırlatılabilir. Bu bağlamda konuyla ilişki kurmaya kılavuzluk edebilecek; bunca çetrefilli bir bilimselliğe sanatsal bir mihmandarlıkla pedagojik katkılar sunabilecek ürünlere; böcek seslerinin kaydedilerek saf ya da hibrit biyofonik müzik yapıtları olarak sunulduğu[174] belli başlı duysal tasarım örneklerine işaret etmek yerinde olabilir.

Bu bağlamda akla gelen ilk örnekler şu şekilde sunulabilir: Albro T. Gaul'ün *Sounds of Insects* (1960) çalışması, Joachim Krebs ve Sabine Schäfer ortaklığıyla sunulan *Toposonic Spheres - Eine Raumklangkomposition* (1970); Greame Revell'ın hibrit-biyofonik çalışması *The Insects Musicians* (1986);—çalışmanın önceki başlıklarında hâlihazırda anılmış olan—Hildegard Westerkamp'ın çekirge biyofonisine yer verdiği

[173] Misel, mantarların toprağın altında bitki ve ağaçların gelişimi ve iletişiminde temel rol üstlenen mikro-ipliksi ağını ifade eden bir terim olmakla birlikte; metin içinde "duysal ağın bağlaşıklığı"na atıfta bulunulması amacıyla kullanılmıştır.

[174] Biyofonik nitelikli olmamakla birlikte; imitatif böcek seslerine yer veren ilk (Avrupa menşeli) müzik örneklerinden Josquin des Prez'nin—İspanyolca "çekirge" anlamına gelen—*El Grillo* (1505) adlı *frottola*sı hatırlanabilir. Bununla birlikte yaban arılarının seslerinin taklidine dayalı ikonik bir müzik oluşumu olarak olarak *Flight of the Bumblebee* de örnek gösterilebilir. İlgili müzik parçası Nikolai Rimsky Korsakov'un *The Tale of Tsar Saltan* (1900) operasının orkestral interlüdünü teşkil etmekle birlikte;—özellikle elektro gitar gibi—güncel/popüler çalgılarda gerek parmak geliştirme egzersizi, gerekse mekanik hız/"maharet" sergileme yöntemi olarak araçsallaştırılarak sıklıkla icra edilir.

Cricket Voice (1987); içerdiği 59 farklı kayıtla entomofonik bir arşiv olarak nitelendirilebilecek André-Jacques Andrieu - *Entomophonia* (1994) vb.[175]

Konuyla ilişkili olarak, Tucker Martine'in *Broken Hearted Dragonflies: Insect Electronica From Southeast Asia* (2005) adlı albümü de örnek olarak verilebilir. Güneydoğu Asya bölgesinde konumlanan Burma'daki yusufçukların seslerinin kaydedilerek biyofonik materyal olarak kullanıldığı bu albümün, yayınlandığı dönem birçok dinleyici tarafından—işlenmemiş/doğal/biyofonik ses kayıtlarından ziyâde—bilgisayar ortamında üretilmiş yapay/dijital seslerden oluştuğu zannedilmiştir[176]. Bu bağlamda böcek seslerinin özellikle bilgisayar destekli/dijital/elektronik müzik ile ilişkisine değinmek gerekir. Zira her ne kadar böcekler insan ilgisini çekmekte diğer canlı türlerine göre nispeten gecikmiş ve genellikle antipati duyularak türcü[177] yaklaşımlarla yaşamsal bütünlükte yok sayılmış, dahası kayıtsızca yok edilmeye çalışılmış olsalar da; doğal ses atmosferlerinde çeşitli böcek türlerinin kendilerine özgü duysal kimliklerinin, hem çeşitli coğrafyaların müzik kültürlerinde elektronik – dijital müzik başta olmak üzere insan-yapımı müziklere/müzik teknolojilerine ilhâm olduğu ve kayda değer katkılar sunduğu söylenebilir.

Konuyla ilişkili olarak David Rothenberg'in özellikle biyomüzik literatürü için önem teşkil eden kitaplarını anmak yerinde olacaktır: Sırasıyla kuş, balina ve böcek biyofonisini ele alan—*Why Birds Sing* (2005), *Thousand Mile Songs* (2008) ve *Bug Music* (2013) adlı kitap üçlemesi biyomüzik literatürüne öncül nitelikli yaklaşımlar sunar. Rothenberg'in yukarıda anılan çalışmaları doğal ses manzaralarını farklı biyofonik özneler üzerinden değerlendiriyor olsa da; insanın doğaya/çevreye ve beşerî müzik pratiklerine/yaklaşımlarına dair idrâkinin (doğal) çevresel duysallık desteğiyle derinlemesine açılmasını/genişlemesini teşvik eden ortak bir mesaj taşırlar. Bununla birlikte, insanın "diğer" canlıların duysal evrenleri hakkında bilgilerinin oldukça sınırlı olduğunu; bunun aşılması için bu canlıların oluşturduğu biyofonik ses manzaralarının

[175] Böcek seslerini ilhâm nesnesi, saf/hibrit biyofonik yapıtların hammaddesi ya da dijital ortamda simüle edilmiş duysal tasvirler olarak işleyen/kullanan birkaç duysal yapıt için daha bkz.: https://rateyourmusic.com/list/Sepulchrave/insect-music/

[176] Buradaki durumun tersini yansıtan bir örnek de verilebilir. Bu bağlamda popüler müzik çevrelerinden örneklendirmek gerekirse; No Doubt grubunun *Don't Speak* adlı video müzik klibinin açılış sahnesine dikkat çekilebilir. Burada bir sineğin görsel aktarımının üzerine dijital olarak üretilen bir sesin eklemlenerek kullanıldığı görülebilen ilgili video için bkz: No Doubt. (1996, 14 Nisan). *Don't Speak* [Video klip]. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=TR3Vdo5etCQ

[177] Türcülüğün çeşitli yansımalarına çalışmanın bir sonraki bölümü olan "Posthümanist/Derin Ekolojist Yaklaşımların Eko-Rock/Metal Müzik Kültürüne İzdüşümleri" başlığında değinilecektir.

zoolojik/evrimsel/rasyonel kıstaslarla anlamlandırılmaktan/açıklanmaktan ziyade duyulmayı, keşfedilmeyi, etkileşime girilmeyi bekleyen bir alan olduğuna işaret ederler[178].

Bug Music adlı kitabında David Rothenberg; böcek biyofonileri ile bilgisayar destekli dijital-elektronik müziklerin benzeşimine dikkat çekmiştir. Özellikle elektronik-dijital müzik ile duysal tasarım pratiklerine dâhil edilen çapaksı seslerin oluşumunda—"taklit etme" gibi kasıtlı bir amaçla olmasa bile—böceklerin ilhâm vermiş olabileceğini ifade etmiştir. Bu bağlamda doğanın—özellikle böcek türleri sayesinde—"osilatörlerle dolu bir ses alanı" olduğuna gönderme yapmıştır (Rothenberg, 2013, s. 263). Bu referansa göre—doğal ve sentetik, böcek ve insan üretimi sesler arasındaki ilişkiye işaret ederken—bilgisayar temelli elektronik müzik pratikleri ile geliştirilen granüler sentezleme tekniğine de dikkat çekmiştir.

Kısaca açıklamak gerekirse; granüler sentezleme, bir sesi zerreciklerine bölerek gerek zaman dizgesinde seyreltme/sıkıştırma, gerekse de bu zerreleri manipüle etme/başka bir sesin zerrecikleriyle ulama/çakıştırma/melezleme gibi yollarla sonik derişimi, tınısal karakteri belirlemeye ya da değiştirmeye odaklı sentezleme tekniğidir. Bu bağlamda granüler sentezleme, müziğin gerek teorik gerekse pratik bağlamda dogmatik sınırlarından ayrışma/özgürleşme yolunda mihenk taşı niteliğinde bir gelişme/teknik olarak ifade edilebilir. Geleneksel Avrupaî müzik teorilerinin aracılığıyla zar zor açıklanabilecek—hattâ insan kulağının işitme eşiği dışında kalan ses aralıklarında konumlanan canlılarda olduğu gibi; kimi zaman beşerî kıstaslarla değerlendirilmesi, açıklanması mümkün olmayacak—örneklerde görüldüğü gibi, kenarda köşede kalmış daha birçok ses atmosferinin insanın ilgi ve duyuşuna değebilmesi ancak son yüzyılı bulabilmiştir. Bunun kök sebeplerinden birinin; kemikleşmiş mutlak insan-merkezci hayat vizyonu olduğu söylenebilirken; bir diğer nedeninin de—teknolojik imkânların elverişliliğine rağmen—Avrupaî müzik

[178] Ne var ki;—kitaplarının aksine—Rothenberg'in biyofonik nitelikli müziksel yapıt ve icra pratiklerinde doğal ses manzaralarının sunduğu bu dâvete kimi zaman —nispeten yanlış bir anlayışla— icâbet ettiği söylenebilir. Zira Rothenberg, doğal ses manzalarının doğrudan "dâhil olunmayı" bekleyen bir müziksel icra-performans alanı/sahne olduğu düşüncesiyle doğal çevrelerde bulunurken—ortamdaki canlıları "müzisyen" olarak kabul edip onların/"meslektaşlarının" seslerine kendi çalgılarıyla doğaçlama üslupla eşlik etmeyi tercih etmektedir. Bu nedenle bu ortamlardan aldığı ses kayıtlarını da genellikle hibrit-biyofoni kompozisyonları hâlinde sunduğu görülebilir. Ne var ki, bu yönde bir edimin gerek antroposentik (insan-merkezci) gerekse antropomorfik (insan-biçimci) bir tavra işaret ettiği söylenebilir. Dahası, doğal ses manzaralarının pek çok biyotik-abiyotik/mikro-makro yaşam formlarının meskeni/yaşam alanı olduğu hatırlanırsa; böylesi bir yaklaşım/edim—deyimi yerindeyse—"hâneye tecavüz" olarak da nitelendirilebilir.

doktrinlerinin sorgusuzca sürdürülmesi olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Aynı zamanda burada elektronik-dijital teknolojilerin gelişiminin insanın doğayı/çevreyi/evreni—bencil edimlerinin sömürü nesnesi olarak benimsemeden—barışçıl amaç ve yöntemlerle anlamlandırmasının mümkün bir olasılık olduğu da ifade edilebilir. Başka bir deyişle böylesi bir yaklaşımın, bu çalışmanın 3. bölümünde anılan konuya ve bağlama referansla "olgun" bir noosfer ve teknosferin müzik/duysal tasarım alanına izdüşümü olduğuna da dikkat çekmek yerinde olabilir.

Bu bağlamda, 50 milisaniye veya daha az bir aralığa tekâbül eden mikro/granüler sesler/ses tanecikleri/kırçılları/çapaklarının keşfiyle güncel duysal tasarım olasılıkları, müzik teknolojileri ve müzik teorisi yaklaşımları özgürce genişlemiştir, demek mümkündür[179]. Buna göre; granüler sentezin/sentezleyicilerin, müziğin keskin frekanssal sınır çizgileriyle tanımlanmış armonik aralıklardan; eğrisel ve bulanık morfolojilere doğru kaydırılmasına yardımcı olmasıyla—dijtal-elektronik müzik çalışmalarının yanı sıra—biyomüziksel duysal tasarım pratikleri için de başat nitelikli bir gelişme olduğu yeniden vurgulanabilir.

Bununla birlikte böceklerin biyofonisindeki poliritmik referanslar, kaosvârî bir duysal aktarımın uyumcul temsilcileri olarak nitelendirilebilir. Buna göre bir ekosistemde her biri sonik matrisin farklı yerlerinde konumlanan çeşitli böcek türlerinin biyofonik yansımaları, birbirleriyle üst üste binen ancak birbirlerinden bağımsız hareket eden; buna rağmen birlikte oluşturdukları bütün, münferit parçalarının toplamından daha geniş bir oluşuma işaret eden ritmik kalıpların sürekliliği olarak tasvir edilebilir. "Poliritmik böcek koroları" olarak da anılan bu fenomen; kimi zaman cırcır böcekleri gibi büyük böcek topluluklarının komplike ritmik desenler üretirken basit bir etki-tepki mekanizmasını takip ettiği fikri üzerinden açıklanabilmektedir. Ne var ki; her böceğin kendi seslerinin sürelerini çevrelerindeki ses manzarasının zamansal karakterine göre değerlendirdiği varsayılsa bile; ortaya çıkacak sonuç binlerce mikro-ritmik kalıp potansiyele işaret eder, demek yanlış olmayacaktır. Bu noktada burada asıl dikkat çekilmesi gereken husus, her bir böceğin kendi bağımsız duysal

[179] Bu bağlamda konuyla ilişkili olarak gerek stokastik, gerekse granüler sentez tekniklerinin önderi olarak anılan Iannis Xenakis'in ilgili konuya temel teşkil eden çalışmasını (ilk basım, Fransızca, 1971) hatırlamak yerinde olabilir: Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. New York: Pendragon Press. Bir de, 21. Yüzyılda, özellikle doğaçlama müzikte yoğun ses örüntülerine, sık dokulara ve bunların ardındaki doğa referanslı göndermelere ve entelektüel altyapıya işaret eden özenli çalışması *Sync or Swarm. Improvising Music in a Complex Age* (2006) ile David Borgo'yu anmak yerinde olacaktır.

dışavurumlarıyla entomolojik[180] ses atmosferinin geniş, dolgun ritmik dokusuna katkıda bulunmasıdır. Rothenberg (2013, s. 28) bu durumu kendi sözleriyle şu şekilde tanımlamıştır:

> Bu kompleks ritmik dokunun oluşumunda belki [böcekler] birbirlerini, belki de kendi "içsel perküsyonistlerini" dinliyorlar. Sonuç olarak bu doku her nasıl oluşuyorsa oluşsun; [tekil ses üretimlerinin] her biri dev bir ritmik dalgalanmanın birer parçası olan yüzlerce bağımsız sonik bileşeni temsil ediyor.

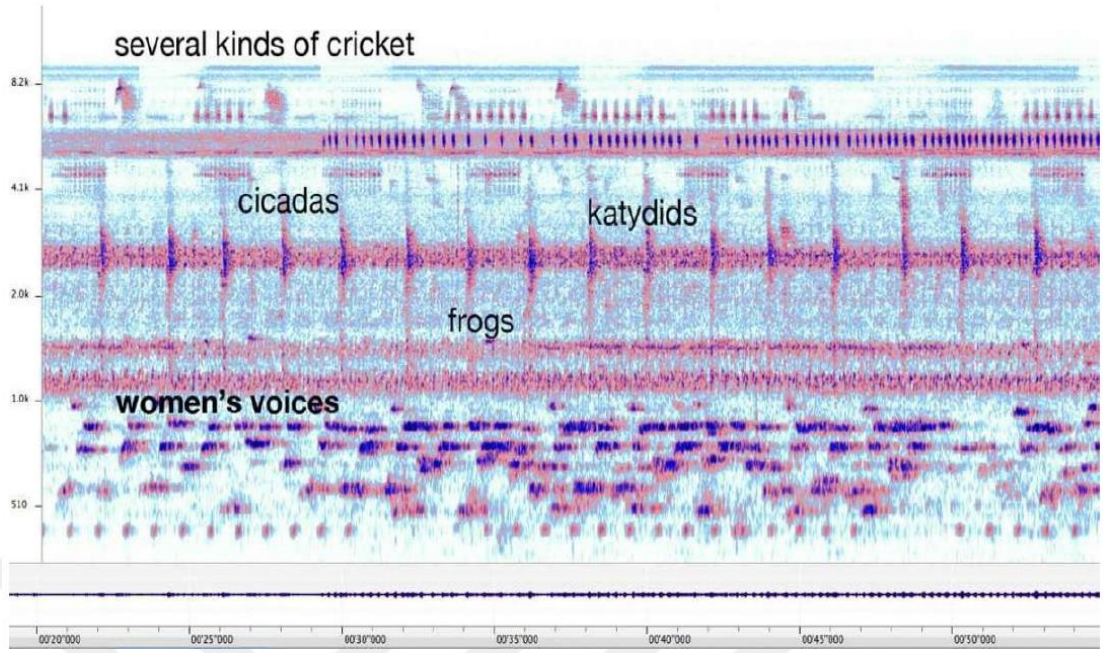
Bu bağlamda, çoklu biyofonik katılımcıların oluşturduğu salt ya da hibrit biyofonik ses manzarası yapıtlarında—insanlar da dâhil olmak üzere—tüm biyotik ve abiyotik varlıkların aynı ortamın bir parçası olduğu ve her bir canlı/cansız varlığın kendi sesiyle bütüncül bir ses evrenine katkıda bulunduğu söylenebilir. Bununla ilişkili olarak her biyotik varlığın sonik atmosferde bir yeri olduğu hatırlanırken; bu insan ve hayvan biyofonilerinin birlikteliği—taklit etme ya da öykünmeden ziyade—"iştirâk etme" fikriyle ele alınabilir. Buna göre Rothenberg (2013, s. 110), insan yapımı müziklerde—özellikle Afrika müzik kültürlerinde eşsiz örüntülerle—duyulan poliritmik duysal zemini de entomolojik ses manzaralarının dolaylı yollardan[181] etkilemiş olabileceğini dile getirmiştir. *Bug Music*'te, bu birlikteliğin ele alındığı örneklerden birinde, Kongo bölgesi yerlilerinden Mbutilerin şarkı söylediği bir alan kaydını spektrograf üzerinden inceleyerek sunmuştur. Biyofonik çoktürlülüğün organize bir şekilde işleyişine göz kırpan bu örnek; insanların, cırcır böceklerinin, ağustos böceklerinin[182], çekirgelerin ve kurbağaların seslerini içeren bir alan kaydının sonogramı olarak aşağıdaki 4.7. numaralı şekilde sunulmuştur.

---

[180] İlgili sıfatın isim hâli olan "entomoloji"—başka bir deyişle böcekbilim—zooloji disiplininde böcek türlerini kapsayan çalışma alanını ifade eder.

[181] İlle de "taklit edilme" amacı barındırmaksızın, içgüdüsel bir kulak dolgunluğu vs. üzerinden yerleşiklik oluşturmuş bir alışkanlık varsayımı olduğu söylenebilir.

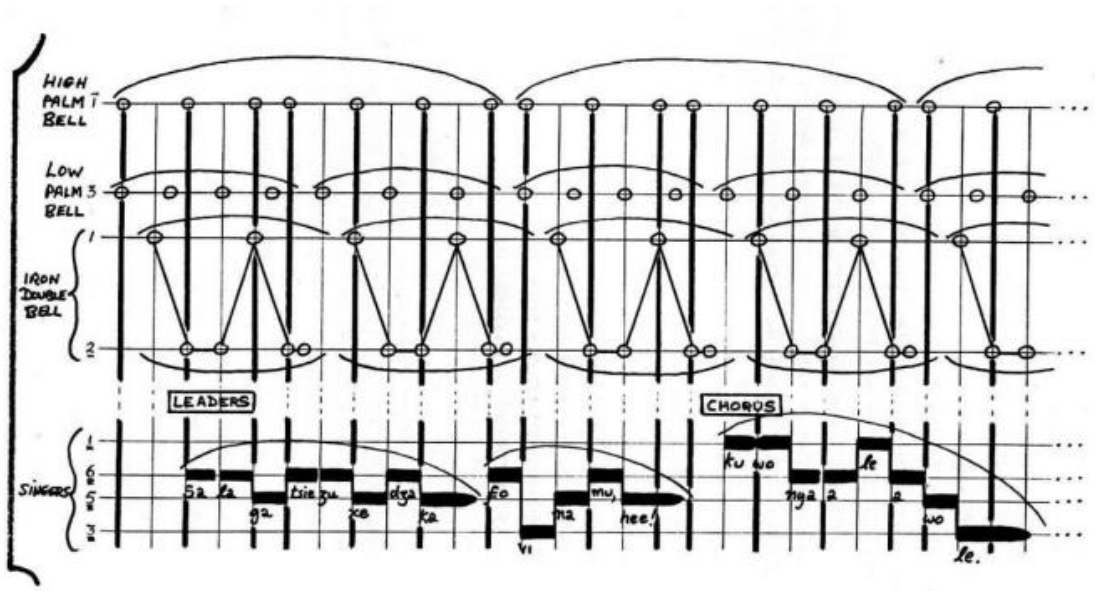
[182] Burada La Fontaine'in ikonik/meşhur "Ağustos Böceği ve Karınca" masalıyla ağustos böceklerine yüklenen/yerleşikleşen "tembellik" çarpıtmasına değinmek yerinde olabilir. Konuyu kısaca açıklamak gerekirse; Ağustos böceklerinin kış için yiyecek depolamamasının sebebi, toprağın altında geçirdikleri 17 yılın ardından yeryüzüne çıktıkları yaşam süresinin yalnızca 4 hafta olmasıdır. Hayatta kalmayı başarabilen ağustos böcekleri ise bu süreyi yaşamsal devamlılık/üreme için kullanırlar. Bu nedenle bu 4 haftalık sürecin sonunda yaşamları sonlandığı için kışa yiyecek depolamalarına gerek olan bir durum bulunmaz. Bununla birlikte, ağustos böceklerinin yeryüzünde oldukları 4 haftalık süre, 17 yılda bir denk gelinen bir döngüye işaret ettiği için bu zaman dilimleri bu biyofoniye meraklı ses araştırmacıları için—deyimi yerindeyse—törensel bir öneme sahiptir.
Ağustos böceklerinin doğal ses manzaralarında kısıtlı bir süre için yer aldıklarına değinmişken, bu biyofoniyi müzikal olarak işlemiş olan güncel bir örneğe yer vermek uygun olabilir. Bu bağlamda, bu zaman diliminin nadirliğinin yanı sıra; Türkiye müzik çevrelerinde de ender bir müziksel oluşum olarak nitelendirilebilen *Cicadas & Kitharas*, caz-deneysel müzik sanatçısı/bestecisi Berke Can Özcan tarafından hibrit-biyofonik bir eser olarak bestelenmiştir. Eser, sanatçının son yıllarda yaptığı seyahatlerinde farklı coğrafyalardan aldığı ses kayıtlarında ağustos böceklerinin ilgili zaman-mekânın



Şekil 4. 6 Cırcır böceği, ağustos böceği, çekirge ve kurbağa biyofonilerini içeren alan kaydının sonogramı (Rothenberg, 2013, s. 157).

Bununla birlikte, insan kaynaklı müziksel dışavurumlarda bulunulan coğrafyadaki biyofonik çeşitliliğin ilgili müzik kültürünü dolaylı yoldan etkilediği önermesi;—aşağıdaki görselde görüldüğü üzere—Gana'da bir koro ve davul topluluğu tarafından gerçekleştirilen bir performansın müzikal transkripsiyonu üzerinden örneklenmiştir:

duysal atmosferinde öne çıktıklarını keşfetmesiyle şekillenmiştir. Her ne kadar yapıt öznel bir mesajın taşıyıcısı da olduğu için çalışmada ele alınan "biyomüzik" yaklaşımını doğrudan yansıtan bir örnek olarak değerlendirilemese de; özellikle Türkiye'de alışılagelmedik bir unsur olarak, yapıtın başlığının yanı sıra bizatihî duysal içeriğinde ağustos böceklerinin biyofonik ses kayıtlarının kullanılmasıyla öncül/önemli bir konuma sahip olduğu söylenebilir.



Şekil 4. 7 Gana'da bir koro ve davul topluluğu icrasının müzikal transkripsiyonu (Rothenberg, 2013, s. 156).

Elbette bu örnekler ile bölge yerlilerinin kültürel-yaşamsal faaliyeti üzerinden etnomüzikolojik okumalar yapılması gibi çalışmanın amacını aşacak bir saptama kaygısından uzak durulmaktadır. Aksine, sadece, ırk/dil/din vs. insan tasavvuru etiketlerin ötesinde insan-doğa birlikteliğinin duysal referanslarına dikkat çekilmesi hedeflenmiştir. İnsan tasavvuru müziksel oluşumlardaki böcek biyofonisi referanslarına—en azından ilgili fikirsel temeli sağladığı düşüncesiyle—çalışmada bu kadar değinmenin ancak bir başlangıç sayılabileceği teslim edilip daha detaylı araştırmalara bir motivasyon verebilmesi umulmaktadır.

Biyomüzik kavramına ve belirli biyomüzik örneklerine/yaklaşımlarına insan-merkezciliği çemberin dışında bırakan bir perspektifle değinilmesinin ardından; Antroposenin "çiğ" gerçekliklerini etraflıca işleyen (derin) ekolojik bağlamıyla rock-metal müzik kültürünü anmak gerekir. Bu bağlamda hem duysal hem de ideolojik olarak barışçıl/bütüncül bir dünya için teşviklerini/katkılarını gerek ideolojik-aktivist söylemlerle müziği etkili bir şekilde araçsallaştırarak/bir "ak propaganda" aracı olarak

kullanarak[183], gerekse biyomüziksel/doğal kaynaklı unsurları müzik pratiklerine ustalıkla yedirerek sunan birkaç müzik grubuna değinmek yerinde olacaktır.

4.10. Posthümanist/Derin Ekolojist Yaklaşımların Eko-Rock/Metal Müzik Kültürüne İzdüşümleri

Küresel iklim değişikliği ve çevresel tahribat konusundaki güncel endişeler, iklim krizinin ardından büyümekte olan daha umutsuz, varoluşçu siyasi mücadelelerin tavrını belirleyerek çevresel hareketleri yönlendirmiş; metal müziğin bir alt türü olarak "eko-metal" şeklinde yer bulmuştur. Bu bağlamda eko-metal, 1990'larda ekolojik bozulmanın, iklim değişikliğinin ve giderek daha çok gündemde olan "Antroposen" kavramının karanlık gerçekliklerine bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Bu döneme kadar, önceki çevre hareketlerinin siyasî iyimserliği—onlarca yıllık kayıtsızlıktan ötürü—azalırken; ekolojik krizler çoğaldıkça ve büyüdükçe çevre politikaları da yıllar içinde giderek radikalleşmiştir. Bu radikalleşmeyi yansıtan eko-metal müzik, çoğunlukla hem görsel hem de sözel olarak "şiddet" içerir. Canlı performanslar, politik ve çevresel kaygılarla artan panik hâlini taklit eden müziğin içgüdüsel ve fiziksel deneyimleri şeklindedir. Eko-metal müzisyenler, çevreye yönelik şiddet ve yıkımı yeniden üretip bir tür parodi yaparak, bu politikaların ne kadar yıkıcı olduklarını ve yerkürenin geleceğinin korkunç bir sona evrildiğini göstermeyi amaçlamışlardır. Bu nedenle eko-metal müzisyenlerinin çoğuna göre doğayı kurtarmak için radikal, devrimci, ve bizâtihi şiddet içeren eylemlere ihtiyaç vardır; çünkü insanların kayıtsızlığı nedeniyle olayların ciddiyeti artık nazik söylemlerle anlatılamayacak kadar vahimdir (Johnston, 2013).

Bunlarla ilişkili olarak eko-metal müziğin başlangıcı 1990'lı yıllar ile ilişkilendirilse de; çevresel problemlerin baş gösterdiği 1960'ların politik çalkantılı yıllarına, ve hattâ daha öncesine uzandığı söylenebilir. Yıllar geçtikçe ve küresel iklim krizinin ciddîyeti

[183] Bir nevi "algı manipülasyonu" ya da "amaç için araçsallaştırma" olarak ifade edilebilecek olan propaganda; propaganda nesnesi olarak saptadığı konuyu sunan kaynağın güvenilirlik potansiyeli ile ilişkili olarak kara, gri ve ak gibi alt başlıklar altında değerlendirilmektedir. İlgili konuyu derinlemesine irdeleyen ve genel olarak müziğin bir propaganda aracı olarak işlevselleştirilerek kullanılmasını çok boyutlu katmanlarıyla ele alan kapsamlı bir akademik çalışma için bkz.: Gürkan, G. Ö. (2019). Kritik Fikir ve Söylemlerin Kitlelere Empoze Edilmesi ve Benimsetilmesinde Yeni Müzik Öğelerinin Kullanımı: 20. ve 21. Yüzyılda Duysal Unsurların Propaganda Amaçlı İşlevselleştirilme Dinamikleri ve Yeni Müzik Grameri (Yüksek lisans tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

artmaya başladıkça, eko-metal müziğin radikal çevreci mesajları giderek kıyametçi/eko-felaketçi anlatılara dönüşmüştür.

Eko-metal müzik, metal müzik kültürünün "gücünü", "saldırganlığını" ve "öfkesini"; postmodern endüstriyel insanın/toplumun çevresel yıkımına yönelik apokaliptik bir vizyonla birleştiren—1992 çıkışlı Polluted Inheritance[184] ve—1996 çıkışlı Cattle Decapitation gibi gruplarla başlamıştır. Kısa süre sonra, yukarıda anılan grupların öncülüğünü izleyerek Earth Crises grubu çıkış yapmıştır. İlgili grupların üyeleri bireysel yaşamlarında veganizm, çevrecilik ve hayvan hakları aktivizmi vb. barışçıl tutumları benimsemekle birlikte; bunu müzik çalışmalarında da bir ak propaganda aracı olarak yansıtmışlardır. Bu bağlamda bu grupların müziği—en genel ifadeyle—çevresel tahribat ve hayvanlara yapılan zulümlerde suç ortağı sosyal, politik ve ekonomik sistemlerin açık ve sert bir şekilde reddedilmesi üzerinedir (Darlington, 2016); (Machado, 2019). Bu gruplardan Cattle Decapitation'ı sundukları farkındalık mesajlarını gerek kişisel yaşamlarında gerekse müzik grubu olarak—kuruldukları günden bu yana aynı fikirsel ve üslupsal hattı koruyarak—sürdürdükleri için öncelikli ve incelikli olarak anmak yerinde olacaktır.

4.10.1. İnsan – hayvan rollerinin tersine hiyerarşiyle ele alınması: Cattle Decapitation'ın çalışmalarında karmik/samsarik[185] bağlamda türcülük eleştirisi ve veganist felsefe

Eko-metalin öncü gruplarından Cattle Decapitation'a yer vermeden önce "türcülük" (*speciesism*) sorununa kısaca değinmek; konu başlığının ve aynı zamanda ilgili grubun çalışmalarının incelikli/derinlikli özünün anlaşılmasına elverişli bir giriş/temel sağlayabilir.

En genel anlamıyla türcülük, kendi yaşamsal bütünlüğü ve güvencesi zedelenmeyen bir kişinin/topluluğun/ırkın/cinsiyetin/türün/…, başka bir biyotik varlığın/varlıklar bütününün temel yaşam hakkını ve öz-değerini alaşağı etmesiyle; kendi varlığını,

[184] Tümünde (sözel ve tematik olarak) çevresel tahribatın eleştirisi hâkim olan çalışmaların diskografik dizini şu şekildedir: *Ecocide* (1992), *Betrayed* (1996), *Rehearsal* (1998), *Into Darkness* (2001).

[185] Burada sıfat olarak kullanılan "karmik" ve "samsarik" kelimelerine, (Hinduizm ve Budizm gibi) mistik Doğu öğretilerinde evrenin/yaşamın işleyiş prensiplerini ifade eden "*dharma*" (धर्म) yasalarının iki kolunu temsil eden "*karma*" (कर्म) ve "*saṃsāra*"ya (संसार) referansla yer verilmiştir. İlgili kavramlar bölümün ilerleyen sayfalarında kısaca açıklanacatır.

ötekileştirdiği/aşağı gördüğü/sömürü nesnesi hâline getirdiği varlıklardan ayrıcalıklı kılma/yüceltme/biricikleştirme çabası olarak tanımlanabilir. İnsanın mevcudiyetini/iktidarını, ikincil konuma indirgediği yaşam formları üzerinden ispatlamaya çalıştığı bu köklü tahakküm anlayışına; ataerkil cinsiyetçilik, etnosantrik ırkçılık, sosyo-ekonomik (beşerî) türcülük, homofobik (toplumsal) cinsiyetçilik vb. tüm insan-içi ötekileştirici toksik ideolojiler dâhil edilebilir. Bu bağlamda ben-merkezci (egosantrik)/insan-merkezci bir vizyonla temellenen türcülük, "aterkil" ve "savaşçı" toplum idealinin yansımalarından biri olarak tarih çarkında form değiştirerek zincirleme vahşet örüntüleriyle süregelmektedir, denebilir[186]. Bununla birlikte türcülüğün—çalışmanın fikirsel çerçevesine daha uygun olarak—"insan > hayvan" formülasyonu ile yapılan yaşam hakkı ihlâlleri üzerinden ele alınması bu noktada uygun olabilir. Her ne kadar vahşî türcü edimlerin her birine değinmek—sayılara indirgenmesi güç olan köklü geçmişi nedeniyle—mümkün olmasa da; konuyla ilişkili olarak anılabilecek (geneli Avrupa-eksenli) örneklere kısa bir bakış sağlanabilir: Gladyatör sınıfı olan "Bestiari"ler (*bestiary*), "modern hayvanat bahçeleri"nin çıkışından önce "egzotik" hayvanların tutsak edildiği yerler olan "menajeri"ler (*menagerie*), Ortaçağ "hayvan mahkemeleri", "modern" hayvanat bahçeleri, hayvan sirkleri, "insan damağına makbul" (endüstriyel) gıda hayvanları, tekstil ürünlerinde dokusal çeşitliliği destekleyen hayvanlar, "lüks tüketim" hayvanları, "şirinliğiyle" fetişleştirilen (daha korkuncu bu sebeple "*custom* siparişleri" verilen) vitrinlik süs hayvanları, "bilimsel" deney hayvanları vb. örnekleri ne yazık ki rahatlıkla çoğaltılabilir. Bununla birlikte, Sanayîleşme ve Kapitalizm destekli (modern/postmodern) türcülüğün yalnızca gıda, endüstri, tıp, farmakoloji, kişisel bakım, kozmetik, giyim/moda, eğlence gibi alan ve sektörleri kuşatmakla kalmadığı; türcü ideolojinin sosyal/dilsel bağlamda da ciddî ve yerleşik bir yer edindiği söylenebilir. Bunun en belirgin yansımaları (herhangi bir) dilde atasözleri, deyimler, "yergi" nitelikli gündelik argo deyişlerde, küfürlerde sıklıkla görülebilir. Bu noktada hayvan türlerinin aşağılayıcı söylemlerin nesnesi haline getirilmesi durumu; bu

[186] Türcülüğün sınırlarını sosyolojik bağlamda irdeleyen bir çalışma için ayrıca bkz.: Cudworth, E. (2011). Relations, Power and the Limits of 'Speciesism'. *Social Lives with Other Animals* içinde (ss. 20-54). London: Macmillan.

tutumun sorgulanmaya gerek kalmaksızın kabul edilmiş yerleşikliğini gösterir, demek mümkündür[187].

Dahası, türcülüğün masumane görünen ve genellikle yüzeysel bir bakışta fark edilmeyen/anılmaktan geri durulan toksik sempatizan boyutuna da değinmek yerinde olabilir. Bu noktada, oldukça yaygın bir örnek olarak "sadâkat"in köpeklere yüklenmiş bir kavram olmasına değinmek yerinde olacaktır[188]. Bu bağlamda uysallığıyla, "insana olan daimî sadâkatiyle" tahakküm altına alınabilen/ehlîleştirilebilen—köpek gibi—itaatkâr hayvan türlerinin insan tarafından boyunduruk altına alınamadıkları ve kendi yaşam haklarını savundukları durumlarda acımasızca ötekileştirildiklerine—ve "etkisiz hâle getirildiklerine"—dikkat çekmek gerekir. Benzer şekilde, vahşî insan-merkezci emellerle insan eliyle üretilen, travmatize edilerek "eğitilen"; ardından "yasak ırk" etiketiyle yaftalanan köpek ırklarının sorunsal boyutunu da bu noktada anmak uygun olabilir.

Bununla birlikte, türcülüğün yalnızca hayvan türleri ile sınırlı olmaksızın—diğer biyotik türler ve abiyotik çevreyi de içine alarak—yaşamın bütününü kuşattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Zira özellikle gündelik dilde insan-merkezci ideolojinin kemikleşmiş tezahürleri bilinçsizce sürdürülmektedir. Konu orman yangınları üzerinden kısa bir türcülük okuması ile örneklendirilebilir: Orman yangınları, biyoçeşitliliği ve ekosistemi ciddî anlamda tahrip eden olaylar olmasına rağmen; bu olaylar genellikle "Ciğerlerimiz yanıyor." şeklinde manşetlenmektedir. Ormanların

[187] Avrupa-eksenli müzikal terminolojide yer bulan bir türcülük okuması ise kurt beşlisi (*wolf interval/imperfect fifth/procrustean fifth*) ve kurt tonu (*wolf tone*) gibi kavramlar üzerinden yapılabilir. İlgili kavramları kısaca açıklamak gerekirse; kurt tonu viyolonsel, kontrbas gibi bazı yaylı çalgılarda icra edilen notanın perdesi, çalgının gövdesi ile birlikte güçlü, doğal bir rezonans yakalandığında gerçekleşen istenmedik bir "müzikal kusura" işaret eder. İlgili istenmedik tınlayış, genellikle viyolonselde "mi" ve "fa diyez" perdeleri arasında; (daha nadir olarak) kontrbasta ise "sol diyez" perdesi civarında ortaya çıkar. Bunun oluşmaması için viyolonsel icracıları genellikle çalgının eşiğine bir tür susturucu işlevli aparat takarlar. Ek aparat ile istenmedik sesin oluşumunu engelleyen bu işlemin "kurdun ehlîleştirilmesi" şeklinde mizahî bir adlandırılmayla anılmasına ise bu noktada ayrıca vurgu yapmak gerekir.
Batı müzik teorisinde yer bulan kurt beşlisi ise, tam beşliler arasında olması gereken ideal oranı (3:2) sağlayamayarak mikrotonal farklılığa sahip bir beşli aralığı oluşturan; armoni ilkelerine karşıt, "rahatsız edici" ve "uyumsuz" kabul edilen ve kurt ulumasına benzetilen bir ses aralığına işaret eder.

[188] Video klibinde köpek-sadâkât yakıştırması ve bir türün sempatizanlığı ile diğer türlerin (ilgili çalışma özelinde sürüngen, tavşan, kuş) ötekileştirilmesi üzerinden sosyal bağlamda türcülük okuması yapılabilecek olan bir popüler müzik örneği için bkz.: Clean Bandit (2018, 31 Aralık). *Solo* [Video klip]. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=8JnfIa84TnU
Aynı zamanda video klipteki "biyogenetik hayvan laboratuvarı" temasına da dikkat çekmek gerekebilir.

yalnızca "insanların oksijen deposu" konumundaki[189] ağaç türlerine ev sahipliği yapıyormuşçasına üstlendiği bu yan anlam; insan-merkezci algının yerleşikliğine dikkat çekilmesi için bu noktada yeterli bir örnek gibi görünmektedir. Bunun yanı sıra, orman yangınlarının yalnızca bu "çoklu işleve sahip" ağaçları yok etmediğine de dikkat çekmek gerekir. Zira her bir orman yangını, mikrodan makroya kadar orman ekosisteminde yer alan tüm canlıların yaşamını sonlandırarak—deyimi yerindeyse—bir toplu katliama sebebiyet verdiği için büyük ölçekli bir yas sebebine ve sürecine[190] işaret etmektedir. Yeniden vurgulamak gerekirse, insan-merkezci yaşam vizyonu nedeniyle genellikle ikincil önem sırası atfedilen bu duyarlılığın/bilincin yaygınlaşması, Antroposenin umut vaat eden bir geleceğe evrilmesi için özellikle elzemdir.

Türcülüğü farklı katmanlardan ele alarak insan-merkezciliğin tortulaşmış/fosilleşmiş özüne dikkat çekilen bu girişin ardından; çalışmalarında—ve gündelik hayatlarında—türcülük karşıtı bir düstur benimseyen eko-metal grubu Cattle Decapitation anılabilir: 1996 çıkışlı Cattle Decapitation, tüm canlıların yaşam hakkına saygıyı düstur edinen eko-metal gruplarından biri olarak öne çıkar. Grubun çalışmaları insanların çevre üzerindeki yıkıcı etkilerini büyük ölçüde veganist düsturla odağına alır. Bu bağlamda grup üyelerinin kişisel yaşamlarında da vegan yaşam tarzını benimsediklerini ve sürdürdüklerini belirtmek gerekir. Ne var ki; grup üyelerinden Ryan, kişisel olarak "vegan" kimliğini üstlenme konusundaki çekincelerini şu şekilde dile getirmiştir:

> Grupta özellikle Josh ve ben—vegan beslenme ve yaşam pratiklerini titiz bir şekilde sürdürüyor olsak da—genellikle kendimizi vegan yerine "vejetaryen" olarak nitelendirmeyi tercih ediyoruz [...] Bunun sebeplerinden biri, özellikle turneler sebebiyle çok sık seyahat etmek zorunda kalmamız. Çünkü yolculuk sürecinde ya da geçici olarak konakladığımız yerlerde, farklı ülkelerde ve şehirlerde bize sunulan yiyeceklerin içeriğinden her zaman yüzde yüz emin olamıyoruz; belki eser miktarda da olsa süt ürünü vb. içeriyor [...] Başka bir sebebi de, yolculuklarda esasında fosil yakıtlarla çalışan araçlarla seyahat ediyor olmamız. Dahası; kimi zaman bu araç, aynı yolu ters istikâmette kullanan bir

[189] Bunun da ötesinde ağaç türlerinin temel beşerî ihtiyaç maddelerinden (tuvalet kağıdı vb.) yazılı kültürün aktarıcılığına; hattâ konu "müzik" ile ilişkili olarak değerlendirilecek olursa pek çok çalgı türünün "rezonans yuvasını" sağlamaya kadar daha pek çok alanda insan yaşamına göre işlevselleştirilmiş olduğunu hatırlanabilir.

[190] Bu noktada, bu çalışmada güncel ses manzaraları projeleri kapsamında yer verilen "Adalara Ses Ol" projesi ile ilgili bir detaya—çalışmanın ve konunun bağlamına uygun bir referans sunduğu için—değinmek yerinde olacaktır. Bu bağlamda ilgili proje kapsamında kayda alınan ses manzalarının içeriğinde (İstanbul'da) "yanan ormanların seslerinin" de var olduğuna dikkat çekmek gerekir. Bu ses kayıtlarının, yangınlarda can veren tüm orman sakinlerinin ardından bir saygı duruşunu temsil ettiği göz önünde bulundurulursa; böylesine derinlikli bir içeriğe/mesaja sahip bir duysal anektodun jeofonik ve biyofonik bir ağıt/*requiem* olarak nitelendirilebileceği rahatlıkla söylenebilir.

> böceğin, kuşun ya da başka bir hayvanın (kasıtlı bir şekilde olmasa da) ölümüne sebep olabiliyor. Bu olasılıklar ihtimal dâhilindeyken "vegan" kimliğini üstlenme konusunda kendimi rahat hissedemiyorum. Ama her halükârda hayatımı tüm canlılara ve çevreye karşı olabildiğince nazik ve şefkatli bir biçimde yaşamaya özen gösteriyorum[191].

Topluluk üyeleri, insanlığın çoğunun çevresel-türsel eşitsizlik konusunda—deyimi yerindeyse—"üç maymunu oynamalarının" ya da eko-felâketçiliğe mahal vermemek için (acı) gerçekleri seyrelterek sunmalarının Antroposeni daha şiddet dolu bir geleceğe sürüklediğini düşünürler. Bu anlamda Cattle Decapitation çalışmalarında Antroposen ile ilgili konuları işlerken—başat eko-metal gruplarından Earth Crisis'ın çalışmalarında görüldüğü gibi—türsel eşitsizlik, çevresel adaletsizlik vb. konu başlıklarına yaygın aktivist ekolojik üslupla yer vermezler. Bunun yerine, yüzyıllardır süregelen şiddeti, bizatihî ham ve işlenmemiş hâliyle duysal tasvirler olarak ortaya koyarlar. Bunu müzikal anlamda gerçekleştirirken metal müziğin hem anektodik hem de teknik elverişliliğinden sıklıkla yararlanırlar. Örneğin (*double kick* vb. tekniklerle temellenen/desteklenen) zamansal duraksızlıkla bezeli ritmik paternler ve bateri atakları, ve yoğun *distortion* ile sunulan elektro gitar *riff*leri ve *shred*leri—makineli tüfekler gibi—insan mahsülü şiddet araçlarını temsil ederek makinevârî hız, teknik ve nüanslarla kullanılır. Teknik olarak *brutal* ağırlıklı vokaller ise, dünyanın doğal oluşumlarını ve herhangi bir canlının yaşamını sömüren her türlü insan-merkezci edimin çirkinliğini yalın bir şekilde göstermek için böğürtüyle, hattâ "kusarcasına" bir üslupla dışavurulur. Bu bağlamda grup, şiddetin görünen ya da görünmeyen her türlü boyutuna ve özellikle de perdelenmiş/meşrulaştırılmış/normale indirgenmiş şiddet edimlerine karşı duruşlarını ve dikkat çekişlerini—deyimi yerindeyse—"aynalama" tekniğiyle gerçekleştirirler. Bunu da şiddet barındıran unsurları yok sayarak, seyrelterek, yumuşatarak ya da olumlayarak[192] değil; tematik, lirik, görsel ve duysal

[191] Değinmek gerekirse, Ryan'ın dikkat çektiği hassas detaylar vegan felsefenin özünü teşkil eden *ahimsa* ilkesine gönderme yapmaktadır. Bu ilkede doğaya/doğal çevreye—yaşamın bütünlüğüne ev sahipliği yaptığından ötürü—nezaket ve saygıyla yaklaşılmasının elzem olduğu vurgulanır. Bu bağlamda hem çevresel bütünlüğü hem de içinde barınan biyotik/abiyotik formları insan-merkezci gerekçelerle sömürmeyi meşru kılan her türlü edim bütünüyle reddedilir. Bu düstur veganist bağlamda—yaygın bilinen bir yanlışla—yalnızca beslenme üslubu için değil; tüm yaşamsal pratikler için geçerlidir. Bu konu, çalışmanın bu başlığında ilerleyen sayfalarda daha incelikle ele alınacaktır.
Bununla birlikte; Ryan'ın "vegan" kimlik üstlenme konusunda yaşadığı endişenin sebebi; antroposentrik yaşam felsefelerinin insan hayatına homojenize olarak yerleşikleşmiş konumda olması nedeniyle, bireysel olarak verilen tüm çabalara rağmen endüstriyel ve kapitalist yaşamın içerisinde mutlak şiddetsiz bir hayat sürdürülmesinin mümkün olamayacağı fikridir.

[192] Olumlama için en bilindik örnek olarak "iklim krizi" yerine "iklim değişikliği" adlandırmasının tercih edilmesi gösterilebilir. Konu endüstriyel/kapitalist/medyatik bağlamda örneklendirilecek olursa; varoluş amaçları yılgın/kadersel bir kabullendirilişle insanlar için besin maddesi olarak saptanan

olarak ustalıkla işleyerek ortaya koyarlar. Belirtmek gerekirse, buradaki amaç şiddete şiddetle karşılık vermek değil; aksine, hâlihazırda var olan ve ön ya da arka planda süregelen vahşeti tüm şeffaflığıyla yansıtmaktır.

Bununla birlikte bu grubu diğer eko-metal türüne mensup gruplardan ayıran özgün nitelik; insan ve hayvan (ya da daha spesifik olarak, insan ve çiftlik hayvanları) arasındaki "gücün"/tahakküm anlayışının tersine çevrilmesidir. Bu bağlamda *karma* ve *saṃsāra* fikri grubun çalışmalarında tematik olarak sıklıkla öne çıkar. Kısaca değinmek gerekirse, ilgili kavramların nedenselliğe bağlı olarak işleyen bir kozmik denge mekanizmasını ifade ettiği söylenebilir. Buna göre karma yasaları, insanın yaşamın bütünlüğüne farkındalıkla yaklaşarak hayatını doğaya/çevreye saygılı bir şekilde sürdürmeyi öğrenmesi için öz-irade ve saf-bilişini kullanarak varoluşunu bir erdem temsiliyetine dönüştürmesini şart koşar. Bu bağlamda konu özellikle çalışma kapsamında Antroposen ile de ilişkili olarak ele alınacak olursa; insanlık bu dengeyi sağlayamadığı müddetçe birtakım bedeller ödemesini şart koşan bir kısır döngüde/*saṃsāra*da çakılı kalacaktır. Bu da insanın tarih çarkında benzer adaletsiz yinelenmelerin yaşanmasında başrol oynamasına ve–kendi türü de dâhil olmak üzere—yaşamsal bütünlüğü/dengeyi bozuma uğratmaya farklı olgu ve olaylarla devam etmesine sebep olacaktır. Cattle Decapitation'ın albümlerinde işlenen ana fikir doğrudan bu felsefeyle iç içedir. Bu bağlamda insan ve hayvanın üstlendiği roller yer değiştirdiğinde; evrimsel ve medeniyetsel ilerlemenin çürüyen bir döngüye dönüştüğü, insanlığın karmik borçlarının bedelini ödemek durumunda kaldığı olası bir "paralel/çoklu-evrenimsi" tasvir/imgelem oluşur[193].

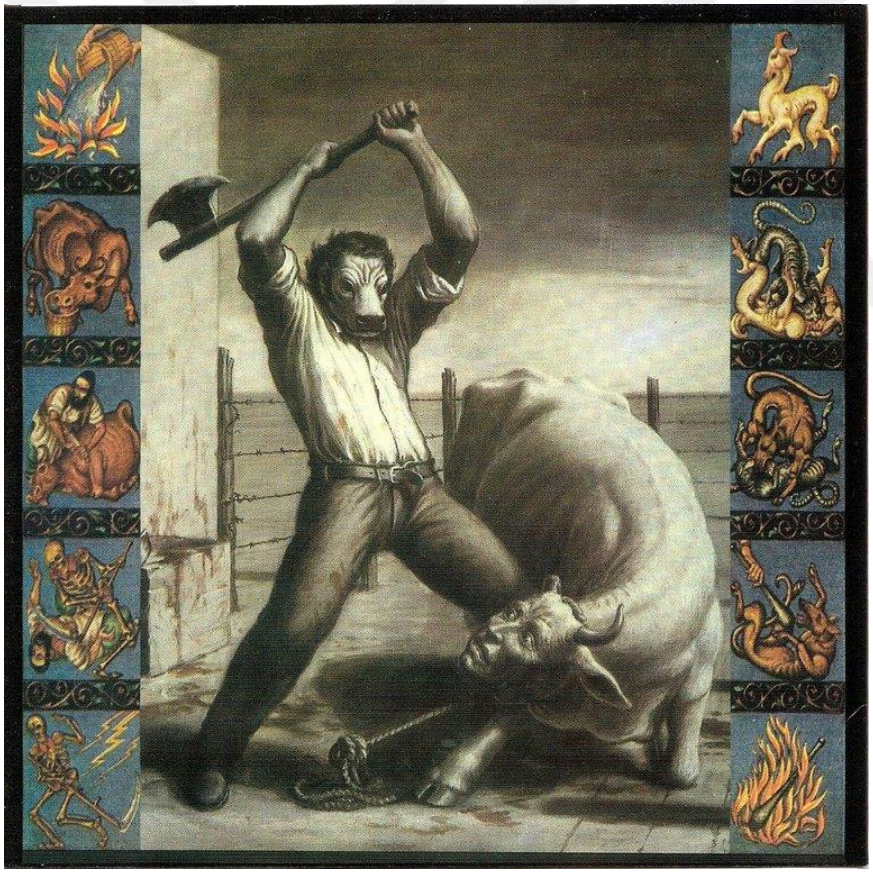
canlıların sıklıkla "mutlu bir aile sofrasının baş kahramanı" olarak neşeyle lanse edildiği reklamlara dikkat çekilebilir. Bunun da ötesinde, kimi canlıların besin potansiyeli ya da üretkenlik vasfı taşımıyor ise yaşamlarının sorgusuz sualsizce sonlandırılması; kimilerinin ise fiziksel bütünlükleri bozularak hareket özgürlüklerinin ve kendi türleri için ürettikleri besinlerinin ellerinden alınmasıyla birlikte yaşamlarının sonuna dek endüstriyel hapishanelere mahkum edilmesi gibi olumlanmış/olağanlaştırılmış vahşetleri hatırlamak yerinde olacaktır.

Bu bağlamda güncel bir örtülü şiddet edimine de değinmek gerekebilir: Endüstriyel ineklerde (strese bağlı hormonal dengesizlik nedeniyle) süt veriminin azalması üzerine bu sorunun ineklere "artırılmış gerçeklik gözlükleri" takılarak ineklerin mekân algılarının manipüle edilmesine; böylece "daha verimli" süt/et temin edilmesine dikkat çekilebilir. İlgili haber için bkz.: Yurduneri, D. (2022, 12 Ocak). Besicilikte sanal gerçeklik dönemi: İneklerine VR gözlük giydirdi. *Akşam*. Erişim: https://www.aksam.com.tr/teknoloji/besicilikte-sanal-gerceklik-donemi-ineklerine-vr-gozluk-giydirdi/haber-1233871

[193] Birebir örtüşmese de benzer bir vizyon, çalışmanın ilerleyen sayfalarında yer verilecek olan Botanist grubunun tematik altyapısında da insan – bitki hiyerarşisi üzerinden sunulmaktadır.

Yukarıdaki paragraflarda tasvir edilen tematik ve teknik altyapıyı grubun tüm çalışmalarında görmek mümkündür. Grubun çalışmaları/diskografisi kronolojik olarak şu şekildedir: *Ten Torments of the Damned* (1996), *Human Jerky* (1999), *Homovore* (2000), *To Serve Man* (2002), *Humanure* (2004), *Karma.Bloody.Karma* (2006), *The Harvest Floor* (2009), *Monolith of Inhumanity* (2012), *The Anthropocene Extinction* (2015), *Medium Rarities* (2018), *Death Atlas* (2019).

Bunların ışığında, ilgili karmik/samsarik veganist temaya ve referanslara *Ten Torments of the Damned*[194] albümü üzerinden kısaca değinmek yerinde olacaktır: Grubun çıkışını temsil eden bu demo albümde sekiz dakikada sunulan duysal minyatürler—bir albüm için kısa/minimalist olarak nitelendirilebilecek olsalar da—içeriksel olarak bir o kadar yoğun, ağır, çarpık ve şiddetlidir.



Şekil 4. 8 Ten Torments of the Damned albüm kapak görseli, Humanure Atrocities – 666 (1996)

[194] "Lânetlinin On İşkencesi/Zulmü" olarak çevrilebilecek bu başlık, sert bir ironiyle Eski Ahit'e temel oluşturan On Emir'in tersinlemesi olarak yorumlanabilir. Albüm kapağında, merkezdeki görseli çevreleyen vinyetler ise yaygın Ortaçağ alegorilerine göndermelerle farklı eziyet/katl biçimlerini imlemektedir.

Bununla birlikte ilgili albüm kapağının, parodik olarak antropomorfik (insan-biçimci) bir illüstrasyona sahip olduğuna değinmek gerekir. Kapağın merkezinde yer verilen görselde insanı zulmün/şiddetin edilgen-pasif nesnesi haline getiren bir "distopya"—ya da deyimi yerindeyse bir tür "paralel evren" tasviri—göze çarpmaktadır. Burada; köle - efendi/katil - maktûl/cellat - kurban vb. ikiliklerde görülen hiyerarşi, insan – hayvan arasındaki sömürü bağlamında ele alınmış ve tersine hiyerarşi şeklinde sunulmuştur. Bununla birlikte yine ilgili albümün (ön ve arka) kapağındaki görseller, bestiari (*bestiary*) çizimlerini de anımsatmaktadırlar[195].

Aynı zamanda insan-hayvan arasındaki tersine hiyerarşi, posthümanist vizyonla "post-apokaliptik/kıyamet-sonrası" nitelikli bir imgeleme gönderme yapar gibi görünmektedir.

Bunun ardından, vegan ve *cruelty-free* (zulümsüzlük) felsefelerinin incelikle işlendiği ikonik bir projeyi, Earth Crisis – Liberator gruplarının işbirliği ile ortaya çıkan *Salvation of Innocents* çalışmasını anmak gerekir.

4.10.2. *Cruelty-free* ilkesinin duysal tezahürü: Earth Crisis & Liberator – *Salvation of Innocents* albümü ve iletişimselliğini artıran yan ürünü, çizgi roman çalışması

2015 yılında Earth Crises ve Liberator, bir grup hayvan hakları/özgürlüğü aktivistinin çabalarını sergileyen *Salvation of Innocents* adlı bir çizgi roman ve müzik albümü çalışması yayınlamışlardır. Alt mesajında *cruelty-free* ilkesini barındıran çalışma, hayvan deneylerini eleştirellik yüklemiyle ele almaktadır. Konuyla ilişkili olarak *cruelty-free* kavramına değinmek yerinde olabilir. Türkçeye "zulümsüz" olarak çevrilebilecek olan *cruelty-free*, vegan ideolojinin bir uzantısı olarak özellikle "laboratuvar/denek hayvanı" kavramını ve uygulamalarını bütünüyle reddeden bir etik

[195] Kısaca değinmek gerekirse; bestiari, biyolojik ya da mitolojik olarak bilinen çeşitli hayvanlar, bitkiler ve jeolojik oluşumlar hakkında bilgi veren, fablvârî anekdotlardan oluşan bir çeşit "mahlûkat ansiklopedisi"dir. 12. Yüzyılda İngiltere'de—başta *Physiologus* olmak üzere—geçmişi İlk Çağ'a uzanan çeşitli kaynakların bir derlemesi olarak ortaya çıkmıştır. Klasik bestiarilerin antik zoolojik metinlerden, duvar resimlerinden, mozaiklerden vb. geldiği varsayılmaktadır. Konuyu Antroposen ile ilişkili olarak ele alan bir kaynak için bkz.: Nova, N. (2021). *A Bestiary of the Anthropocene: Hybrid Plants, Animals, Minerals, Fungi, and Other Specimens*. Eindhoven: Onomatopee Projects.

prensibi ifade eder. Bu bağlamda, insanın gündelik yaşamında temel rol oynayan belli başlı alanlarda (farmakoloji, dermatoloji, kozmetik, kişisel hijyen, yaşam alanı temizliği, tütün mamülleri vs.) sunulan ürünlerin insan sağlığını önceleyen bilimsel/tıbbî dayanağının ve güvencesinin hayvanlar üzerinde yapılan vahşî deney ve uygulamalarla tasdik edilmesinin hem etik hem de biyolojik açıdan hükümsüz/geçersiz/kabul edilemez olduğunu vurgular.

Konunun seyrini yavaşlatmamak adına *Salvation of Innocents* projesine yeniden dönülecek olursa; ilgili çalışmanın tematik/kurgusal içeriğine kısaca değinilmesi uygun olabilir: Buna göre konu, ana kahraman Sarah'nın bir kozmetik laboratuvarında bekçilik işine başlaması ile şekillenir. Sarah, ilerleyen dönemde burada "bilim adamı" Reznik'in canlı hayvanlar üzerinde deneysel ameliyatlarını gerçekleştirdiği gizli tesisini keşfeder. Bu zulümlere tanık olmaya katlanamayan Sarah—bir "süper kahraman" edasıyla—tek kişilik maskeli operasyonlar düzenleyerek yaşam hakları ellerinden vahşîce alınan hayvanları kurtarmak için kendi öz-direnişini gerçekleştirir (Johnston, 2013).

Şekil 4. 9 Salvation of Innocents çizgi romanının 1. sayısından bir sayfa (2014, Black Mask Studios)[196].

Metal müziğin alt türlerinde benimsenen posthümanist yaklaşımlara değinmeye devam ederken;—grup üyelerine hayvan bireyleri dâhil ederek—"müzik grubu" kavramının insan-merkezci yapılanmasını bozuma uğratan birkaç müzik topluluğuna değinmek yerinde olabilir.

[196] Çeviri: "*Bunlar gözlerini açtığında gördüğün yüzler. Korkunun şüphe ile aynı olmadığını kendinize hatırlatmanıza gerek yok*." Erişim: https://www.bleedingcool.com/2013/12/17/earth-crisis-and-liberator-collaborate-for-march-and-new-liberator-stories-from-an-all-star-team/

4.10.3. İnsan-merkezci müzik grubu/"grup lideri" vizyonunu aşmak: *Caninus* ve *Hatebeak*

Her ne kadar hayvanların bir müzik grubu bünyesine dâhil etme fikri antropomorfik (insan-biçimci) bir edime işaret eder gibi dursa da; bu başlıkta değinilecek olan müzik gruplarının tutumlarında hayvan bireylerin topluluk içinde "eksantrik" canlılar olarak ötekileştirilmesi/nesneleştirilmesi/fetişleştirilmesi söz konusu değildir. Bununla birlikte, ilgili hayvan üyelerin (biyofonik ses kayıtlarının alınması için) stüdyo ve kayıt sürecine dâhil edilmeleri dışında, bu hayvanların yaşamlarına etik-dışı beşerî eylemlerin eklemlenmemesine hassasiyet gösterildiği söylenebilir. Bu bağlamda Hatebeak ve Caninus gibi grupların barışçıl bir yaklaşımla hayvan bireyleri grup üyesi olarak bünyelerine dâhil ettikleri görülebilir. Bunun da ötesinde, ilgili insan-dışı üyeyi "grup lideri" olarak konumlandırmalarına dikkat çekmek gerekir. Zira yaygın müzik grubu yapılanmasında "grup lideri" vasfı/kimliği—genellikle popüler müzik oluşumlarının içinde sözel ögelerin ve insan sesinin vurgulanması/ön plana çıkarılması nedeniyle—vokalist üyeye tahsis edilir. Bu kimliği üstlenen kişinin ikonik bir vokal karaktere ya da "lider" vasfına uygun (saç, makyaj, giyim vb. ile desteklenen) sıradışı bir imaja sahip olması şart koşularak vokalist-grup lideri diğer grup üyelerinden ayrıştırılır ve ön plana çıkarılır. Dolayısıyla grup lideri için çoğunlukla (heteroseksist yaklaşımla) karşı cins tarafından idolize edilmeye elverişli—genellikle dişil kimliği vurgulanan bir kadın ya da eril kimliği vurgulanan bir erkek—"insan" seçilir. Tam da bunlardan ötürü Hatebeak, Caninus gibi müzik gruplarında grup lideri vasfının insan-dışı bir canlıya atfedilmesi, insan-merkezci grup yapılanması ve hiyerarşisinin aşılmasında oldukça önemli, kayda değer bir detaydır.

İlgili gruplara kısaca değinmek gerekirse; Grindcore alt-türüne mensup *Caninus,* genellikle 2004 çıkışlı *Now the Animals Have a Voice* albümüyle bilinir. Üyeleri arasında Budgie ve Basil adında iki köpeğin bulunması, grubu alışılageldik/standart/insan-merkezci müzik grubu bağlamından çıkarır. Köpeklerin seslerinin stüdyo ortamında kaydedilerek albüm çalışmalarına dâhil edilmesi nedeniyle, grubun müziksel üretimleri hibrit-biyofonik eserler olarak değerlendirilebilir. Ayrıca yukarıda değinildiği gibi, bu grupta köpek üyeler vokalist ve grup lideri kimliğini taşırlar. Bu nedenle grup, köpek üyelerden Basil'in 5 Ocak 2011'de gerçekleşen ölümünün ardından—oluşturdukları kolektif bütünün bir parçasını kaybetmiş olmanın beraberinde getirdiği yas süreci ve ilgili kaybı

onurlandıran saygı duruşsal düstur gereğince—bir daha aktif olmamıştır (Teitelman, 2016).

Şekil 4. 10 Bird Seeds of Vengeance albüm kapak görseli, Reptilian Records – REP090 (2005)

Hatebeak de grup lideri insan-dışı bir canlı-birey—Waldo adında bir papağan—olan bir *grindcore* grubu olarak öne çıkmaktadır. Grubun adı, metalcore grubu Hatebreed'den ilhâm alırken; şarkı/albüm adları ve albüm kapakları da—metal müziğin en popüler gruplarından olan—Iron Maiden, Metallica gibi grupların çalışmalarından referanslar taşımaktadır. Bu bağlamda Hatebeak, bu referansları kendi albümlerinde isimlendirmede "kuş" ile ilişkili çeşitli kelime oyunları aracılığıyla; albüm kapağı görsellerinde ise ironize edilmiş/parodik bir üslupla sunmuşlardır. Albüm adlandırmaları karşılaştırılmalı olarak örneklendirilecek olursa: Iron Maiden – *Number of the Beast*, Hatebeak – *Number of the Beak*; Metallica – *The Thing That Should Not Be*, Hatebeak – *The Thing That Should Not Beak*; Nile – *Black Seeds of Vengeance*, Hatebeak – *Bird Seeds of Vengeance;* Mortician – *House by the Cemetery,* Hatebeak – *Birdhouse by the Cemetery* şeklinde gösterilebilir. Bununla birlikte, grubun müziksel tasvirlerinde papağan Waldo'nun biyofonik ses kayıtları rock müzik

kültürüyle—çalgı, teknik, form vb. standart beşerî müzik kavramlarının/yöntemlerinin dâhilinde—harmanlanmış ve hibrit-biyofonik sentezler olarak sunulmuştur. Ayrıca grup—Waldo'nun farklı mekânlarda bulunma gerekliliğinden rahatsız olabileceği göz önünde bulundurularak—hiç canlı performans sergilememiş ve turneye çıkmamıştır. Buna rağmen grubun çalışmalarına aktif olarak devam ettiği söylenebilir (Bixby, 2017).

İnsan-merkezciliğin derinlemesine sorgulandığı, şiddetli eleştirilere tabî tutulduğu ve yeniden yapılandırılması için yalnızca fikirsel değil uygulayımsal çabaların da etkili bir şekilde dışavurulduğu bu örneklerin ardından, eko-metal alttürüne eklemlenebilecek olan birkaç müzik grubuna daha yer verilebilir.

4.10.4. Derin ekolojik temayı çalışmalarında sözel (ak) propaganda aracı olarak kullanan eko-metal grup/müzisyenlere ek örnekler

Gün geçtikçe Antroposene yönelik bilincin/farkındalığın artması ve posthümanist fikirlerin yaygınlaşması, özellikle rock-metal müzik kültürüne mensup grupların kısa sürede ilgisini çekmiş ve çalışmalarında çevreci temaları işlemelerini yaygınlaştırmıştır[197]. Bununla birlikte bu grupların her ne kadar insan-merkezci yaşam ve müzik geleneğini/yapılanmasını—yukarıdaki başlıklarda anılan müzik grupları kadar—sert bir biçimde reddedecek; ya da ortakyaşarlık vizyonunu daha barışçıl bir dünyanın tezahürü için gerek bireysel yaşamlarına gerekse müziksel dışavurumlarına köklü, sağlam ve çok yönlü bir şekilde yansıtacak/entegre edecek kadar derinleştirdikleri söylenemese de; posthümanist ve derin ekolojik temalara kimi çalışmalarında yer verdikleri görülebilir. Bu temanın çalışmalarda hem duysal hem de fikirsel olarak daha seyreltilmiş biçimde, genellikle lirik/sözel katmanda ya da video klip gibi görsel destekli bir alanda işlendiği görülebilir. Ancak buna bir istisna olarak Gojira grubunun—aşağıdaki alt başlıkta da anılacak olan—*Flying Whales* adlı parçası gösterilebilir. Bu çalışmanın bir kısmında balina seslerinin biyofonik malzeme olarak

[197] Bununla birlikte, Antroposen kapsamında herhangi bir posthümanistik/derin ekolojik saptamada ya da müzikalite ile desteklenen bir dışavurumda bulunma kaygısı gütmeden (deyimi yerindeyse) bu krizi fırsata çeviren ve çevreci temayı—güncelliğine sığınarak—yalnızca bir pazarlama aracı/stratejisi olarak kullanan endüstriyel müzisyen ve müzik gruplarının sayısı da benzer şekilde artmıştır. Bu bağlamda Türkiye'den güncel bir örnek olarak popüler alternatif rock gruplarından Manga'nın 14 Aralık 2021'de piyasaya sürülen *Antroposen001* adlı albümü ve—albüm yayınlanmadan önce 2020-2021 yıllarında—PSM Caz Festivali kapsamında Tuluğ Tırpan ile sahneledikleri *Antroposenfoni* konserleri gösterilebilir.

kullanılması nedeniyle ilgili yapıtın hibrit-biyofonik bir eser olarak değerlendirilebileceği bu noktada belirtilebilir.

Bunun yanı sıra Gojira'nın—(çevreci) aktivist eylemlere ve projelere bu başlıkta anılacak olan diğer müzik gruplarına nazaran daha yoğun katılım/destek sağlaması nedeniyle—ilk olarak anılması uygun olabilir.

4.10.4.1. Gojira

Gojira[198] ekolojik aktivist kimliklerini gerek gündelik yaşamlarında gerekse müziksel projelerinde aktif olarak öne çıkarmalarıyla tanınan gruplardandır[199]. Bu kimlik *Silvera*, *Global Warming*, *Toxic Garbage Island*, *Amazonia* gibi çalışmalarında şarkı adı, şarkı sözleri, video klip vb. formsal unsurlarda açıkça görülür. Bununla birlikte, genellikle albüm satışları ve konserlerden elde edilen gelirin çeşitli—kâr amacı gütmeyen—güncel çevre hareketlerine ve aktivist örgütlere destek sağlanması için kullanılması da önemli bir husustur.

Grubun çalışmalarından en ikonik olanlarından birine değinmek gerekebilir: 2005 yılında piyasaya sürülen *From Mars to Sirius* albümünde, "küresel ısınma" gibi çevresel trajedilerin tartışmasını içeren bir tür distopya kurgulamış; albüm kapağı, şarkı adları ve sözleri yoluyla bu distopya yansıtılmıştır. Grup üyelerinden Joe Duplantier, bu albümde yer alan *Flying Whales* adlı—hibrit-biyomüzik kategorisine dâhil edilebilecek olan—şarkının oluşumunda rol oynayan ideolojiyi bir röportajda şu sözleriyle dile getirmiştir:

> Bilim adamlarına göre, balinalar, oldukça gelişmiş varlıklar[200]. Ancak zekâlarını ne için kullandıklarını bilmiyoruz. Biz insanlar olarak, daha iyi yönetmek, evler inşa etmek, birbirimize hükmetmek gibi şeyler için zekâmızı kullanıyoruz ve balinalar bizim yaptığımız bu şeylerin hiçbirini yapmıyorlar. Öyleyse onlar zekâlarını ne için kullanıyor? Bazı teoriler, balinaların beyin aktivitelerinin kendi toplumlarında daha iyi uyum sağlamak ile ilgili olduğunu savunuyor. Onların

[198] Grup adını fantastik/ikonik bir (Japon) canavar olan Godzilla'nın Japonca okunuşundan almaktadır. Bu bağlamda Godzilla'nın II. Dünya Savaşında Japonya'ya atılan atom bombalarının ardından dehşeti idrak edilen nükleer tehlikenin yarattığı, ağır dönüşüme uğramış, "hilkat garibesi" niteliğinde bir kurgusal yaratık olduğuna ve bu anlamda eko-apokaliptik bir dünya geleceğine gönderme yaptığına da dikkat çekilebilir.

[199] Gojira grubunun internet sitesinde yer alan aktivizm bölümü için ayrıca bkz. https://www.gojira-music.com/activism?page=0%2C0

[200] Bununla birlikte, balinaların yalnızca fiziksel varlıklarının bile yeryüzünün manyetik alanı üzerinde oldukça güçlü bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Bu noktada balina şarkılarının okyanusun derinliklerinde etkili bir rezonans alanı ve eşsiz bir ses manzarası oluşturduğuna bu noktada yeniden dikkat çekmek yerinde olacaktır.

> davranışlarının insanın çok ötesinde olduğunu düşünüyorum. Onlardan öğreneceğimiz çok şey var ve bu nedenle bu şarkıyı onlara atfetmek istedik. İnsanın dünyasında günden güne katlediliyorlar ve ayrıca daha fazla katledilmelerine izin veren yasalar da mevcut (Duplantier, 2005).

Aynı röportajda Duplantier, albümün ismiyle ilgili olarak kadim kültürlerde—ve bununla ilişkili olarak geleneksel astrolojide—Mars'ın gücü/savaşı, Sirius sabit yıldızının ise barışı simgelediğine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda ilgili albümün, insanın Dünyayı antroposentrik "ben"cil edimlerine mesken belleyen, temelinde "güç" odaklı bir ideolojiden beslenen ataerkil vizyonunu geride bırakmasının elzem olduğuna dikkat çekme niyetinde olduğu söylenebilir. Albümün temasında ve adlandırmasında Sirius'un—yani barışın—varış noktasını temsil etmesinin ise; Antroposenin geleceğinin bir arada yaşam tahayyüllerini destekleyen, çoğulcu, barışçıl bir geleceğe evrilmesi umudunu yansıttığı ifade edilebilir.

Bunun ardından, Gojira'nın yukarıdaki paragrafta zikredilen çalışması ile Antroposenin geleceğine dair sunulan "umut" kavramını ve temasını farklı bir bağlamda ele alan/işleyen Botanist grubuna değinmek yerinde olabilir.

4.10.4.2. Botanist

Eko-metal çatısı altında değerlendirilebilen gruplardan biri de Botanist'tir. Kurucu üyesi Otrebor ile tek kişilik (*one-man-band*) bir black metal inisiyatifi olarak faaliyetine başlayan oluşumun kadrosuna ilerleyen yıllarda yeni üyeler eklenmiştir. Botanist, metal müzik alt türlerinde hâlihazırda işlenmiş olan çevrecilik temasını bitki-odaklı eko-felâketçi bir distopya kurgusuyla ele almasıyla diğer eko-metal gruplarından ayrılır. Buna göre albüm temalarında bitkiler insan soyunun sonunu getirecek "şiddete muktedir varlıklar" olarak tasvir edilir. Bu bağlamda albümlerde bitkilerin insan uygarlığını yeryüzünden sildiği bir distopya kurgulanırken, eko-anksiyeteden temellenen biyoterörist bir tema hâkimdir. Botanist'in antroposen bağlamında vermek istediği mesajın; insanlığın anlamsız kibriyle kendi yok oluşunun tohumlarını ektiği ve bu konudaki tüm korkularının tezahür edebileceğine yönelik bir yapıcı nitelikli bir uyarı olduğu söylenebilir.

Bu nedenle, her ne kadar ekoeleştirel dışavurumu apokaliptik bir çevreciliği tasavvur ediyor gibi görünse de; Botanist'in çalışmalarındaki kilit kavram esasında "umut"tur. İnsanlığın kendi kendine atfettiği yüceliği aşan ve evrensel çevre bütünlüğünde tüm

varlıklara—var oluşun en temel yasası olan—yaşam hakkını veren doğal dengenin gücüne işaret eder. Botanist, insanlığın dünyanın doğal bütünlüğünü yerle bir etmesine rağmen, doğayı kalıcı olarak yok edemeyeceğine inanır. Bu anlamda insanlık, doğayı yalnızca kendi türünün sonunu getirecek kadar tüketebilir, bozuma uğratabilir. İnsanlık dâhil tüm yaşam formları ortadan kaldırılsa bile; doğanın—insanlarla birlikte ya da insansız—yaşamı yeniden sağlayacağına dikkat çeker.

Botanist grubunun çalışmalarında işlediği tema ve dikkat çektiği hususlar gaianist olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda bunun ardından—her ne kadar doğrudan eko-metal grubuna mensup bir müzisyen olmasa da—gaianist perspektiften değerlendirilebilecek birkaç solo projesine değinilerek Serj Tankian anılabilir.

4.10.4.3. Serj Tankian

Serj Tankian, genellikle—üyesi/vokalisti olduğu—System of a Down grubu ile tanınmaktadır. Ancak—her ne kadar *Forest*[201] gibi parçalarında kimi zaman gaianist çevrecilik teması göze çarpsa da—grup esasında *nu-metal* çatısı altında eser verdiği için tematik olarak eko-metal grubu olarak değerlendirilemez. Öte yandan, grubun bütünlüğünün bozulmasının ardından, ilerleyen yıllarda Serj Tankian'ın solo projelerinde çevreci tutumun daha açık bir şekilde (ak propaganda aracı olarak) kullanıldığına rastlanılabilir ve bu eserlerden birine tezin bu başlığı altında yer verilebilir: Bu anlamda öne çıkan *Harakiri*[202] albümü, Antroposenin kıyametçi vizyonu ile birlikte gainanist temanın işlendiği çalışmalardan biridir. Albüm—çalışmanın fikirsel oluşum sürecini de içine alan—2011 yılında peş peşe gerçekleşen birtakım çevresel felaketlere Tankian'ın sunduğu bir posthümanist perspektif olarak şekillenmiştir. Tankian, insanlığın farklı zaman dilimlerinde ve coğrafyalarda farklı adlandırmalar atfettiği her türlü siyasî, sosyal, ekonomik vb. krizin temelinde insan-doğa ayrımının yattığını ve her türlü felâketin çevresel yıkımla ilişkili olduğunu savunurken; ilgili albümün oluşum süreci ile ilişkili olarak şunları dile getirmiştir:

[201] Gaianist bir tema barındıran ilgili şarkının sözlerinde Gaia'nın Antroposene ve insanlığa serzenişi görülebilir: *Why can't you see that you are my child? Why don't you know that you are my mind? Tell everyone in the world, that I'm you. Take this promise to the end of you!* (Çeviri: Benim bir parçam/çocuğum olduğunu neden göremiyorsun? Benim bilincimin bedenlenmiş hâli olduğunu neden anlayamıyorsun? Dünyadaki herkese duyur: Ben senim. Kendi sonun gelene dek bunu unutma!)

[202] Japonca bir terim olan *harakiri* "karnın deşilmesi" anlamına gelir ve kişinin bir kılıç ile kendi karnını deşerek intihar ettiği ritüelistik bir Samuray pratiği olan *seppuku*ya gönderme yapar.

> 2011 yılı bir yangınla başladı. Yılın başlangıcından hatrımda kalan bir olay da, Yeni Zelanda, Piha'daki […] havai fişekler patlamalarıydı. Cehennem gibi bir yıl olacağını biliyordum ve kesinlikle öyle de oldu. Bu olayları takip eden beş gün içinde, hiçbir makul açıklama yapılmadan dünya çapında çok sayıda kuş ve balığın öldüğüne dair haberler çıktı. Sebebi yoktu. Adeta yeryüzündeki çeşitli canlı türleri birbirleriyle anlaşmışçasına harakiri yapıyor gibilerdi. Bu canlılar dünyanın geleceği ve kendi sonları hakkında insanların idrak etmemekte ısrar ettiği bir şeyleri biliyor olabilirlerdi. İşte o gün bunları düşünürken bu albümü oluşturmaya başladım ve *Harakiri* ortaya çıkan ilk şarkı oldu (Serj Tankian on Current and Future Projects, 2012).

Tankian'ın bu deyişinden hareketle, albümün *Harakiri* uygulamalarına odaklanan tematik bir albüm olmadığı; ancak albümün bütününün "ölüm" temasıyla ilişkili olduğu ve bu sebeple isminin *Harakiri* olmasının uygun görüldüğü söylenebilir. Zira canlıların "görünürde" rastgele ve sebepsizce öldü(rüldü)ğü—kimi canlı türlerinin ve hattâ habitatların yeryüzünden bir çırpıda silindiği—olayların "iklim değişikliği" temasıyla işlenerek sunulması, ucu kendilerine dokunmadığı sürece insanları uyandırmaya yüzyıllardır yetmemiştir. Bu nedenle böyle bir albüme, yeryüzünden ayrılışları doğal sebeplerle değil; Antroposen insanının eliyle olan canların ölümlerinin onurlandırılması için *seppuku* ritüeli uygun bir fikirsel zemin sağlamıştır, demek mümkündür. Konuya apokaliptik bir perspektiften bakılacak olursa da; bazı canlıların dünyanın Antroposenle tescillenmiş hazin sonuna tanık olmamak için *harakiri* yaparak kendi hayatlarını sonlandırdıkları yorumu da yapılabilir.

Tankian kendisini doğrudan gaianist olarak nitelendirmese de, Gaianizm destekli bir yaşam vizyonuna sahip olduğuna değinmiştir. Bir röportajında dinî inancının ne olduğu sorusuna "Şuradaki ağaç ile aynı dine sahibim." cevabını vermiştir. Bunun ne anlama geldiği sorulduğunda ise "Ağaca sormalısın." şeklinde yanıtlayarak; insan-doğa bütünlüğünü—deyimi yerindeyse kardeşliğini—destekleyen manevî bir önermeyi beşerî rasyonel akıl ile çözme teşebbüsündeki yanılgıya bir gönderme yapmıştır. Bununla birlikte, dinin örgütlenmesinin ve kurumsallaşmasının inancın bölük pörçükleşmesini teşvik ederek, insanların "tanrı" fikrini insan-merkezci alt başlıklarla doldurmasına neden olduğunu; ille de bir inanç çerçevesinde örgütlenilecekse bunun merkezinin doğa/çevre/yaşamsal bütünlük olması gerektiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte aynı röportajda toprağı "ana" olarak görmeyi tercih ettiğini belirtmesi, gaianist bir yaşam görüşüne sahip olduğu fikrini destekler, denebilir (Rothstein, 2008).

Doğadan yana duran, gaianist bir temanın öne çıktığı bu örneğin ardından; Antroposenin yıkımlarını ve hatalarını punk ve metal kültürlerinin işbirliği ile harmanlayarak sunan bir grup anılabilir.

4.10.4.4. Extinction

2019 çıkışlı Extinction da Antroposende insanın sebep olduğu yıkımlara müzikleri aracılığıyla sert eleştiriler getiren gruplardan biridir. Kendilerini *eko-slam* alt türüne ait bir metal grubu olarak tanımlayan Extinction, dünya üzerinden insan eliyle silinen—ve hiç var olmamışçasına adlarından bihaber olunan—tüm türler için isyankâr bir saygı duruşu sergiler. Müziksel üslupları *crossover thrash*, *grindcore*, *brutal death metal* gibi metal müzik alt türlerinin nüanslarını da taşır. Bu anlamda bu nüanslar Antroposen eleştirilerinin tasvirini çeşitlendirirken; albüm kapağı, şarkı adları ve sözleri de grubun temasını açıkça yansıtır. Grubun albümlerine dijital müzik platformlarından erişilebilmekle birlikte; albümlerin fiziksel kopyaları, geri dönüşüm düsturuyla ikinci el kasetlere kaydedilir[203]. Grup tişörtleri de—"hızlı-moda" (*fast-fashion*) çılgınlığına ve rock-metal müzik kültürlerinin *merchandise* geleneğine karşıt bir tavır sergilenerek— punkvarî bir tavırla üretim fazlası ya da ikinci el olarak temin edilen tişörtlere grup logosunun basılmasıyla elde edilir. Bununla birlikte, albümlerinin büyük bir kısmının yerel bir geri dönüşüm çöplüğüne yakın bir alüminyum depolama alanında kaydedilmesi de yine *punk* kültürüne gönderme yapan bir tavır olarak yorumlanabilir (Platt, 2020).

Grup üyelerinden Hauschulz, insanlığın uzun süre boyunca göz yumduğu gerçekleri son on yıllarda Antroposen ile kavramaya başladığında artan endişelere dikkat çekmiştir. Ancak bu endişelerin sevk ettiği "Dünyayı kurtarmak için daha fazla ne yapabiliriz?" sorusunun; insanları bir şeyleri düzeltmek için cesaretlendirmekten ziyade, daha ciddî bir umursamazlığa sürüklediğini belirtmiştir. Zira bir anlık hevesle yapılan sözde-aktivist eylemlerin (ya da sözde-çevreci politikaların), yüzyılların sorumsuzluğunu düzeltemeyeceği aşikârdır. İnsanlarda bu beklentiyi yaratmak ise—mucizevi sonuçlar veremeyecek olan eylemler yüzünden—uzun vadede işlerlik

[203] Grubun *Anthropogenic Degradation of Ecosystemic Vegetation* (2019) ve *Smoldering Enfoulment* (2021) olmak üzere şu an için iki adet albümü mevcuttur.

potansiyeli taşıyan eylemlerin istikrarlı bir şekilde uygulanmasını engellemektedir. Bu bağlamda grup, insanlığın dünyayı hazin bir şekilde sürüklediği yok oluşun önüne geçilmesi için, herkesin elinden gelen katkıyı bulunmasına yönelik gerçekçi desteklerin artması gerektiğini düşünür. Dünyanın geleceği için "en iyi"yi araştırmak yerine "elinden geleni" yapmanın daha etkili bir tavır olduğunu savunur. Konuyla ilişkili olarak, grubun uygar-modern insanın esiri olduğu "mükemmellik" standardına karşıt duruşuna da dikkat çekmek gerekir. Bu bağlamda punk geleneğine yakından aşina olan grubun albüm kayıtlarında *lo-fi* nitelikli, rahatlıkla sindirilemeyen/dinlenemeyen unsurlar barındıran—mükemmeliyetçilikten uzak—pürüzlü, çapaklı, bulanık bir ses atmosferine yer verdiği duyulabilir. Tematik açıdan yorumlamak gerekirse; bunun insanlığın Antroposendeki kusurlarına, hatalarına dikkat çekmek için yapıldığı da söylenebilir. Albümde yalnızca *Humane Treatment* isimli şarkıda nispeten daha "temiz" bir kayıt alınmış olması ise dikkat çekicidir (Platt, 2020).

4.10.4.5. Inanimate Existence

Antroposenin distopik olasılıklarını insan-merkezcilik üzerinden sorgulayan müzik gruplarından biri Inanimate Existence'dır. Grubun bu bağlamda değerlendirilebilecek çalışmalarından biri *Clockwork*'tür. Çalışmanın alt mesajında, her şeye rağmen dünyada insanın kontrolü ve hâkimiyeti altında tutamadığı; başkaldırmaya ve boyunduruğu altına almaya gücünün yetmediği şeyler olduğu hatırlatılır. Antroposen, esasında insanın doğa/çevre/dünya/evren karşısında/içinde kendi varlığını ispatlama çabalarının ne kadar sorumsuz, acemi, yıkıcı olabildiğini ironik bir biçimde göstermektedir. Ütopik de olsa dünyada "evrensel barış" sağlanması için potansiyel teşkil eden konularda bile iliştirilmekten çekinilmeyen insan-merkezci/"ben-cil politik çıkarlar; ilerleme, gelişme, "üst-insanlaşma" yolunda sergilenen tüm beşerî "başarı" ve maharetler; Antroposenin geleceğinin felaketçi vizyonla tasvir edilmesini haklı çıkarmaktadır, denebilir. Bununla birlikte, insanlığın daha "kendi türü" içinde bile özgürlükçü ve eşitlikçi bir barış ortamını sağlayamamış olması da kötümser niteliği ağır basan antroposenik görüşlerin "dünya barışı"na umutla bakamamasının sebeplerinden yalnızca bir tanesidir.

Bu bağlamda *Clockwork*'te verilmek istenen mesajlardan biri; insanın bu dünyada payına düşen zamanın sınırlılığı, faniliği, geçiciliği ile yüzleşmesi ve bu zaman diliminde dünyaya bırakacağı izlerin niteliği konusunda bilinçli olmasıdır. Çalışmanın başlığı ve kapak illüstrasyonunda da saat simgesi üzerinden yansıtıldığı üzere; insan dünya ile değil, dünya üzerindeki kendi varoluşuyla ve bunu kanıtlamak için sahip olduğu sınırlı zamanıyla mücadele etmektedir. İlerleyen her saniyede, insanın özellikle Antroposen gibi bir çağda sorumluluğunu üstlenmeden icraate geçirdiği her hareket, zaman çarkının içinde beyhude çabalar olarak nitelendirilmekten öteye gidememektedir. Bu da insanın hem kendi sonuna, hem de dünyanın apokaliptik sonuna her geçen saniye daha da yaklaştığının çağrısını yapmaktadır.

4.10.4.6. Godeater

Çevresel krizler ve insan-merkezci yaşam düzeni ile ilgili öfke ve korkularının müziksel dışavurumlarını agresif karakterli gitar *riff*leri ve *brutal* yoğunluklu vokal teknikleriyle ifade eden müzik gruplarından biri de Godeater'dır. Grubun 2019'da yayınlanan *All Flesh is Grass*[204] albümü, et endüstrisinin iklim kriziyle ilişkili olarak antroposendeki olumsuz etkilerini ele alır. Bu albümde yer alan şarkılardan *Silent Spring*, Rachel Carson'ın 1962 yılında yayınlanmış olan aynı isme sahip kitabından[205] esinlenilerek oluşturulmuştur. 2020'de yayınlanan *You Are No Exception* adlı tekli de çevresel felaketlerde insanın başrolüne işaret ederken; konuyu sosyolojik/sosyo-ekonomik bağlamıyla ele almasıyla öne çıkar. Buna göre ilgili çalışma, dünyanın Antroposen kaynaklı olası apokaliptik sonundan her türlü sosyo-ekonomik tabakadan insanın nasibini alacağını hatırlatmayı hedefler.

Bununla birlikte, grup üyelerinden Josh iklim krizleri ve ekolojik hareketlerin politik olarak taraflı okunmasındaki yanılgı ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

> Gördüğüm en büyük sorunlardan biri, birçok insanın derin ekoloji tabanlı çevreciliğin ve çevre etiğinin bir şekilde "düzen karşıtı" bir hareket olduğunu düşünmesidir. Ayrıca kontrolsüz nüfus artışı ve tükenmekte olan kaynaklar hakkında ortaya atılan fikirlerde de çok fazla yanlış anlaşılma var. Benim

[204] Albümün ve albümde aynı adı taşıyan şarkının başlığı Eski Ahit - Yeşaya 40: 6'ya gönderme yapar: *Ses, "Duyur" diyor. "Neyi duyurayım?" diye soruyorum. "İnsan soyu ota benzer. Bütün yüceliği kır çiçeği gibidir".*

[205] Türkçeye "Sessiz Bahar" başlığıyla aktarılmış olan yapıt ekoeleştirel bir başyapıt olarak nitelendirilir. Massive Attack - *Silent Spring* ve Stavroz - *Silent Spring* de aynı yapıttan ilham alınarak oluşturulmuş farklı janralara ait müziksel referanslar olarak hatırlanabilir.

> görüşüme göre, mesele aşırı nüfustan ziyade; sınırlı kaynaklarımızın kasıtlı bir bilinçsizlik ve vurdumduymazlık ile birleştiğinde kötüye kullanılması durumudur (Introducing: Godeater, 2019).

Grubun diğer üyeleri gibi vegan yaşam biçimini benimseyen Josh, veganist ideolojiyi ekolojik bağlamda ele alarak mevcut konu üzerine sözlerine şu şekilde devam etmiştir: "Vegan yaşam tarzının ahlâkî argümanları bir yana; insanlar resmin bütününü görmeye gönüllülerse, öncelikle endüstriyel sığır yetiştiriciliğinin acı gerçeklerini ve bunun çevre için ne kadar zarar verici olduğunu kavramaları gerekiyor (Introducing: Godeater, 2019)".

Veganizmin bireysel yaşam tercihinden ziyade Antroposenin aşılmasında oldukça önemli bir konuma sahip bir ideoloji olduğunu savunan Godeater'ın ardından Fit for an Autopsy grubuna yer verilebilir.

4.10.4.7. Fit For an Autopsy

Fit for an Autopsy; metal müziğin oldukça hassas bir incelikle kurgulanmış/planlanmış bir içerik, üslup ve mesajla sunulmadığında toksik ataerkil/insan-merkezci vizyona destek çıkabilecek potansiyele/altyapıya sahip bir müzik türü olduğuna dikkat çekerek, grup olarak izleme niyetinde oldukları müziksel/tematik rotayı eko-metalin karşılayabileceğini düşünmüşlerdir. Bununla ilişkili olarak, bir şarkının ya da albümün fikirsel ve duysal olarak oluşum sürecinde aradıkları ilhamı sıklıkla doğal çevre ile ilişkili güncel konularda/problemlerde bulmuşlardır. Bu bağlamda, 2008 çıkışlı grubun—*The Process of Human Extermination* (2011), *Hellbound* (2013), *Absolute Hope, Absolute Hell* (2015) ve *The Great Collapse*[206] (2017) albümlerinin yanı sıra—*Oh What The Future Holds* (2022) adlı son albümlerinde de Antroposenin geleceğini ve insan-merkezcilik eleştirilerini distopik bağlamda ele aldıkları görülebilir.

Konuyla ilişkili olarak grup üyelerinin görüşlerinden bir referans vermek yerinde olacaktır. Grubun gitaristi Will Putney *Absolute Hope, Absolute Hell* adlı albümün fikirsel çerçevesi üzerinden insanın Antroposene dair kayıtsızlığına şu sözleriyle değinmiştir:

[206] *The Great Collapse* albümünde yer alan *Black Mammoth* adlı şarkı, Standing Rock bölgesinde yaşayan Sioux kabilesi ve tüm insan dışı yaşam formlarının, Kuzey Dakota'daki petrol boru hattı projesi yüzünden karşı karşıya olduğu vahim geleceği/yaşam tehdidini duysal/görsel olarak aktivist bir tavırla tasvir etmektedir (Pattillo, 2019).

> Gerçekten istediğimizde nasıl harika şeyler yapabildiğimizi; işimize geldiğinde sorunları ustalıkla çözebildiğimizi, ya da sorunların çözülmesine katkı olabildiğimizi biliyorum. Ancak işimize gelmediğinde, kendi menfaatimiz söz konusu olmadığında bunu genellikle yapmıyoruz. Dünyanın geleceğine tam anlamıyla kayıtsızız diyebiliriz. Bu rahatlıkla çözülebilecek, ya da en azından seyri değiştirilebilecek bir şey olmasına rağmen; kayıtsızlığımız çevresel, toplumsal veya bireysel dinamiklerle ilişkili olarak daha birçok soruna yol açıyor. Bir şeyleri düzeltmeye gönüllü olmayan insanlar ve onların hataları maalesef gün be gün katlanarak artmaya devam ediyor. *Absolute Hope, Absolute Hell* albümünün teması da buradan geliyor.

Eko-metal müzik kültürü, insanın her şeyin ölçütü olduğu ve doğadaki her şeyin insan için var olduğu yönündeki hümanist ve antroposentrik görüşleri reddederken, Hümanizmin vaatlerini layıkıyla yerine getiremediğini posthümanistik yaklaşımlarla eleştirel bir üslupla gerek sözel gerekse müzikal olarak ustalıkla dışavurmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın bu başlığında yer verilen örneklerle desteklendiği gibi, müziği bir ak propaganda aracı olarak kullanan eko-metal, günden güne ciddîyeti artan felâketlerin kök sebebinin fosilleşmiş insan-merkezci hayat görüşü olduğuna doğrudan dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda bu müzisyenlerin yalnızca müziksel üslupları ya da şarkı sözleri ile değil; en başta yaşam tarzları, aktivist edimleri, imajları—ve bir müzik grubu için büyük önem arz eden— "ekip ruhu"[207] ile bu ideolojiyi benimsemekte ve birer "rol model" olarak yansıtmakta oldukları da göze çarpmaktadır.

Çalışmanın bu ve önceki başlıklarında Antroposen çağın müzik üzerinden okunmasında tarihsel çarkta farklı adlarla, nesnelerle form değiştirerek süregelmiş insan-merkezcilik sorununa işaret edilmeye gayret edilmiştir. Bu nedenle yerleşik müzik anlayışları/algılarındaki "insan" öznesinin kutsiyet ve biriciklik atfedilen konumunun yeniden değerlendirilmesi üzerine sunulan yapıcı-eleştirel yüklemli bu hacimli bölümlerin ardından; "çalgı" ve "orkestrasyon" üzerinden geleneksel müzik ögelerinin (derin) ekolojik bağlamda nasıl yeniden yapılandırılabileceğine/değerlendirilebileceğine yönelik bir perspektif sunulması uygun görülmüştür.

[207] Önceki sayfalarda zikredilen Hatebeak ve Caninus gibi müzik gruplarının papağan, köpek gibi insan dışındaki yaşam formlarına barışçıl bir niyetle grup üyesi/ve dahası "liderlik" sıfatı atfetmesinde olduğu gibi.

4.11. "Çalgı" ve "Orkestrasyon" Odağında (Derin) Ekolojik Prensiplerle Duysal Tasarım: 5R (*Refuse, Reduce, Reuse, Rot/Replant, Recycle*) İlkelerinin Müziksel Faaliyete Uyarlanması/Uygulanması

Konu müziksel bağlamda ele alınmadan önce, tüketim odaklı bir yaşam pratiğinin de insan-merkezciliğin bir uzantısı olduğuna dikkat çekilerek—bunun aşılmasında önem teşkil eden—"5R" ilkelerinden kısaca bahsedilmesi uygun olabilir. Bu bağlamda her ne kadar derin ekolojik anlamda "sürdürülebilir bir gelecek" düşünüldüğünde akla gelen ilk ilke ve uygulama "geri dönüşüm" olsa da; esasında tüm doğal hayatın bütünlüğünü gözeten ve tüketim pratiklerinin minimuma indirgendiği bir yaşam idealinde "geri dönüşüm", zincirin en son halkasını temsil eder. Bu ideal ile atıksız yaşam seferberliğinin temelini oluşturan 5R (*refuse, reduce, reuse, rot/replant, recycle*) prensibi[208], en basit şekilde "ihtiyaç fazlası tüketimi reddet, kullanımı azalt, yeniden kullan, doğaya geri kazandır, geri dönüştür" olarak ifade edilebilir. Bu ilkelerden sırayla kısaca bahsetmek gerekebilir: İlk aşama, öncelikle kişinin tüketim faaliyetlerinde, doğal çevresel bütünlük için dengeli/sağlıklı bir işleyişi gözeten "tam bilinçli" bir tutum benimsemesini öncü kılar. Bu bağlamda ihtiyaç haricinde kalan her türlü "gereksiz" tüketim pratiği reddedilirken; ikinci aşama ise tüketicinin hâlihazırda sahip olduğu fakat yaşamında fazlalık teşkil eden maddî tortulara dikkat çeker. Buna göre, —akla gelebilecek en yaygın tutum olarak—bu materyallerin ihtiyaç sahiplerine gönüllü olarak bağışlanması, ya da ikinci el vs. yollarla satışının yapılarak yeniden kullanılabilirlik potansiyelinin değerlendirilmesi[209] önerilir. Üçüncü aşama ile kişinin tüketim faaliyetlerinde tek seferlik kullanım sunan—ve doğada geri dönüşü olmayan ciddî bir toksik fazlalık/yan etki bırakan—ürünlerin yerine, yeniden kullanılabilen "uzun ömürlü" alternatiflerin tercih edilmesinin önemine dikkat çekilir. Dördüncü aşama; genellikle biyobozunur veya organik atıkların kompost edilmesi yöntemiyle, doğadan ödünç alınanın doğaya yeniden teslim edilmesinin/geri kazandırılmasının önemine işaret eder. Son aşamayı temsil eden—ve güncel olarak en çok bilinen—"geri dönüşüm" kavramı/yaklaşımı ise 5R'nin en son ayağı olarak yer alır. Bu bağlamda

[208] Yakın zamana kadar ilgili ilke 3R (*reduce, reuse, recycle*) olarak bilinmekteydi. Ancak "yeşil aklama" (*green-washing*) politikalarının 3R ile birlikte "çevrecilik", "geri dönüşüm", "sürdürülebilirlik" gibi kavramları yeşil kapitalist uygulamalarda bir sömürü nesnesi olarak hırpalaması nedeniyle; insan – merkezciliği aşma çabasında olan, doğal bütünlükten yana olan bir (derin) çevrecilik düsturuna 5R ilkeleri daha yakın durmaktadır, demek mümkündür.

[209] Burada müziksel bağlamda *tape-trading* gibi *punk* kültürünün 5R düsturunu—(derin) ekolojik/aktivist bir tutumla olmasa da—destekleyen uygulamaları hatırlanabilir.

işlevsel özelliğini yitirmiş geri dönüştürülebilir nitelikli (doğal ya da yapay) malzemelerin/atıkların "ileriye dönük" kullanım için yeniden işlevselleştirilme/yapılandırılma süreci desteklenir. Bununla birlikte,—çalışmanın odağını kaydırmamak adına fikirsel temeline kısaca değinilmekle yenitilen—5R prensipleri için ana fikrin olabildiğince az atık oluşumunun teşvik edilmesi olduğu söylenebilir (Bell, 2020); (Cowles, 2020).

İlgili konu müziksel bağlamda ele alınacak olursa; 20. Yüzyılda deneysel/avant-garde sanat çevreleri tarafından önce plastik alana, ardından da duysal tasarım pratiklerine/yapıtlarına yansımalarıyla sıklıkla dâhil edilen "bulunmuş nesneler" (*found object*) (ve muadlili ses sesneleri – *object sonor*) hatırlanabilir. Her ne kadar bulunmuş nesnelerin deneysel müzik pratiklerinde duyulan ilk kullanımlarının "çevresel" kaygı güderek ortaya atılan bir fikrin yansımaları olduğu söylenemese de; gündelik/sıradan—hattâ "atık" niteliğindeki—materyallere sonik kimlik atfedilmesiyle müziğin çalgısal bağlamını genişlettikleri ifade edilebilir. Bununla birlikte, bulunmuş nesnelerin—kullanıldıkları ilk dönemin yanı sıra—güncel duysal tasarım pratiklerinde—5R prensipleri dâhilinde—geri dönüşümsel/derin-ekolojik bir müzik anlayışının yer bulması için isabetli bir önermeye işaret ettiğini vurgulamak gerekir.

Bunun yanı sıra, geri dönüşüm düsturu müziksel bağlamda ele alındığında akla gelen ilk örneklerin hip-hop ve rap müzik türleri-kültürleri olduğu söylenebilir. Bu bağlamda ideolojik, tematik ve müziksel açıdan çalışmanın ilgili başlığına uygun bir referans olarak *DJ Cavemz*'i anmak yerinde olabilir.

4.11.1. Eko-Hiphop "Mutfağından": *DJ Cavemz*

Hip-hop ve rap, hâlihazırda bir sosyal protesto aracı olarak geleneğini on yıllardır çok sayıda örnekle göstermiş müzik kültürleri olarak öne çıkar. Bu altyapı göz önüne alındığında, adaletsizliğin ve eşitsizliğin neredeyse her çehresini yansıtan Antroposen, hip-hop ile sorgulanmaya ve açığa vurulmaya oldukça müsait konular sunmuştur. Hip-hop'un ve rap'in fikirleri aktarma ve yayma gücünü, ritmik-sözel akrobasi ile desteklediği söylenebilir[210]. Daha da önemlisi, rap müzik "*re-cycled music*" olarak da

[210] Burada rap müziğin "*re-cycled music*" olarak da anılmasıyla müziksel "geri-dönüşüm" düsturuna ve döngüsel karakterine atıfta bulunmak yerinde olabilir.

anılmasıyla müziksel "geri-dönüşüm" düsturuna ve döngüsel karakterine son derece önemli—ve küresel popülerlikte—atfıyla ayrışır: Nitekim, sözün ağırlık merkezinde olduğu rap ürünlerinde, "altyapı" komponenetleri daha önce kaydedilmiş türlü ses klibinin, ritmik kalıpların üst-üste ya da döngüsel hatlarda yamalanmaları marifetiyle oluşturulur; bu özellik bir yandan müzikte geçirgenlik vasfını yüceltirken bir yandan da kullandığı metinlerarasılık sayesinde ürünlere ek anlam katmanları/katkıları kazandırır. Sözün, denildiği gibi, odakta olması, hip-hopun gerek bu katmanların üzerinde özgürce devinen, gerekse de verbal retoriğin sahiplendiği tekrarlarla vurgulanan fikirlerin akılda kalıcılığını pekiştirmesi kayda değerdir. Bu bağlamda hele ki söz konusu Antroposen ise—öncül eko-hiphop ikilisi *Nate & Hila*'dan Nathan Oglesby'nin dile getirdiği gibi—eko hip-hop kültürü, insanları birlik bilinciyle bir araya getirme ve çarpıtılan gerçeklikleri sözün güçlü araçsallığıyla yalın bir şekilde sunma konusunda oldukça etkili bir konuma sahiptir.

Ietef Vita—ya da sahne ismiyle *Dj Cavemz*—sosyal – ekolojik problemler üzerinden aktivist bir kimlik yüklediği çalışmalarıyla birlikte; hip-hopun çevresel konuları ele alan alt türüne 2007'de "eko-hip-hop" adlandırmasını önermiştir. Vita, daha önceden hip hopun diğer alt türlerinde çevresel konulara sözel olarak yer verilmiş olsa da, verilen mesajın aktarımında—ve aktarıcının bahsedilen ilkeleri uygulanasında—yeterince başarılı/tutarlı olunamadığını dile getirmiştir. Dahası, eko-hip hop adlandırması verilmeden önce bu alanda ilgili temayla sunulmuş çalışmalarda (ör. A Tribe Called Quest - *Hams N' Eggs*; Dead Prez - *Be Healthy*) genellikle iklim krizi vb. çevresel uyarıların vurgulanma gayesinden ziyade; kapitalist tüketim/gıda endüstrisi ile anılan gıda maddelerinin ("paketli gıda", yapay/inorganik içerikler vs.) insan üzerindeki olumsuz yan etkilerine odaklanılmıştır (Cheney, 2020).

Vita, çalışmalarında ve deyişlerinde kapitalist çevreler tarafından pazarlanmaya/sömürülmeye açık bir hedef olarak "vegan" kavramına dikkat çeker. Yaklaşık 20 yıldır bitkisel-temelli (*plant-based*) yaşam tarzını sürdüren Vita, doğaya, çevreye ve—doğanın bir parçası olarak—kendi bedenine saygılı bir yaşam biçimini düstur edinmesinde *Rastafari* ve *Ital* ilkelerinin[211] önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştir

[211] Rastafari, 1930'larda Jamaika'da ortaya çıkmış (sosyolojik referansları olan) bir inanç sistemi olarak tanımlanabilir. Ital ise Rastafari inanç pratiklerinin beslenme hattından bir uzantısı olarak ifade edilebilir. Ital, İngilizce "vital" kelimesinden türetilmiştir ve kelimenin Türkçe karşılığı "hayatî" olarak çevrilebilir. Burada ilgili kelimedeki ilk harf olan "v"nin kaldırılmış olması ve—aynı zamanda İngilizcede "ben" anlamına gelen—"I" harfine vurgu yapılmasına dikkat çekmek gerekir. Bunun sebebi, kişinin doğa ile birliğini, ortak benliğini vurgulamaktır. Bununla birlikte, ital yaşam

(Mangan, 2020). Bu bağlamda, "neo-sömürgeci" Veganizm ile "bitkisel temelli, etik" Veganizmin sınırlarının ayrılması önemli bir husus olarak işaretlenebilir. Zira "vegan" etiketiyle sunulan ürünlerin çoğunun fahiş fiyatlarla, lüks tüketim ürünleriymiş gibi vitrine koyulması; "elitist" bir kimlik atfedilerek veganlığın özünün maskelenmesine yol açmaktadır. Bununla birlikte; özellikle vegan etiketiyle pazarlanan bazı ürünlerde yüksek miktarda işlenmiş, kimyasal, GDO içerikli endüstriyel besin maddelerinin öne çıkarılması da; "bitkisel-temelli"den ziyade "endüstri-temelli"ye yönlendirilişe hizmet eder, demek mümkündür.

Bununla birlikte Vita; müziksel projelerine ve çalışmalarına mutfak şefi, aktivist ve hip-hop sanatçısı olarak üstlendiği kimlikleri harmanlayarak yansıtmayı amaç edinmiştir. "Mutfakta Çevreci Hareketler" (*Culinary Climate Action*), "Direniş Mutfağı" (*Recipes for Resistance*), "Tohum Kent Çiftlikleri" (*Seed Urban Farms*), Bitki-Temelli Plak Şirketi (*Plant Based Records*) gibi isimlendirmelerle anılan aktivist projeleri bunlardan bazılarıdır. Çoğunluğunu ilk olarak Oakland, California'da başlattığı bu projelerde; özellikle ABD'nin gıda marketlerinde işlenmiş ve paketli gıdaların sürdürdüğü kapitalist-endüstriyel beslenme hiyerarşisini yıkarak insanları gıdanın doğal kaynağına (yani toprağa) yönlendirmeyi hedeflemiştir. Yukarıda adı geçen organizasyonlarla, toprağın zanaatkârları olan çiftçilerin emeklerinin yüceltilmesinin ve "adil tarım"ın gerekliliğinin vurgusunu sıklıkla yapmıştır. Bununla birlikte, ilk ve orta dereceli okullarda gerçekleştirdiği atölyelerde "kendin yetiştir – kendin ye" uygulamalarını da dâhil ederek küçük yaşta bireylere topraktan alınan bir mahsulün yetişme sürecindeki emeği, sabrı ve değeri deneyimletmeyi hedeflemiştir (Mangan, 2020).

"Çevrecilik", "sürdürülebilirlik", "veganlık" gibi kavramlara ve ideolojilere—birçok konuda olduğu gibi—"beyaz" kimlik yüklenmesi, Vita'nın yıkılmasını istediği algılardan bir diğeridir (Whitfield, 2016). Müziksel çalışmalarının sözel yapısında çevrecilik ile ilişkili temalar öne çıkar. Çalışmalarının sonik yapısında ise kimi zaman

pratiklerinde sıklıkla uygulanan vejeteryan ve vegan beslenmedeki asıl amaç, doğanın bütünlüğünün bir parçası olan insandaki evrensel yaşam enerjisinin sağlıklı bir şekilde devridaim ettirilmesidir. Zira Rastafari inancının temel ilkelerinden biri, animist bir vizyonla tüm doğanın, biyotik ve abiyotik katılımcılarıyla yaşamın ruhunu paylaştığı ve bu nedenle kişinin fiziksel bedenine dâhil ettiği gıdaların, yiyeceklerin doğrudan topraktan doğal yollarla elde edilmiş olması gerektiğini savunur. Bu nedenle Rastafari, kimyasal olarak genetiği değiştirilmiş veya yapay katkı maddeleri içeren gıdalardan sıklıkla kaçınır. Konu hakkında daha detaylı bilgi içi bkz.: Edmonds, E. B. (2012). *Rastafari: A Very Short Introduction*. Hampshire: Oxford University Press.

meyve ve sebzelerin üzerine bakır tel takılması yöntemiyle alkalinite ve elektrik üzerinden elde edilen duysal çeşnîlere yer verdiği duyulabilir.

Bununla birlikte Vita'nın insanın odağını tüketici zihniyetten üretici zihniyete çevirme çabası son albümü *Biomimicz*'in ambalajına da yansımıştır. Albüm ambalajları biyobozunur yapıda olup baskısında bitki temelli boyalar kullanılmıştır. İçerisinde barındırdığı lahana, pancar vb. tohumları ise tüketiciyi üretici konumuna sevk etmek niyetiyle eklenmiştir. Bununla birlikte Vita, albümün çıktığı *Plant Based Records* adlı plak şirketini ise "siyahî sermayeli tohum şirketi/plak şirketi" olarak tanımlamıştır (Nuwer, 2020).

Bunların ışığında, DJ Cavemz'in yaklaşım ve çalışmaları ile girizgâh yapılan bitki-sebze temelli duysal tasarım yaklaşımının orkestral bağlamda ele alındığı bir örnekle konuya devam etmek uygun olacaktır.

4.11.2. Viyana Sebze Orkestrası

1998'de kurulmuş olan Viyana Sebze Orkestrası (*The Vegetable Orchestra*)[212], orkestrasyona geleneksel/standart/alışılageldik müzik enstrümanları yerine, hammaddesi "sebze" olan çalgıları dâhil etmeleriyle öne çıkan bir müzik topluluğudur[213]. Sebzelerin, yüksek besin/yaşam değerleri taşıyor olmalarına referansla, duysal açıdan da oldukça "doyurucu" ve "lezzetli" ses çeşnîleri sunmaları (lansman metninden), orkestra üyelerinin ilgisini çekmiş ve bu projeye zemin hazırlamıştır denebilir[214].

Her ne kadar sebzelerin oluşturduğu bir orkestrasyon, doğanın sunduğu engin ses manzarasının yalnızca küçük bir alanını temsil ediyor olsa bile; keşfedilmeyi bekleyen çok çeşitli duysal olasılıkların tezahürünü de kolaylıkla destekler. Orkestra üyeleri, bu duysal olasılıkları keşfetmek üzere, çalgıların ana malzemelerini yerel pazarlardan bizzat kendileri temin ederler. Bunun ardından, çalgıların yapım aşamasında da aktif

[212] Viyana Sebze Orkestrası ile benzer bir vizyonla kurulmuş bir orkestra olan Londra Sebze Orkestrası (*London Vegetable Orchestra*) hakkında detaylı bilgi için bkz.: https://www.londonvegetableorchestra.com/

[213] Grup ve projeleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz.: https://www.vegetableorchestra.org/

[214] Hâlen aktif olarak çalışmalarına devam eden grubun dört stüdyo albümü şunlardır: *Gemise* (1999); *Automate* (2003); *Remixed* (2008); *Onionoise* (2010); *Green Album* (2018).
Albümlere şu linkten erişim sağlanabilir: https://www.vegetableorchestra.org/sound.php
Bununla birlikte, *Transplants Versions* (2020) ve *Green Days* (2020) adlı iki adet tekli piyasaya sürmüşlerdir.

rol oynarlar. Her çeşit sebze, orkestranın geniş ses yelpazesine dâhil edilebilmekle birlikte; havuç, turp, patates vb. daha sert-katı formlu (ve genellikle kök) sebzelerin çoğunlukla üflemeli işlevde (flüt, okarina[215] vb.) tercih edildiği görülebilir. Balkabağı gibi geniş hacimli sebzeler ise bas karakterli bir sonorite için sıklıkla kullanılır. Bununla birlikte, sunulan ses materyallerinin çeşitliliği, tamamen orkestra üyelerinin deney(im)sel yaklaşımlarıyla çeşitlenebilmektedir. Bu çeşitlemeleri örneklendirmek gerekirse; biber gibi parlak dış yüzeye sahip sebzelerin birbirine sürtülmesi, patlıcan gibi daha elastik yapıda olan sebzelerin (gövdesine dikey şeritler atılması ile) "*clapper*" gibi kullanılması, pırasaların birbirlerine sürtülmesi ile "yaylı" karakterde bir duysal izlenim verilmesi vb. özgürce çoğaltılabilen ses malzemeleri ve yöntemlerinden bahsedilebilir. Çalgıların ömrünün tek konserlik olması, her konserde yenilenen ve çeşitlenen orkestrasyon ile eşsiz—ve yalnızca o ana özgü—bir ses manzarasının oluşmasını destekler[216] (Maral A. , 2021).

Bunların yanı sıra; çalgıların neredeyse hepsi (ve çalgıların yapımı sırasında ortaya çıkan organik atıklar)—tam da 5R ilkelerine uyabilecek bir yaklaşımla—konserin ardından yıkanıp steril hâle getirildikten sonra sebze çorbasına dönüştürülür[217]. Bu çorba ise konser çıkışında dinleyicilere ikram edilir.

Topluluk, tüm üyelerinin vegan olmadığını ve çalışmalarıyla etik-ekolojik bir mesaj verme gayesinde olmadıklarını belirtmişlerdir. Buna rağmen, topluluktaki her üyeye ve çalgıya "eşit" değer atfedilmesi; topluluğu temsil eden bir "lider"in öne çıkmaması; konser öncesi, konser ve konser sonrası süreçlerde doğal-çevresel bütünlüğü sürdürmeye yönelik davranışların sergilenmesi kayda değerdir.

Bunun ardından, Viyana Sebze Orkestrası ile bitki/sebze üzerinden yeniden yapılandırıldığı görülen orkestra/orkestrasyon yaklaşımı, 5R prensipleri dâhilinde atık nesnelerin çalgıya dönüştürüldüğü bir popüler örnekle ele alınabilir.

---

[215] Bu noktada—Viyana Sebze Orkestrası ile benzer bir şekilde—"kendin-yap" (*do it yourself - DIY*) düsturuyla bitkisel okarinalar üreten ve icra eden YouTube fenomeni Toni Patanen—ya da ilgili platformdaki takma adıyla *Pupsi*—anılabilir. *Pupsi*; havuç, balkabağı, su kabağı, patates, tatlı patates, kavun vb. sebze ve meyveleri okarina formunda çalgılara dönüştürerek—Toto, Luis Fonsi, Justin Bieber, Billie Eilish gibi—popüler müzik ikonlarının en bilinen/sevilen şarkılarına yaptığı enstrümantal coverları ile tanınır. Pupsi'nin—kimi zaman çalgı yapım aşamalarını da paylaştığı—ilgili videoları için bkz.: https://www.youtube.com/c/Pupsi/videos

[216] Grup üyelerinin grubun misyon ve vizyonu hakkında fikirlerini belirttikleri; konser öncesi, konser esnası ve konser sonrası süreçlerden örnek kesitlerin yer aldığı videolar için bkz.: https://www.youtube.com/watch?v=iphNHrILuwE

[217] Gıda olarak tüketilemeyecek durumda olan atıklar ise kompost olarak doğaya yeniden kazandırılır.

4.11.3. Cateura'nın Geri Dönüşüm Orkestrası

Recycled Orchestra of Cateura (Cateura'nın Geri Dönüşüm Orkestrası) Paraguay'ın başkenti Asunción'a yakın bir bölgede; Güney Amerika'nın en büyük çöp sahalarından birinde konumlanan bir gecekondu mahallesi olan Cateura'da kurulmuş bir eko-orkestradır (Tsioulcas, 2016).

Orkestranın oluşum fikri, Cateura'ya çevre mühendisi-ekoloji teknisyeni olarak çalışmaya gelen Favio Chávez ve Paraguaylı müzisyen-orkestra şefi Luis Szarán tarafından atılmıştır. Çöp sahasında çevre mühendisi-ekoloji teknisyeni olarak çalışırken bir yandan da bölgedeki gençlere boş zamanlarında gönüllü olarak müzik öğretmeye başlayan Chávez; öğretim talebine ilgi gösteren çok sayıda gencin olması, ancak bu gençlerin kullanımına sunabileceği yeterli sayıda çalgı olmaması sorunuyla karşılaşmıştır. Chávez'in çöp sahasında karşılaştığı bir zanaatkâr olan Colá, Chávez'in yönlendirmesiyle toplanan atıklardan ilk geri dönüştürülmüş kemanı[218] üretmeye yardımcı olmuştur (Guion, 2013). Ancak tüm öğrencilere çalgı temin edilmesi bu şekilde de pek mümkün görünmemiştir. Bunun üzerine atık malzemelerle çalgıların üretildiği bir çalgı yapım atölyesi, öğrencilerin eğitildiği bir müzik okulu ve geri dönüştürülmüş çalgılarla müzik icra ettikleri bir orkestra kurulması fikirleri şekillendirmiştir (Tsioulcas, 2016).

Bu fikirler kapsamında çalışmaya Luis Szarán tarafından 2002'de başlatılan *Sonidos de la Tierra* (Dünyanın Sesleri) projesi öncülük etmiştir. Alter Vida gibi sivil toplum kuruluşlarının yürüttüğü geri dönüşüm programları kapsamında desteklenen proje; Szarán'ın 2006'da Sonidos de Cateura (Cateura'nın Sesleri) adlı müzik okulunu kurmasıyla aşama kaydetmiştir. Bunun ardından geri dönüştürülmüş çalgıların üretildiği ilk çalgı yapım atölyesi 24 Mayıs 2007'de Carlos Uliambre'nin lüthiyeliğinde kurulmuştur (Mashurova, 2012).

[218] Bunun yanı sıra; geri dönüşümsel çalgı yapım üslubu söz konusu olduğunda, Blues kültürü/tarihi dâhilinde anılan puro kutulu telli çalgılar (*cigar box guitar*/*banjo*/*violin*) hatırlanabilir. Puro kutulu (gitar/banjo/keman vs.) telli çalgı türü—adlandırmanın gönderme yaptığı gibi—genellikle puro kutusunun rezonatör olarak kullanıldığı fidel formlu bir telli çalgı/kordofondur. Uzun yıllar boyunca bas ses ihtiyacını karşılayan enstrümanın da "telli davul" olarak da anılan, bir kovaya tutturulmuş uzun süpürge sapına gerili telin çekilmesiyle kontrbas yerine kullanılan "fakir çalgısı" olduğu hatırlanabilir.

Şekil 4. 11 Geri-dönüşümsel çalgı atölyesinde lüthiye Carlos Uliambre.[219]

Geleneksel Avrupaî orkestra çalgılarının atık malzemelerden üretilmesini hedef alan çalgı yapım atölyelerinde ilk etapta keman, viyolonsel, gitar gibi çalgıların yapımına öncelik verilmiştir. Bu kapsamda orkestranın yaylı ve telli çalgılarını oluşturmak için genellikle teneke kutu, tahta kaşık, bükülmüş çatal, mandal, ayakkabı topuğu gibi malzemeler kullanılmıştır. İlk vurmalı çalgılardan bazıları gövde için teneke ya da plastik kutular ve bu kutuların üzerine gerilerek bol miktarda ambalaj bandı ile sabit tutulan eski röntgen filmleri yerleştirilerek oluşturulmuştur. Üretilen ilk nefesli çalgı ise; tahliye borusundan, erimiş bakırdan, madeni paralardan, kaşık saplarından, teneke kutulardan ve şişe kapaklarından yapılmış bir saksafon olmuştur. Zaman içinde atık nesnelerden oluşturulan çalgıların sayısı ve çeşitliliği artış göstermiştir (Tsioulcas, 2016).

Chávez, 2011'de Szarán ile işbirliğini sonlandırarak 2012'de Reycycled Orchestra of Cateura (Cateura'nın Geri Dönüşüm Orkestrası) ismini verdiği orkestra ile bireysel olarak projelerine devam etmiştir. Orkestranın bu isimle dünya çapında tanınmasında ise 2015 yapımı *Landfill Harmonic* adlı uzun metraj filmi büyük oranda etkili

[219] Erişim: https://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/instrumentos-para-hacer-musica-y-crear-conciencia-1489211.html

olmuştur. Ne var ki, orkestranın ve projenin geçmişini şeffaf bir şekilde yansıtmaktan uzak duran bu belgesel; projenin egosantrik tutumlarla medyatik emellere alet edilerek barışçıl yönünün kurban edilmesine sebep olmuştur, demek mümkündür. Bu sebeple çalışmanın devamında ilgili projenin Eko-Kapitalizme yakın bir konumda değerlendirilebilecek olan örneklerine değinilmemesi uygun görülmüştür.

Bunun ardından, atık nesnelerin çalgıya dönüştürülmesi düsturunu bir perküsyonist olarak vurmalı çalgılar üzerinden değerlendiren Donald Knaack'i anmak yerinde olacaktır.

4.11.4. "Çöp adam" (Junkman) - Donald Knaack

Deneysel/avant-garde perküsyon sanatçısı Donald Knaack'in atık, hurda, çöp (ya da en genel tanımıyla "müzik-dışılık" atfedilen) nesnelerin duysal kimliği ile ilişkisinin—ideolojik/sanatsal bir uzantıya dönüşmeden önce—çocukluğa dayanan bir geçmişi olduğu söylenebilir. Tamirci babasının atölyesinin sunduğu bu ilk "paslı" ses manzarası, Knaack'e hurda metal materyallerin sunduğu sonik zenginliği keşfetmeye yönelik ilk teşviği sunmuştur. Bu ilgisini müzik eğitimine başladığında da sürdüren Knaack, doktriner bir müzik ve ses anlayışını dikte ettirme taraftarı olmayan besteci ve müzisyenlerin yörüngesinde yer almıştır. Geleneksel orkestra perküsyonistlerinin sınırlı çalgı depolarındaki malzemelerle tatmin olmayan Knaack, küçüklükten benimsediği Dadaist tutumla sıradan/günlük/bulunmuş/atık/hurda nesnelerin perküsif potansiyellerini derinlemesine araştırmaya yönelmiştir. Knaack'in bu süreçle birlikte geleneksel vurmalı materyallerden oluşan kısıtlayıcı tını paletinin sınırlarından kurtulması ve müzik-dışı nesnelerin sunduğu sınırsız duysal olasılıklarla çalışması için en büyük ve önemli destekçilerinden biri John Cage olmuştur. Bu dönemde Knaack'in atık materyallerle sonik keşiflerine devam etmesi için ihtiyaç duyduğu itici güce—Cage'in yanı sıra—Marchel Duchamp kayda değer katkı sağlamıştır[220].

Knaack'e göre bir mutfak, bahçe kulübesi veya garaj gibi yaşam alanları doygun, gürbüz bir orkestrasyona ev sahipliği yapma potansiyeline sahiptir. Ancak bu potansiyelin açığa çıkabilmesi için öncelikle icracıların "gerçek" enstrümanlarla

[220] Değinmek gerekirse Duchamp'ın "İyi/kaliteli olmayan nesnelerin icrası daha hassas/incelikli bir yeteneği şart koşar." deyişini müzisyen kimliğinin özü olarak benimsemiştir.

olduğundan daha açık, önyargısız ve sınırlarından özgürleşmiş bir bilinçle icra eylemini değerlendirmelerine ihtiyaç vardır.

Knaack çalışmalarına devam ederken ilerleyen yıllarda, 1996'da, bir öğrencisinin ona atfettiği takma ismi benimseyerek *Junkman*, yani "çöp adam" olarak—bugün bilindiği sahne ismiyle—anılmaya başlamıştır. Knaack'in Junkman adıyla piyasaya sürdüğü ilk albümü, hemhâl olduğu özgür tınısal çeşnilerle birlikte perküsyon becerilerinin de ustaca sunulduğu bir yapıt olarak öne çıkmıştır. Bununla birlikte ilk albüm, atık malzemelerin duysal potansiyelini sergilemek ve dinleyicinin kulağını bu tınısal özgürlüğe alıştırmak için bir nevi "numune" işlevi görürken; ikinci albüm, geç Kapitalizmin yaygın ve vahşî yan etkileriyle harap olmuş bir gezegenin karşı karşıya olduğu çevresel krizin ciddîyetini sarsıcı bir "iletken" olarak araçsallaşarak öne çıkmıştır.

4.11.5. Üçüncü Dünya'dan konvansiyonel sahnelere: Bir görünürlük projesi olarak *KOKOKO!*

KOKOKO! 2016 yılında Kongo'nun başkenti Kinşasa'da oluşmuş bir deneysel-elektronik müzik topluluğudur. Grubun adı yerel dilde kapı tıklatma sesini temsil eden "*kokoko*" deyişinden gelmektedir. Grup bu adlandırmayı seçerken—mütevazı kökenlerini yansıtır biçimde—müziklerini dinleyicinin kapısını çalarcasına bir davet olarak sunma fikrini benimsemişlerdir. Bu anlamda grup, müziklerini ancak dinleyicinin bu temsilî kapıyı—başka bir deyişle duysal bilincini, ya da çalışmanın önceki bölümlerinden hatırlanabilecek olan bir kavram olarak "üçüncü kulağını"—açması ve kendi duysal yaşam alanına öz iradesiyle buyur etmesi koşuluyla samimi bir çağrı olarak sunmaktadır (Sarmiento, 2019).

Grubun çekirdek üyeleri Ngwaka mahallesine mensup geri dönüşümsel çalgı yapımcıları/mucitleri iken; grubun çoğulcu vizyonu ile ilerleyen yıllarda bünyelerine Fransız elektronik müzik yapımcısı Débruit, "Lingwala Şeytanı" olarak da bilinen elektronik müzik yapımcısı Makara Bianko ve Lingwala mahallesinden çeşitli dansçılar da dâhil olmuştur. Grup post-punk, tekno, psikedelik ve geleneksel Afrika müziklerinin geniş ritmik ve tınısal spektrumuyla harmanlanan bir sentez tarz oluşturarak; stereotipleri aşma niyetlerini müzikal kimliklerinde duysal olarak da ustalıkla tasvir etmişlerdir (Damm, 2018).

Bu sıradışı duysal tasviri posthümanistik bağlamda destekleyen en önemli unsurlardan biri, grup üyelerinin çalgılarını geri/ileri dönüşüm prensibiyle her türlü atık malzemeden kendileri yapmalarıdır. Bu bağlamda, grup üyeleri ilk müzik ekipmanlarını Kinşasa sokaklarından topladıkları teneke kutular, plastik kaplar, ahşap kasnaklar, motor parçaları, eski paslı borular, eski klima parçaları gibi her türden atık malzemeyi—gerekirse—elektrik bazlı güç kaynaklarıyla desteklemek suretiyle daha çok vurmalı ve telli çalgılara dönüştürerek oluşturmuş; kendilerine özgü deneysel bir *lo-fi* tını atmosferi yaratmışlardır.

Her ne kadar grubun—çalgı yapımcılık rolünü de üstlenerek—ürettiği her bir çalgı oluşumu kendine özgü tınısal karakteriyle biriciklik atfedilebilecek bir yerde konumlansa da; gerek fikirsel gerekse hacimsel olarak ürettikleri/icat ettikleri çalgılardan biri özellikle dikkate değerdir. İnsan boyutundaki bir bas arpı andıran bu çalgı, grup üyelerinden Dido Oweke tarafından tasarlanmıştır. Çalgının gövdesini haç şekline getirilmiş ahşap parçalar, metal konserve kutuları ve plastik bir varil oluşturmaktadır. Heybetli duruşuyla anıtsal bir kimlik atfedilen bu çalgıya, grup üyelerinden Xavier Thomas—Kongo'daki evanjelik kiliselere mizâhi bir gönderme yaparak—*Jesus Crisis*[221] adlandırmasını vermiştir (Sarmiento, 2019).

[221] İsimlendirme "Yüce İsa" anlamına gelen *Jesus Christ* deyişini tîye alarak/parodisel bir üslupla hatırlatmaktadır.

Şekil 4. 12 Dido Oweke'nin tasarladığı *Jesus Crisis* adlı geri-dönüşümsel bas arp[222]

Grubun uluslararası tanınırlık sağlayıp yurtdışı turnelere çıkmaya başladığında bile aynı çalgısal üslubu sürdürmelerine de dikkat çekmek gerekir. Grup üyelerinden Bianco, her turnede orkestrasyona halâ yeni nesneler eklediklerini belirterek atıklardan oluşan bir müzik ekipmanına sahip olmanın önemini şu sözleriyle desteklemiştir: "Grubun sonik vizyonunu biz değil, bu çalgılar yaratıyor. Dolayısıyla grubun kimliğini de oluşturuyor. Bu nedenle geleneksel enstrümanlara geri dönmemiz söz konusu değil." (Sarmiento, 2019).

Bununla birlikte grubun ilk kayıt deneyimlerine kısaca değinmek gerekebilir. Débruit ve Makara Bianko ile yaptıkları işbirliği kapsamında gerçekleştirdikleri ilk kayıt sürecinde, birkaç şilte ve pinpon masasından oluşan mütevazı bir kayıt stüdyosu oluşturarak çalışmalarını ilk kez dijital ortama taşımışlardır (Damm, 2018).

[222] Erişim: https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2019/10/19/766949887/congos-kokoko-makes-joyful-dance-music-from-instruments-made-of-junk

Grup, Kinşasa'da performans sanatçıları, müzisyenler, dansçılar ve dinleyici/izleyicilerin genellikle birlikte performans sergilediklerine; özellikle kolektif hisleri ifade ederken aynı özü paylaştıklarını samimi bir şekilde gösterdiklerine dikkat çekmiştir. Bu vesileyle grup, kolektif ruhun böylesine köklü olduğu bir kültüre yakışır biçimde, çemberi daha da genişleterek "KOKOKO! Kolektif" (*KOKOKO! Collective*) hareketini de hayata geçirmiştir. Özellikle ülkedeki güncel siyasî çalkantılara yönelik sert gerçekleri performatif olarak ifade etmekten çekinmeyen performans sanatçılarıyla işbirliği yapmışlardır. Bu sanatçılar, dinleyici/izleyicileri bir mekânda toplayıp ardından sanatçıyı buyur etmek yerine; çoğu zaman Kinşasa'nın kentsel olarak hareketli ve yoğun bölgelerindeki yoğun kavşaklara giderek dinleyici/izleyicilere günlük hayatın akışı içinde performanslarını sunmalarıyla öne çıkarlar. Bu bağlamda çalışmalarında, genellikle toplumsal hayal kırıklıklarını—Kongo gibi bir ülkeyi daha zengin sömürgeci ülkelerin besin kaynağı yaparak kaosa sürükleyen geçmiş ve güncel olayları[223]—ifade etmek için performanslarının kolektif dilinin konuşmasına izin verirler. KOKOKO!'nun bu gibi aktivist performanslara katılımlarının önemi ise; siyasî istikrarsızlığı bariz bir şekilde hissedilen Kinşasa sokaklarının kaosvarî atmosferini müziksel bir dışavuruma dönüştürüp radikal bir şekilde yansıtarak—deyimi yerindeyse—bu "kentsel *patchwork*"e kendi dokularıyla katkı sunmalarıdır (About KOKOKO!, tarih yok).

Bu bağlamda grubun çalışmalarının genel anlamda politik bir söylem oluşturduğu söylenebilirken; Kikongo, Lingala, Fransızca ve Svahili dilleri aracılığıyla sundukları sözel tasvir de ülkenin siyasî, sosyal, ekonomik adaletsizliğine yönelik ifadelerini güçlendirmekte destek sağlamıştır. Aynı zamanda grubun "atık" nitelikli—genellikle müzik-dışı kabul edilen—olağandışı ses nesneleri üzerinden tını arayışlarını—

[223] Zira kendi ülkelerinde çekilen acıların nedeninin ülkenin yoksulluğundan değil, aksine fazla varlıklı oluşundan kaynaklandığı Kongo halkının ve sanatçılarının dikkatinden kaçmamaktadır. Kaldı ki; halkın kauçuk, elmas, kobalttan akıllı telefonlara güç sağlayan koltana kadar daha pek çok kaynağın sömürülerek en müreffeh ülkelerin endüstriyel ve teknolojik ilerlemesini beslemesine göz göre göre aracı ve tanık olmak zorunda bırakılmaları madalyonun yalnızca görünen yüzüdür denebilir.
Konuyla ilişkili olarak Kokoko! üyelerinden Bianko da Kongo'nun kaynaklarının esas olarak sanayîleşmiş uluslara ve Kongo'da maden yapan çok uluslu şirketlere kazanç getirdiğini ifade ederek buna yönelik fikirlerini şu sözleriyle desteklemiştir: "Endüstrinin dünyada ne zaman bir şeye ihtiyacı olsa Kongo'da buldular, ama geride hiçbir şey bırakmadılar." (Sarmiento, 2019)
Bununla birlikte Bianko, Kinshasa (ve dolayısıyla Kongo) halkının; malî ve siyasî çalkantıların günlük yaşamlarına musallat olmasına izin vermemek ve direniş ruhunu korumak için olağanüstü bir gayret gösterdiklerine dikkat çekmiştir (Sarmiento, 2019).

kuruldukları günden bu yana—sürdürmeleri de (sonik) devrimlerinin temelini teşkil etmiştir, demek mümkündür.

5. SONUÇ

İnsan merkezci dünya görüşünün çağlar boyu sorgusuzca sürdürülmesinin ardında yatan "güç"/"kuvvet"/"iktidar" vb. androjenik vurgular/göndermeler, "şiddet" ve "yıkım" odaklı bir yaşam yapılanmasını bugün dahi yerleşik ve meşru kılmıştır. Eril kimliğin yapıcıdan ziyade yıkıcı potansiyelinin öne çıkarılarak yüzyıllar içerisinde farklı ideolojiler, stratejiler, sistemler ile yaşamsal bütünlüğe farklı alanlardan teklifsizce sızdırılması/adapte edilmesi, sınırsız ve kontrolsüz bir "güç" ideali ile ivmelenmiştir. Öyle ki, bu "güç" ideali kimi zaman bunun ile taban tabana zıt bir fikri düstur edinen—Feminizm gibi—ideolojiler tarafından bile yanlış bir ilham/özenç nesnesi olarak benimsenme meyili göstermiştir. Bu toksik gücün kudreti, tahribat/yok edicilik kıstası ve yoğunluğu ile formüle edilirken; insan—farkında olarak ya da olmayarak—(deyimi yerindeyse) "terminatör" nitelikli bir canlıya evrilmiştir. Bu bağlamda ereksel bir doğa anlayışı, insanın "hür iradeli" ile "toksik erkin" olma arasındaki kontrol çizgisini/ayrımı aşındırarak, doğayı bir "yaşam bütünlüğü" temsiliyetinden mutlak sömürü nesnesine indirgemesine sebep olmuştur.

İnsan-doğa arasındaki bu tahakküme dayalı ilişkinin ideolojik sığınağı ise "insan aklının üstünlüğü" fikri üzerinden Aydınlanma/Hümanizm ile sağlanmıştır. Hemen ardından bu toksik ilişki, Sanayîleşme ve Kapitalizmin desteğiyle—hem metaforik hem de gerçek anlamıyla—çorak bir zeminde, Antroposen çağında tescillenmiştir.

Bununla birlikte, çalışmada Hümanizm odaklı eleştirilerin—insanı mizantropist bir üslupla nefret odaklı yargılara/söylemlere tâbî tutmaktan ziyade—Posthümanizm eksenli fikirler üzerinden yapıcı nitelikle sunulmasına özen gösterilmiştir. Bu bağlamda oldukça geniş bir ideolojik çerçeveyi temsil eden Posthümanizmin—Derin Ekoloji, Gaianizm, Veganizm gibi—yaşamın bütününü gözetecek şekilde insan-doğa ilişkisinin yeniden değerlendirilmesi/yapılandırılmasına yönelik "ortakyaşarlık" destekli önermelerde bulunduğu saptanmıştır. Aynı zamanda—esasında bir biyoloji terimi olan—"ortakyaşarlığın" yerküreye atfedilerek, hem pozitivist bilim dalları bünyesinde ortaya atılan "Gaia Teorisi" gibi güncel örneklerle; hem de disiplinlerarası yaklaşımla sosyal bilimlerde Gaianizm, Ekosentrizm, Çevre Etiği gibi ideoloji ve araştırma alanlarında fikirsel olarak ortak paydada buluştuğu görülmüştür. Bu bağlamda her ne kadar Posthümanizm çatısı altına girmekte ve olumlu/barışçıl bir mesajın taşıyıcılığını üstlenmekte olsalar da; Feminizm, Queer teori, Biyosentrizm vb.

ideolojilere, bir tür/topluluk/cinsiyet/… üzerinden—ille de üstünlük iddia etme çabasında olmaksızın—bir cephe oluşumuna mahal verme riski taşıdıklarından ötürü, çalışmada yer verilmemiştir. Zira bu çalışmanın naif bir çabayla da olsa, her türlü varlığı farklılıklar üzerinden şubelendirme/etiketlendirme/ötekileştirme alışkanlığını kırarak; insan yapımı ayrışımların yeniden bütünleştirilme çabasına işaret etme niyetinde olduğu söylenebilir.

Bunların ışığında bu teorik altyapının müzik alanında ele alınması için, öncelikle "insan" odağının müziksel pratiklerde de nasıl merkezî bir konuma sahip olduğu vurgulanarak; bu fosilleşmiş algının kırılması için nesneden ziyade özne, "dış"tan ziyade "iç" odaklı bir değişim düsturuna dikkat çekilmesine hassasiyetle özen gösterilmiştir. Bu nedenle çalışmada yer verilen duysal deneyim ve tasarım örnekleri mikrodan makroya kurulu bir düzenekle iç içe geçen fikirler ve önermeler seti hâlinde sunulmuştur. Bu bağlamda insanların, müziği iç/dış çevresel idrak aracı olarak algılamasına yönelik sunulan savlar beş duyu ve ötesini içine alan bütüncül bir yaklaşımla hem fiziksel hem de metafiziksel önermelerle desteklenmiştir. Bu önermeler duysal deneyim bağlamında öncelikle üçüncü kulak, kinestetik ve kinetik dinleme, dokunsal işitme, ses masajı gibi kavram ve yöntemler üzerinden ele alınırken; öritmi, kontak doğaçlama, doğaçlama tiyatro vb. hareket/performans sanatları kategorisine dâhil edilebilen uygulamaların da bedensel bir deneyim olarak saf işitiyi içerdiğine yönelik "bütüncül sanat" yaklaşımlı referanslar sunulmuştur. Ayrıca, dinleme süreçlerinde pür sonik farkındalığa dayanan bu özün, kadim Hint kültürünün kozmik-eterik titreşim/tınlayış yasası *nada brahma* ile temellendirilebildiğine dikkat çekilmiştir. Bu sonik farkındalığın deneyimsel bağlamı ise Pauline Óliveros'un "derinlemesine dinleme" önermesi/uygulaması üzerinden incelenirken; ilgili tutumun—apayrı bir coğrafyada kadim bir geçmişle—Aborijinlerin hem yaşamsal hem de müziksel pratiklerinde de deneyimlendiği saptanmıştır.

Bunun ardından, ses manzarası (*soundscape*) alanı/kavramı, "dinleyici/icracı/besteci insan" için genişletilmiş bir duysal dinleme/deneyim ve üretim potansiyeliyle ele alınırken; kulak temizleme (*ear cleaning*), ses yürüyüşü (*soundwalk*), ses kaynaklarının çevresel sınıflandırılması, ses manzaralarının saptanması/kayıt süreci gibi deneyimsel, teorik ve uygulayımsal katmanlarıyla birlikte değerlendirilmiştir.

Müziğin temel prensibinde zaman-mekân arasında sürekli hareket eden, devinen bir akışkan-titreşimsel oluşum olduğu fikri; güncel ses manzarası çalışmalarının ve projelerinin ardından (çoğunlukla) öncü, deneysel/avant-garde bestecilerin çalışmalarıyla desteklenmiştir. Bu bağlamda ilgili fikirler—sıklıkla John Cage ile anılan—Kendiliğindenlik, Raslamsallık, Belirlenmemişlik gibi standart-dışı müzikal üslupların/yöntemlerin yanı sıra—mekâna ve duysallığın sunduğu çevresel anlatılara da dikkat çekilerek—ele alınmıştır. Bu noktada Cage'in yanı sıra David Tudor, Luc Ferrari, Alvin Lucier ve Hildegard Westerkamp gibi besteciler yalnızca deneysel/avant-garde müzik alanına değil; insan-merkezli müzik pratiklerinin aşındırılmasında ve duysal tasarım alanının özgür, çoğulcu, barışçıl bir vizyonla yeniden yapılandırılmasına önemli katkılar sunmuşlardır. Kısaca değinmek gerekirse, odağına "doğa/çevre" alınan bir müzik ideali, ilk bakışta çiçek, ağaç, kuş vb. doğal oluşumların insan eliyle yapay kurgularda romantize edilmelerinden ötürü birer fetiş nesnesi konumuna kayma eğilimini de barındırmaktadır. Tam da bu sebeple çalışmanın "Biyomüzik" bölümünün tematik çerçevesini insanın estetik beğenisine—ya da insan kulaklarının frekanssal işitme aralığına—içkin olmaktan genellikle uzak duran balina ve böcek gibi canlıların biyofonileri oluşturmuştur. Ayrıca, böcek biyofonileri—çalışmanın içinde daha detaylı değinildiği üzere—bir müzik oluşumunda yalnızca insan dışındaki bir canlının etkin/aktif konumda olması fikriyle değil; böceklerin cıvıldama, vızıldama, dıvıldama vb. ikonik, imgesel sonik kıpırtılarının insan yapımı dijital-elektronik müzik pratikleri ve teknolojilerine belirli noktalarda ilham vermiş olabileceği saptamasıyla desteklenmiştir.

Öte yandan biyomüziksel yaklaşımların, yukarıda anılan ve daha çok "akademik" müzikal türlere şubelendirilen örneklerinin yanı sıra, özellikle eko-metal müzik kültürü gibi daha çoğulcu üretim kiplerinde de incelikle işlendiği görülmüştür. Bu anlamda eko-metal müzikte ilgili biyomüzik referanslar duysal bağlamda hayvanların biyofonik seslerinin yapıtlara dâhil edilmesiyle sağlanırken; (biyomüziğin) fikirsel temsiliyeti şarkı sözleri, albüm kapağı, video klip, imaj, grup yapılanması, performans pratikleri vb. üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca ilgili grupların çalışmalarında aktivist çevrecilik ve Veganizm gibi temaların birer ak propaganda aracı olarak sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda ilgili müzik türü ve kültürünün, Antroposen gibi sert bir temayı farklı katmanlardan ele alma/işleme becerisini layıkıyla yerine getirmiş olduğu kanaati edinilmiştir.

Özetlemek gerekirse; bu çalışma, insanın birincil konum atfedilmeden radikal ve varoluşsal olarak yeniden anlaşılmasında ve özellikle doğal ekolojik çevreyle ilişkisinin yeniden, sağlıklı/dengeli bir biçimde değerlendirilmesinde; gerek yaşamsal gerek müziksel bağlamda "ortakyaşarlık" fikrini temsilen barışçıl/bütüncül bir duysal tasarım perspektifi sunma niyetindedir. Bunların ışığında çalışmada saptanan ve dikkat çekilmek istenen hususlar ana hatlarıyla şu şekilde maddelenerek sunulabilir:

- Bireysel duysal deneyim/keşif: İnsanın yaygın müzik yaklaşımları kapsamında—ezbere/bilinçsizce sürdürülen doktriner öğretilerle—besteci, icracı vb. kimliklerini edinmeden önce; bilinçli bir "dinleyicilik" rolü üstlenmesinin önemi. Bu bağlamda insan-merkezciliği aşan bu yaklaşımın derinlemesine dinleme düsturunun müziği farklı kulvarlardan ele alan disiplinlerin/çalışma alanlarının bütünü için hayatî değere sahip bir yaklaşım olmasının vurgulanması.

- Müziksel oluşum sürecine dâhil edilebilen duysal materyallerin ve standart-dışı yaklaşımların özgürleştirici potansiyeli: Duysal tasarım pratiklerinin ve yapıtlarının "nasıl" ve "ne" ile oluşabileceğinin—çalışmada anılan Cage, Schaeffer, Truax gibi öncü bestecilere saygı duruşuyla—genişletilmiş ve "çevre" odaklı bir perspektifle yeniden değerlendirilmesi.

- Duysal yapıtın oluşum ve icra sürecinde insan-dışı katılımcıların rolü: İnsan dışındaki biyofonik ses kaynakları üzerinden besteci, icracı vb. müzikal kimlik ve öznelerin yeniden yapılandırılması.

- İnsan-dışı biyofoniler ve sonik atmosfer odağında "saf" veya "hibrit" nitelikli müziksel oluşum: Söz konusu duysal malzemelerin (Kendiliğindenlik ile) saf/ham biçimde biyofonik, jeofonik vb. niteliklerle oluşması ya da bu saf ses oluşumlarının çeşitli beşerî teknik, yöntem ve araçlarla işlenerek yeniden yapılandırılması.

- Alışılageldik müzik yaklaşımlarının/araçlarının ekolojik prensiplerle yeniden değerlendirilmesi: Geri-dönüşümsel düsturla ele alınmış bir geleneksel çalgı, orkestrasyon yapılanması.

Sonuç olarak, insanın varlığının doğal dünyanın varoluş merkezine anıtsal/heybetli/üstün/mutlak/… bir otorite olarak eklemlenmesi, müziğin de insana hizmet eden ve yalnızca insan üretimine tahsis edilmiş bir sonik ekosistem olduğu yanılgısı beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda müzikte insansızlaşma fikri gerek

Posthümanizm destekli fikirlerle; gerekse güncel teknolojik gelişmelerle sağlanırken insan müzisyen/bestecinin konfor alanı çatırdamış, insana münhasır müzik algısı da köklü bir değişimden geçmeye başlamıştır.

Bu bağlamda, müziksel oluşumlarda insan dışındaki canlıların özne (icracı, hattâ besteci) konumunda değerlendirilmesinin; duysal deneyim ve tasarım pratiklerinde insan-dışı yaşam formlarının antropomorfik bir fetiş nesnesi hâline getirilmesinden ziyade, sürdürülen "insan odaklı" müzik doktrinlerine karşıt bir önerme ve iyimser bir eleştiri olarak yer aldığını vurgulamak gerekir.

Öte yandan insanın şiddeti reddeden bir varoluşla dünyada yer almasının öncelikle bireysel tercih ve çabalarla ilişkili olduğu hatırlatılabilir. Bu nedenle bir kez daha vurgulamak gerekirse; Antroposenin geleceğinin ılımlı, barışçıl olarak dönüşüm göstermesi ve dünyanın doğal denge mekanizmalarının yeniden sağlanması için yüzeysel yaklaşım ve çözüm vaatlerinin sunulmasından ziyade; insan-merkezci yaşam pratiklerinin hem bireysel hem kolektif bağlamda yeniden yapılandırılması esastır.

Bu çalışma özelinde de ilgili konulara müzik üzerinden gerek araçsallaştırıcı bir yaklaşımla dikkat çekilmiş; gerekse Antroposen ile birlikte müzik alanında da sorgusuzca sürdürülen insan-merkezci yapılanmanın çoğulcu bir perspektifle yeniden şekillendirilmesi için gelecek sanatsal ve akademik çalışmaların yolunun açılması ümit edilmiştir.

KAYNAKÇA

4'33" - John Cage. (tarih yok). Apple Music: https://apps.apple.com/us/app/4-33-john-cage/id808378692?ls=1 adresinden alındı

About KOKOKO! (tarih yok). KOKOKO Music: https://www.kokokomusic.com/about adresinden alındı

Akçakmak, H. B. (2021). *Gürciyev ve Performans.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Andrieu, B. (2007). Embodying the chimera: Toward a phenobiotechnological subjectivity. *HAL Open Science*, 57-68.

Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu.* (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınevi.

Ashcroft, M. (2010). Identifying Refugia From Climate Change. *Faculty of Science Medicine and Health Papers, 1*, 1-24.

Ateş, K. (2009). *Dünü ve Bugünüyle Evrim Teorisi.* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Avramidou, A., Hess, E., & Krause, U. (2017). Singing Bowls: Playing and Learning Using All Your Senses. Almanya: Peter Hess Academy.

Badmington, N. (2000). Introduction: Approaching Posthumanism. In *Posthumanism* (Vol. 1, pp. 1-10). New York: Palgrave Macmillan.

Becker, M. (2021, Kasım 30). *Bernie Krause's 'The Great Animal Orchestra' reveals the world at its turning point.* Document Journal: https://www.documentjournal.com/2021/11/bernie-krauses-the-great-animal-orchestra-reveals-the-world-at-its-turning-point/ adresinden alındı

Beletsky, L. (2018). *Bird Songs: 250 North American Birds in Song.* USA: Quarto Publishing.

Bell, S. (2020, Ocak 21). *The 5 R's: Refuse, Reduce, Reuse, Repurpose, Recycle*. Roadrunner: https://www.roadrunnerwm.com/blog/the-5-rs-of-waste-recycling adresinden alındı

Berendt, J. E. (1988). *The Third Ear: On Listening to the World.* (T. Nevill, Çev.) Dorset: Element Books.

Betts, G. (2017). Overview of Anatomy and Physiology. P. Desaix, J. Johnson, M. Womble, G. Betts, K. Young, D. Kruse, . . . J. Wise içinde, *Anatomy of Physiology* (s. 7-8). Texas: OpenStax.

Beyer, K. (2012). The Origins of Computer Programming. K. Beyer içinde, *Grace Hopper and the Invention of the Information Age* (s. 64-72). London: MIT Press.

Bixby, S. (2017, Temmuz 12). *Full Metal Parrot*. Daily Beast: https://www.thedailybeast.com/full-metal-parrot adresinden alındı

Bolter, D. (2016). Posthumanism. K. B. Jensen, & R. Craig içinde, *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* (s. 1-8). USA: Wiley & Sons.

Bonneuil, C. (2015). The Geological Turn: Narratives of Anthropocene. C. Hamilton, F. Gemenne, & C. Bonneuil içinde, *The Anthropocene Rethinking the Global Environmental Crisis: Rethinking modernity in a new epoch* (s. 17-31). London: Routledge.

Bonneuil, C., & Fressoz, J. B. (2016). *The Shock of Anthopocene: The Earth, History and Us.* New York: Verso Books.

Borowski, J. (2018, Ağustos 11). *Jerzy Grotowski: 'Eccentric genius' who reinvented theatre*. The First News: https://www.thefirstnews.com/article/jerzy-grotowski-eccentric-genius-who-reinvented-theatre-1621 adresinden alındı

Bramwell, A. (1989). *Ecology in the 20th Century: A History.* New Haven: Yale University Press.

Brincks, R. (2020, Ağustos 27). *Soundscapes on a string*. Sierra: https://www.sierraclub.org/sierra/soundscapes-string adresinden alındı

Brondizio, E., O'Brien, K., Bai, X., Biermann, F., Steffen, W., Berkhout, F., . . . Chen-Tung, A. C. (2016). Re-conceptualizing the Anthropocene: A call for collaboration. *Global Environmental Change*, 318-327.

Budel, J. (2018). Steve Reich e Reich's 'Music F s 'Music For 18 Musicians' as a Soundscape or 18 Musicians' as a Soundscape. *Directions of New Music*(2). https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=dnm adresinden alındı

Cabán, R. (2021, Aralık 14). *We Need to Move Toward Conceptual and Accessible Sound Art.* Hyperallergic: https://hyperallergic.com/699629/we-need-to-move-toward-conceptual-accessible-sound-art/ adresinden alındı

Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings.* USA: Wesleyan University Press.

Cage, J. (1963). Music Not to Read By: John Cage Interviewed by Jonathan Cott. (J. Cott, Röportaj Yapan) https://archive.org/details/CottInterviews adresinden alındı

Cage, J. (1967). *A Year From Monday: New Lectures & Writings.* USA: Wesleyan University Press.

Catchpole, C., & Slater, P. (2008). *Bird Song: Biological Themes and Variation.* New York: Cambridge University Press.

Cavallaro, D. (2013). *Synesthesia and the Arts.* USA: McFarland & Company Inc. Publishers.

Cheney, S. (2020, Mayıs 11). *Climate Activist DJ Cavem Drops Plant-Based Trap Album.* Outfront Magazine: https://www.outfrontmagazine.com/climate-activist-dj-cavem-drops-plant-based-trap-album/ adresinden alındı

Clancy, T. (1998). *Rainbow Six.* UK: Penguin Publishing.

Claridge, M. (2006). Insect Sounds and Communication – An Introduction. M. Claridge, & S. Drosopoulos içinde, *Insect Sounds and Communication: Physiology, Behaviour, Ecology, and Evolution* (s. 11-35). USA: Taylor & Francis.

Constantine, M. (2006). *The Sound Approach to Birding: A Guide to Understanding Bird Sound.* UK: The Sound Approach Publishing.

Cowles, D. (2020, Nisan 16). *The 5 R's of Waste Management and Zero Waste Living*. Unsustainable Magazine: https://www.unsustainablemagazine.com/the-5-rs-of-zero-waste-living/ adresinden alındı

Crutzen, P. (2002). Geology of Mankind. *Nature, 415*, s. 23. https://www.nature.com/articles/415023a.pdf adresinden alındı

Crutzen, P., & Stoermer, E. (2000). The Anthropocene. *IGBP Newsletter, 41*, s. 17-18. http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf adresinden alındı

Cudworth, E. (2011). Relations, Power and the Limits of 'Speciesism'. E. Cudworth içinde, *Social Lives with Other Animals: Tales of Sex, Death and Love* (s. 20-54). London: Macmillan.

Çete, Ş. (2021, Kasım 16). *Yemek Yapar Gibi Müzik Yapıyor.* ArtDog İstanbul: https://artdogistanbul.com/yemek-yapar-gibi-muzik-yapiyor/ adresinden alındı

Dack, J. (1994). Pierre Schaeffer and The Significance of Radiophonic Art. *Contemporary Music Review, 10*(2), 3-11.

Damm, E. (2018, Haziran 14). *KOKOKO! (Nuits Sonores & We Are Europe present)*. Sonar: https://sonar.es/en/2018/artists/kokoko-nuits-sonores-we-are-europe-present adresinden alındı

Darlington, B. (2016). Music in the spaces of the 21st century (Doktora tezi). Chester: University of Chester. https://chesterrep.openrepository.com/handle/10034/620326 adresinden alındı

Deep Listening Institute. (tarih yok). https://www.deeplistening.org/ adresinden alındı

Delruelle, E. (2012, Nisan). *Humanisme pratique et antihumanisme théorique.* Edouard Delruelle: http://blogs.ulg.ac.be/edouard-delruelle/humanisme-pratique-antihumanisme-theorique/ adresinden alındı

Dianara, A. (2018, Kasım 30). *We're with the Rebels.* Jacobin Magazine: https://jacobin.com/2018/11/yellow-vests-france-gilets-jaunes-fuel-macron adresinden alındı

Dokulil, M., & Kaiblinger, C. (2009). Phytoplankton Productivity. *Encyclopedia of Inland Waters* (s. 210-218). içinde https://www.researchgate.net/publication/279428385_Phytoplankton_Productivity adresinden alındı

Domanska, E. (2018). Hayden White's Anthropocentric Posthumanism. *Práticas da História, 6*, 89-95.

Driscoll, J., & Rogalsky, M. (2001). David Tudor's Rainforest: An Evolving Exploration of Resonance. *Getty Research Institute Symposium, "The Art of David Tudor,".* https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/events/david_tudor_symposium/pdf/driscollrogalsky.pdf adresinden alındı

Duhautpas, F., & Solomos, M. (2014). Hildegard Westerkamp and the Ecology of Sound as Experience: Notes on Beneath the Forest Floor. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology, 13*(1), 6-10.

Duplantier, J. (2005, Ekim). Gojira. *Spirit of Metal Webzine*. (Brice, Röportaj Yapan) https://www.spirit-of-metal.com/fr/interview/Gojira/292 adresinden alındı

Düzgün, O. (2018). Bir Modernizm Eleştirisi İmkânı Olarak: Descartes. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 51-65.

Eaton, M. (1973). *Bio Music.* USA: Something Else Press.

Edmonds, E. (2012). *Rastafari: A Very Short Introduction.* Hampshire: Oxford University Press.

Eliopoulos, E. (2006). Sound and Techniques in Sound Analysis. S. Drosopoulos, & M. Claridge içinde, *Insect Sounds and Communication: Physiology, Behaviour, Ecology and Evolution* (s. 11-35). USA: Taylor & Francis.

Elmore, S. (2020, Eylül). *What is Eurythmy?* Waldorf School at Moraine Farm: https://waldorfmoraine.org/what-is-eurythmy/ adresinden alındı

Emge, A. (2018, Temmuz 30). *Beautiful Bugs: Recording Insects with Ann Kroeber.* Prosound Effects Blog: https://blog.prosoundeffects.com/beautiful-bugs-recording-insects-with-ann-kroeber adresinden alındı

Ercan, B. (2015). *Surya'dan Patanjali'ye Yoga.* İstanbul: Paloma Yayınevi.

Erdim, F. (tarih yok). *Kite Choir*. Fırat Erdim: https://firaterdim.net/Kite-Choir adresinden alındı

Ferrando, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms Differences and Relations. *Existenz Journal, 8*(2), 26-32.

Ferrando, F. (2019). *Posthumanism and its others.* UK: Bloomsbury.

Ferry, L. (2000). *Ekolojik Yeni Düzen: Ağaç, Hayvan ve İnsan.* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Feynman, R. (1983, Ocak 25). The Pleasure of Finding Things Out. *10(2)*. NOVA Documentary. https://vimeo.com/340695809 adresinden alındı

Fırıncıoğlu, S. (2012). *John Cage: Seçme Yazılar.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Fraleigh, S. H. (1999). *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan.* USA: University of Pittsburgh Press.

Frank, A., Grinspoon, D., & Walker, S. (2022). Intelligence as a planetary scale process. *International Journal of Astrobiology, 14*(1), 1-15.

Gaga Movement Language. (tarih yok). Gaga People: https://www.gagapeople.com/en/ adresinden alındı

Galimidi, M. (2021, Eylül 27). Doğayla Güçlen, Çölü Yeşert. (B. Genç, Röportaj Yapan) Ekoiq Dergisi. https://ekoiq.com/2021/09/27/dogayla-guclen-colu-yesert/ adresinden alındı

Gallagher, M. (2009). *The Music Tech Dictionary: A Glossary of Audio-Related Terms and Technologies.* USA: Course Technology.

Ghadiri, M., Gasc, A., & Francomano, D. (2017). *The Science of Soundscape Ecology.* USA: Purdue University Press. Aralık 15, 2020 tarihinde https://www.scienceworld.ca/wp-content/uploads/GlobalSoundscapes_8th_edition.pdf adresinden alındı

Glennie, E. (2015, Ocak 1). *Feeling Sound with Evelyn Glennie.* Evelyn Glennie: https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay adresinden alındı

Glennie, E. (2017). Hearing Essay. C. Cox, & D. Warner içinde, *Audio Culture: Readings in Modern Music* (s. 125-128). USA: Bloomsbury Publishing.

Glennie, E. (2019, Temmuz 12). *Feeling Sound with Evelyn Glennie*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Gl2a6w6sTAs adresinden alındı

Goddemeier, C. (2013). Theodor Reik: Hören mit dem dritten Ohr. *Deutsches Ärzteblatt, 12*(6), 264-265. https://www.aerzteblatt.de/archiv/140896/Theodor-Reik-Hoeren-mit-dem-dritten-Ohr adresinden alındı

Gorman, A. (2019). *Dr. Space Junk vs The Universe: Archaeology and the Future.* Sydney: NewSouth Publishing.

Greenhead, K., & Habron, J. (2015). The touch of sound: Dalcroze Eurhythmics as a somatic practice. *Journal of Dance & Somatic Practises, 7*(1), 93-112.

Griffiths, A., Kemp, K., Matthews, K., Garrett, J., & Griffiths, D. (2017). Sonic Kayaks: Environmental monitoring and experimental music by citizens. *PLOS Biology, 15*(11), 1-10.

Grinnell, A. (2009). Echolocation I: Behaviour. *Encyclopedia of Neuroscience* (Cilt 3, s. 791-800). içinde Cambridge: Cambridge Academic Press.

Guion, D. (2013, Ocak 21). *The Recycled Orchestra of Paraguay.* https://music.allpurposeguru.com/2013/01/the-recycled-orchestra-of-paraguay/ adresinden alındı

Gunden, H. (1980). The Theory of Sonic Awareness in the Greeting by Pauline Óliveros. *Perspectives of New Music, 19*(1), 409-416.

Gürkan, G. Ö. (2019). Kritik Fikir ve Söylemlerin Kitlelere Empoze Edilmesi ve Benimsetilmesinde Yeni Müzik Öğelerinin Kullanımı: 20. ve 21. Yüzyılda Duysal Unsurların Propaganda Amaçlı İşlevselleştirilme Dinamikleri ve Yeni Müzik Grameri (Doktora tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Haff, P. (2014). Humans and technology in the Anthropocene: Six rules. *The Anthropocene Review, 1*(2), 126-136.

Han, İ. (2019). *Müziğin, Sesin ve Sözün Gizemciliği.* (H. Ö. Tarhan, Çev.) İstanbul: Okyanus Yayıncılık.

Haraway, D. (1985). A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *Socialist Review*, 64-68.

Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities, 6*(1), 159-165.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Durham: Duke University Press.

Heister, H. W. (2021). *Music and Fuzzy Logic: The Dialectics of Idea and Realizations in the Artwork Process.* Berlin: Springer.

Helfet, G. (2019, Ekim 25). *A window into bioacoustician Bernie Krause's Great Animal Orchestra.* The Vinyl Factory: https://thevinylfactory.com/features/bernie-krause-great-animal-orchestra/ adresinden alındı

Herbrechter, S. (2013). *Posthumanism: A Critical Analysis.* London: Bloomsbury Publishing.

Hultberg, T. (2001). *SoundArt: The Swedish Scene.* Vaxjö: Sound Svenks Musik.

Ihde, D. (2007). *Listening and Voice: Phénoménologies of Sound.* Albany: State University of New York Press.

Introducing: Godeater. (2019, Ekim 29). Gigradar: https://gigradar.co.uk/2019/10/29/introducing-godeater adresinden alındı

IPCC. (tarih yok). The Intergovernmental Panel on Climate Change: https://www.ipcc.ch/ adresinden alındı

Işıkhan, C., Varol, A., Kayın, E., Vergili, S., Özkan, Z. Ç., Özkan, A. M., & Elgün, M. (2020). Prodüksiyon Amaçlı Kent Odaksal Ses Bankası Oluşturma: Şehr-İ Sada İzmir. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13*(69), 581-590.

Ivry, B. (2016, Ağustos 2). *Bernie Krause Played for Pete Seeger and Inspired an Animal Orchestra.* Forward. adresinden alındı

Johnston, R. (2013, Aralık 17). *Earth Crisis And Liberator Collaborate For An Album And Comic Book, Salvation Of The Innocents, And New Liberator Stories From An All-Star Team.* Bleeding Cool: https://www.bleedingcool.com/2013/12/17/earth-crisis-and-liberator-collaborate-for-march-and-new-liberator-stories-from-an-all-star-team/ adresinden alındı

Kaltofen, C. (2017). Between Radical Posthumanism and Weak Anthropocentrism: The Spectrum of Critical Humanism(s). M. H. Eroukhmanoff içinde, *Reflections on the Posthuman in International Relations* (s. 19-28). Bristol: E-International Relations Publishing.

Kane, B. (2014). *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice.* USA: Oxford University Press.

Kasai, T. (2000). A Note on Butoh Body. *Memoir of Hokkaido Institute of Technology, 28*, 353-360.

Kaya, N. (2020, Aralık 3). Ders: Çağlar, Cennetler, Apollon, Dionysos ve Antroposen. Culture Club TV. https://www.youtube.com/watch?v=sLuzmFOB88Y adresinden alındı

Kheshti, R. (2011). Touching Listening: The Aural Imaginary in the World Music Culture Industry. *American Quarterly, 63*(3), 711-731.

Kochhar-Lindgren, K. (2006). *Hearing Difference: The Third Ear in Experimental, Deaf, and Multicultural Theater.* Washington: Gallaudet University Press.

Krishnananda, S. (2005). *An Exposition of the Yoga Sutras of Patanjali* (Cilt 2). India: The Divine Life Society.

Kroodsma, D. (2005). *The Singing Life Of Birds: The Art and Science of Listening to Birdsong.* New York: Houghton Mifflin Books.

Kumar, R., Kumar, A., & Sardhara, J. (2018). Pineal Gland—A Spiritual Third Eye: An Odyssey of Antiquity to Modern Chronomedicine. *Indian Journal of Neurosurgery, 7*, 1-4.

Lovelock, J. (2007). *The Revenge of Gaia: Earth's Climate Crisis & The Fate of Humanity.* London: Penguin Books.

Lovelock, J. (2007). *The Revenge of Gaia: Why the Earth is Fighting Back - and How We Can Still Save Humanity.* London: Penguin Books.

Lucier, A. (2010). *Alvin Lucier: Reflections/Reflexionen. Interviews, scores, writings 1965–1994.* Cologne: MusikTexte.

Lucier, A., & Douglas, S. (1980). *Chambers: Scores by Alvin Lucier.* Middletown: Wesleyan University press.

Machado, M. R. (2019, Ağustos 26). *Anthems for the Anthropocene.* Guernica Mag: https://www.guernicamag.com/anthems-for-the-anthropocene/ adresinden alındı

Malraux, A. (1974). *İnsanlık Durumu.* (A. Berktay, Çev.) İstanbul: Oda Yayıncılık.

Mancuso, S., & Viola, A. (2017). *Bitki Zekası.* (A. Çiftçi, Çev.) İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Mangan, A. (2020). *Eco-Hip Hop Pioneer Promotes Healthy Living and Urban Farming.* Bioneers: https://bioneers.org/eco-hip-hop-pioneer-promotes-healthy-living-and-urban-farming-zmbz2011/ adresinden alındı

Mann, J. (2017). *Deep Thinkers: An exploration of intelligence in whales, dolphins, and porpoises.* UK: Quarto Publishing.

Maral, A. (2000). Akustik Fotoğraflar. *Birikimler EST & NON Dergisi, 5*, 86-92.

Maral, A. (2021, Kasım 27). Ses Örgüsü. İstanbul: TRT Radyo Dairesi Başkanlığı.

Maral, A. (2021, Temmuz 14). Ses Örgüsü. İstanbul: TRT Radyo Dairesi Başkanlığı.

Maral, H. A. (2010). 21. yüzyıl başında müziğin toplumsal değişim süreci içindeki yerinin tanımlanması çabası (Doktora tezi). İzmir: Ege Üniversitesi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp adresinden alındı

Mashurova, N. (2012, Aralık 12). *Landfill Harmonic: A Story of Creativity, Hope, and Endurance.* Matador Network: https://matadornetwork.com/change/landfill-harmonic-a-story-of-creativity-hope-and-endurance-interview/ adresinden alındı

Massumi, B. (2020). *Hayvanların Politika Hakkında Bize Öğrettikleri.* (E. Sünter, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Matthews, K. (2017). *Sonic Bike*. Bicrophonic Research Institute: http://sonicbikes.net/sonic-bike/ adresinden alındı

Mbembé, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture, 15*(1), 11-40.

McBrien, J. (2016). Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene. J. Moore içinde, *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism* (s. 116-137). Oakland: PM Press.

McKanan, D. (2018). *Eco-Alchemy: Anthroposophy and the History and Future of Environmentalism.* USA: University of California Press.

McManus, M. (2014, Temmuz 22). *Introducing the Great Animal Orchestra Symphony.* Gramophone: https://www.gramophone.co.uk/features/article/introducing-the-great-animal-orchestra-symphony adresinden alındı

Mishra, R. C., Ghosh, R., & Bae, H. (2016). Plant Acoustics: In the Search of a Sound Mechanism for Sound Signaling in Plants. *Journal of Experimental Botany, 67*(15), 4483-4494.

Moore, S. S., Allewaert, M., Pablo, G., & Mitman, G. (2019). *Plantation Legacies.* Edge Effects: https://edgeeffects.net/plantation-legacies-plantationocene/ adresinden alındı

Murphy, M. W., & Schroering, C. (2020). Refiguring the Plantationocene: Racial Capitalism, World-Systems Analysis, and Global Socioecological Transformation. *Journal of World-Systems Research, 26*(2), 400-415.

Nagra History - 70 Years of Innovation. (tarih yok). Nagra Audio: https://www.nagraaudio.com/nagra- adresinden alındı

Nakai, Y. (2013). Electronic Ecologies: The Natures of David Tudor's Electronic Music. *Art Critique, 2*.

Nayar, P. (2014). *Posthumanism.* Cambridge: Polity Press.

Nelson, E. (1967). *Dynamical Theories of Brownian Motion.* Princeton: Princeton Press.

New Music On The Point and Scrag Mountain Music. (2021). http://www.scragmountainmusic.org/murmur.html adresinden alındı

Nova, N. (2021). *A Bestiary of the Anthropocene: Hybrid Plants, Animals, Minerals, Fungi, and Other Specimens.* Eindhoven: Onomatopee Projects.

O'Dell, C. (2010). *"Songs of the Humpback Whale" (1970).* National Registry: https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/humpback%20whales.pdf adresinden alındı

Ogletree, E. (1997). *Eurythmy in the Waldorf Schools.* Educational Resources Information International Center. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED410023.pdf adresinden alındı

O'Keeffe, L. (2011). Sound is Not a Simulation: Methodologies for Examining the Experience of Soundscapes. M. Grimshaw içinde, *Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments* (s. 44-59). Pennsylvania: IGI Global.

Óliveros, P. (1995). Acoustic and Virtual Space as a Dynamic Element of Music. *Leonardo Music Journal, 5*, 19-22.

Pérez, G. T. (2014). Luc Ferrari revisited: Versuch einer Neueinschätzung von Luc Ferraris anekdotischer Kunst. *Dissonance, 125*, 16-20.

Petsche, J. (2015). *Gurdjieff and Music: The Gurdjieff/de Hartmann Piano Music and Its Esoteric Significance.* Leiden: Brill Publishing.

Peveling, M., Heusser, P., Weinzirl, J., & Lutzker, P. (2017). Der Sprachsinn bei Rudolf Steiner und seine Überprüfung anhand empirischer Befunde der modernen Sprachforschung und der sozialen Neurobiologie. *Der Merkurstab, 70*(2), 125-132.

Piekut, B. (2013). Chance and Certainty: John Cage's Politics of Nature. *Cultural Critique*, 134-163.

Pierce, G. W. (1948). *The Songs of Insects.* Cambridge: Harvard University Press.

Pijanowski, B., Villanueva-Rivera, L., Dumyahn, S., Farina, A., Krause, B., Napoletano, B., . . . Pieretti, N. (2011). Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape. *Bioscience, 61*(3), 203-216.

Platt, J. (2020, Temmuz 27). *Rage Against the Anthropocene: The Extinction Crisis Get an 'Eco-slam' Soundtrack.* EcoWatch: https://www.ecowatch.com/anthropocene-2646800863-2646800863.html adresinden alındı

Poplawski, T. (2020). *Eurythmy: A Short Introduction to Educational, Therapeutic and Performance Eurythmy.* Edinburg: Floris Books.

Prescott, T., Ahissar, E., & Izkihevich, E. (2016). *Scholarpedia of Touch.* USA: Atlantis Press.

Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage.* Cambridge: Cambridge University Press.

Ranisch, R., & Sorgner, S. L. (2014). Introducing Post- and Transhumanism. R. Ranisch, & S. L. Sorgner içinde, *Post- and Transhumanism: An Introduction* (s. 7-28). Bern: Peterlang Publishing.

Ribac, F., & Harkins, P. (2020). Popular Music and the Anthropocene. *Popular Music, 39*(1), 1-21.

Richelieu, P. (1973). *A Soul's Journey.* London: Ariel Press.

Robindoré, B., & Ferrari, L. (1998). Luc Ferrari: Interview with an Intimate Iconoclast. *Computer Music Journal, 22*(3), 8-16.

Rogalsky, M. (2006). Idea and Community: The Growth of David Tudor's Rainforest, 1965-2006 (Doktora tezi). London: City University London.

Ross, U. (2010). Klangarbeit aus neuropsychologischer Sicht. C. Koller içinde, *Peter Hess-klangmethoden im Kontext von Forschung und Wissenshaft* (s. 70-88). Bruchhausen-Vilsen: Verlag Peter Hess.

Rothenberg, D. (2005). *Why Birds Sing: A Journey Into the Mystery of Bird Song*. New York: Basic Books.

Rothenberg, D. (2008). *Thousand-Mile Song: Whale Music in a Sea of Sound.* New York: Basic Books.

Rothenberg, D. (2013). *Bug Music: How Insects Gave Us Rhythm and Noise.* New York: St. Martin's Press.

Rothstein, B. (2008, Mayıs 21). *Serj Tankian, lead singer for System of a Down.* The Hill: https://thehill.com/capital-living/20-questions/20858-serj-tankian-lead-singer-for-system-of-a-down adresinden alındı

Rössler, W., Jatho, M., & Kalmring, K. (2006). The Auditory – Vibratory Sensory System in Bushcrickets. *Insect Sounds and Communication: Physiology, Behaviour, Ecology and Evolution* (s. 35-71). içinde USA: Taylor & Francis.

Sahtouris, E. (1996). *Earthdance: Living Systems in Evolution.* USA: Metalog Books.

Sampanikou, E. (2017). *Audiovisual Posthumanism.* Newcastle: Cambridge Scholars.

Sarmiento, I. G. (2019, Ekim 19). *Congo's KOKOKO! Makes Joyful Dance Music From Instruments Made Of Junk.* Goats and Soda: https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2019/10/19/766949887/congos-kokoko-makes-joyful-dance-music-from-instruments-made-of-junk adresinden alındı

Saunders, F., & Hunt, F. (1959). George Washington Pierce: 1972 – 1956. *Biographical Memoirs* (s. 351-380). içinde Washington: National Academy of Sciences.

Schroedter, S. (2017). Staging Listening: Corporeal Dimensions of New Music in Choreographies by Xavier Le Roy. *The IATC Journal, 16*.

Senthilnathan, S., & Sathiyasegar, K. (2019). Circadian Rhythm and Its Importance in Human Life. *SSRN*, 1-8.

Serafin, R. (1988). Noosphere, gaia, and the science of the biosphere. *Environmental Ethics, 10*(2), 121-137.

Serj Tankian on Current and Future Projects. (2012, Temmuz 24). Boss Blog: https://www.bossus.com/blog/2012/07/24/serj-tankian-on-current-and-future-projects/#more-1269 adresinden alındı

SesOl.org / Açık Arşiv Ses Haritası . (tarih yok). Sesol: https://sesol.org/adalara/ adresinden alındı

Sessions, G. (2014). Deep Ecology, New Conservation, and the Anthropocene Worldview. *The Trumpeter, 30*(2), 106-114.

Shoshitaishvili, B. (2020). From Anthropocene to Noosphere: The Great Acceleration. *Earth's Future, 9*, 1-11.

Stafford, A. (2021, Aralık 10). *'Incredibly moving': birdsong album of threatened birds beat Abba to No 5 spot on Australian music charts.* The Guardian: https://www.theguardian.com/environment/2021/dec/10/incredibly-moving-songs-by-threatened-birds-beat-abba-to-no-5-spot-on-australian-music-charts adresinden alındı

Steiner, R. (2010). *Tinbilim Açısından Çocuk Eğitimi ve İmgeleme, Esinlenme, Sezgi ile İlişkileri İçinde İnsanın On İki Duyusu.* (T. Onur, Çev.) İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Teitelman, B. (2016, Ocak 3). *R.I.P. Budgie, pit bull and Caninus vocalist.* Metal Insider: https://www.metalinsider.net/in-memoriam/r-i-p-budgie-pit-bull-and-caninus-vocalist adresinden alındı

The Australian Museum's Unsettled exhibition. (tarih yok). Australian Museum: https://australian.museum/learn/first-nations/unsettled/ adresinden alındı

The Intergovernmental Panel on Climate Change . (tarih yok). IPCC: https://www.ipcc.ch/ adresinden alındı

Tickell, S. (2007). Foreword. J. Lovelock içinde, *The Revenge of Gaia: Why the Earth is Fighting Back - and* (s. 13-16). London: Penguin Books.

Timur, T. (2015). *Marksizm, İnsan ve Toplum: Balibar, Sève, Althusser, Bourdieu.* İstanbul: Yordam Kitap.

Truax, B. (1999). *Handbook for Acoustic Ecology.* Cambridge: Cambridge Street Publishing.

Tsing, A., & Haraway, D. (2019, Haziran 18). Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing. (G. Mitman, Röportaj Yapan) Edge Effects. https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf adresinden alındı

Tsioulcas, A. (2016, Eylül 14). *From Trash To Triumph: The Recycled Orchestra.* NPR: https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2016/09/14/493794763/from-trash-to-triumph-the-recycled-orchestra adresinden alındı

Turan, Ö. (2020). Zaman – Mekân İlişkisi ve Müziğin Plastisitesi Bağlamında Ses Heykelleri Kavramı; Başat Yapıtlar ve Temel Önermeler Üzerinden Yeni Bir Değerlendirme Denemesi (Yüksek lisans tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Ungunmerr, M. R. (1988). *Inner Deep Listening and Quiet Still Awareness.* Miriam Rose Foundation: https://www.miriamrosefoundation.org.au/dadirri/ adresinden alındı

Ungunmerr, M. R. (2017). To be listened to in her teaching: Dadirri. *EarthSong Journal: Perspectives in Ecology, Spirituality and Education, 3*(4), 14-15.

Ungunmerr-Baumann , M. R., & Dennis, F. M. (2021, Mayıs 30). The wisdom of deep listening: Miriam Rose Ungunmerr-Baumann and Fleur Magick Dennis. *Soul Search*. (H. Jiang, Röportaj Yapan) Avustralya. https://www.abc.net.au/radionational/programs/soul-search/the-wisdom-of-deep-listening-miriam-rose-ungunmerr-baumann/13359778 adresinden alındı

Uygun, G. (2021, Haziran 16). *'Pandemi sessizliği' şarkı oldu.* Gazete Kadıköy: https://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/pandemi-sessizligi-sarki-oldu adresinden alındı

Vasilas, A. (2012). Animated Hieroglyphs : The Reverberations And Transformations Of The Butoh Bodymind (Doktora tezi). New York:: Columbia University. https://vdoc.pub/documents/animated-hieroglyphs-the-reverberations-and-transformations-of-the-butoh-bodymind-4ucdsg21n2s0 adresinden alındı

Vattimo, G. (1988). *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture.* Baltimore: The John Hopkins University Press.

Vespers (1968). (tarih yok). No Ideas but in Things: The Composer Alvin Lucier: http://www.alvin-lucier-film.com/vespers.html adresinden alındı

Waal, F. (2017). *Hayvanların Ne Kadar Zeki Olduğunu Anlayacak Kadar Zeki Miyiz?* (A. B. Kaya, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Waters, C., Summerhayes, C., & Turner, S. (2021, Nisan 26). *How humans are influencing climate change and its significance in defining a new geological epoch: the Anthropocene.* EGU Blogs: https://blogs.egu.eu/divisions/cl/2021/04/26/how-humans-are-influencing-climate-change-and-its-significance-in-defining-a-new-geological-epoch-the-anthropocene/ adresinden alındı

Wergin, C., & Mulligan, E. L. (2021). Listening "Care-Fully": Acoustemologies of Hope in the Face of Human-Made Environmental Degradation. *Cadernos de Arte e Antropologia, 10*(2), 24-37.

Westerkamp, H. (2019, Temmuz 12). Hildegard Westerkamp - Whisper Study. *Constellations*. https://constellations.podbean.com/e/hildegard-westerkamp-whisper-study-1628734057/ adresinden alındı

White, G., & Louie, G. (2005). *The Audio Dictionary.* Washington: University of Washington Press.

Whitfield, C. T. (2016, Nisan 29). *This Vegan Rapper is the O.G. of EcoHipHop (That's Original Gardener).* NBC News: https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/vegan-rapper-o-g-eco-hip-hop-s-original-gardener-n560796 adresinden alındı

Woodward, M. (2014). *Brainwave Entrainment Plus: Make Binaural Beats & Isochronic Tones On Your PC for Hypnosis, Relaxation, Meditation & More.* USA: Lulu Press.

Xenakis, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition.* New York: Pendragon Press.

Yurduneri, D. (2022, Ocak 12). *Besicilikte sanal gerçeklik dönemi: İneklerine VR gözlük giydirdi.* Akşam: https://www.aksam.com.tr/teknoloji/besicilikte-sanal-gerceklik-donemi-ineklerine-vr-gozluk-giydirdi/haber-1233871 adresinden alındı

Zeren, A. (2000). *Müzik Fiziği.* İstanbul: Pan Yayıncılık.