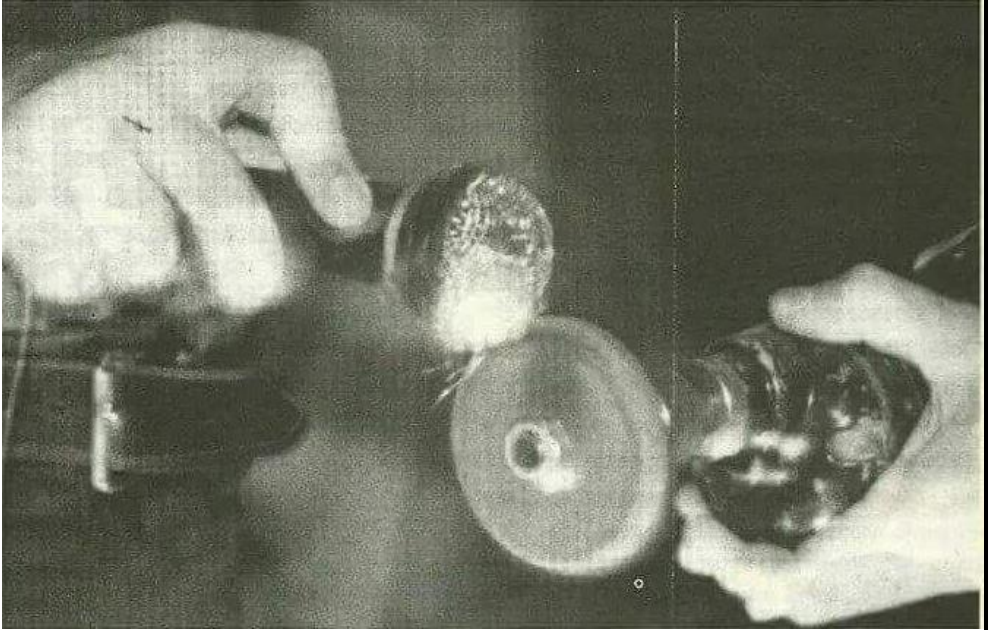


**GÜRÜLTÜYLE DOLU:  
TEORİ VE JAPON GÜRÜLTÜ MÜZİĞİ**



**PAUL HEGARTY**

**çeviren: apoteke**

yazar: Paul Hegarty

Çeviren: apoteke

orijinal adı: Full with Noise: Theory and  
Japanese Noise Music

yayın tarihi: 8/11/2001

kaynak:

[https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/arti  
cle/view/15261](https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/15261)

Kasım 2018’de A.I.D Zine #8 için çevrildi.

artisdead.in/zine

bu basım ekim 2021.

serbest fotokopi, serbest dolaşım!

# Gürültüyle Dolu: Teori ve Japon Gürültü Müziği

*Paul Hegarty*

*(ç)eviren: apoteke*

“Gürültüyle Dolu,...” gürültü müziğiyle ilgili, özellikle Japon gürültüsü diye anılan, kendi de içinde çeşitli türüyle. Metnin ilk yarısı gürültü sorusunu irdeliyor. Nedir, kimindir, ve hakkında nasıl düşünebiliriz. Bir de, obje olmayıp, düşünüşümüzü nasıl değiştiriyor gürültü; gürültü hangi noktada gürültülüğünü kaybediyor ve anlam, müzik, imlem oluyor? Ya da – gürültünün idamesi mümkün olan bir yer var mı ki? Takip eden metin çoğunlukla şu fikri benimsiyor: gürültü, kendisi de gürültü olmamanın bir işlevi olan gürültü-olmayan bir işlevidir. Gürültü müzik veya anlamdan daha asli değildir, ama yine de dışarı itileni gösteren, ilkselliği aşan, ve *bu ‘anlamını’ kaybedemediği* bir yerde durur. Öyleyse gürültü ne dilin dışı, ne müziktir, ne de şu veya bu noktada sanki tümüyle anlam, anlama, hakikat ve bilgi alemine aitmiş gibi basitçe sınıflandırılabilir. Bunların yerine, gürültü *differance*ın bir işlevi gibi çalışır. Eğer bu terim, (anlamin, hakikatin, dilin, kültürün) içi-dışı oyunu/ndaki gibi, gösteriyor ve ardından kayboluyorsa, bir tarafta aynılığın bir tarafta da *differance*ın olduğu yeni bir ikilik oluşturabiliriz – bir farkla ki burada *differance* ikiliğin hem bir tarafı hem de çalışma prensibidir. Gürültü bu-dur/-nu yapar/- değildir. Douglas Kahn’a göre gürültü ampirik/soyut ikiliğinin arasında sürüklenir, öyle ki “*gürültü* telaffuz edildiği zaman olduğu zaman artık deneyimden ayrılamaz olmaktan çıkar ve başka bir gürültünün soyutlanmasına dönüşür.”[1] Diğer bir deyişle, gürültü ampiriktir (ya da öyle farzedilir), içinde barındırdığı dünyaya aittir, bilinci olmayan kaynaklardan çıkan bir sesler dünyası. Dadalar, fütüristler ve diğerleri gibi, böyle bir görüş kuşanıldığında, gürültü ikincil düzen olur: ötede varolan gürültünün bir gösterimi.

Kahn’ın haklıca işaret ettiği gibi, gürültü fikri olmadan gürültü yoktur, ve öyleyse sesle ilgili düşünceler “gürültü diye adlandırılan duyulabilir bir olayı olduğundan daha şiddetlendirebilir”[2] – gürültüler belli yerlerden ve spesifik kavramsallaştırmalardan çıkar. Bir seviyede, gürültünün kullanımı (her ne kadar istenmese de) onda ustalaşma teşebbüsüdür (en azından Batı modernizminde), ve gürültü olma özelliğini düşürür: “avangart gürültü, bir başka deyişle, ötekinin gürültüsünün hem hakkını verir hem de sesini keser: güçsüzün pahasına güce saldırır ve topluma saldırırken onu aynı zamanda pekiştirir de.”[3] Kadın ve

yabancı ötekiyi kullanışları burada özellikle dikkate değer olmakla birlikte, elbette Batılı erkeğin aktüel ötekileri de söz konusudur. Bu denemeyi ilgilendirense muhtemelen egzotik ötekinin kullanımı olacaktır. Kahn şu gözlemi yapıyor; erken modernistlerin “ilkel” sevdası sözümona ilkel müzikleri kendilerine (hak etmeden) mal etmelerine yol açtı, ve böylece, iktidar ilişkilerinin öğütme sesleri ötekiyi *içeren ve zapteden* gürültüler olarak duyulmaya başlandı”[4].

Japon gürültü müziğini teorileştirmeye, hatta teorik bir özne kalıbına sokmaya çalışırken olan da bu olabilir. Belki mühim kültürel öğelerden yoksun olduğumuz için, üretilenin ne olduğuyla ilgili bilgimiz olmadan önyargılarımız vardır. Olabilir. Şunu belirtmek gerek ki eğer gürültü gürültü olacaksa, (gerçek anlamın) su götürmez bir okuması olamaz, yapılamaz. Daha da önemlisi, Japon gürültüsünün kökleri geleneksel ya da klasik Japon müziğinde olduğu kadar, özgür cazda, deneysel rockta, çağdaş klasik müziktedir de. Farklı farklı müzikleri gürültü müziği başlığı altında buluşturan “gürültü”nün bir parçası tam da bu Batı müziği ve türlerinin darmadağın edilişidir.

Japon gürültü müziği 1970’lerden beri var ve 1980’lerin sonundan beri etkisini giderek artırıyor. Bu deneme Japon gürültüsünü hepten temsil ettiği kabul edilen, Masami Akita’nın Merzbow’una odaklanıyor, o da, tüm işlerinin küçücük bir kısmına. Yazının ikinci yarısı, sonuç da dahil, bir Merzbow/teori nesnesi kurmayı amaçlıyor; başaramayıp.

## II. Kazınmış Öznellik

Yakınlarda yazılmış bir resmi rapor, “gürültü insanlarda olumsuz etki yaratan sestir (istenmeyen ses)” diyor. [5] C.S. Kerse’e göre gürültü, “alıcı tarafından istenmeyen ses”, “müzikal olmayan, istenmeyen, arzulanmayan ses”tir (*The Law Relating to Noise*, 8)[6]. Gürültü o halde öznedir ve Yasayı rahatsız eden de budur. Yasa, Jacques Attali’ye göre gürültünün düzenlenmiş olan bir sisteme, toplumun bağrında gömülü olan kurbandan çıkan tüm düzenli sistemlerin habercisi olarak müziğe dönüşmesinin bir sonucudur: “Müzik yapmanın temel işlevleri yaratmak, meşrulaştırmak, ve düzen kurmak oldu. Onun öncelikli işlevi modern bir icat olan estetikte değil, toplumsal düzeni kurmaktaki tesirinde aranmalıdır. Müzik -cinayet gösterisindeki haz, festival ve ihlal görünümündeki taklidin örgütleyicisi - düzen kurucudur”[7].

Gürültü öznel midir? Bunun yerine şöyle de diyemez miyiz; gürültü özneyle alakalıdır, öznenin sınırı olarak/sınırında vuku bulan, her ne kadar fenomenoloji kılığında görünse de özne/nesne ayrımının dışındaki bir içkinliğe işaret eden olarak? Öyleyse artık bir çeşit gevşek fantezi içinde “kiminin gürültüsü kiminin müziğidir ” demek yetersiz kalır, “gürültünün öznelliği”nin inşa edilmiş yönünü tanımamız gerekecektir.

Akustik üzerine teknik kitaplar gürültünün bir şekilde biyolojik olarak kodlanmış olduğunu ileri sürer – ‘biz’ belli sesleri gürültü olarak algılarız çünkü belli titreşimler bedensel işlevlerimizin frekanslarına, ritimlerine, dalgaboylarına çok yakındır. Diğerleriyse gürültüdür çünkü çok yabancısıdır. Bu tümüyle yanlış sayılmaz, ancak sorun mutlak olan, muhakeme, hissetme vb. gibi kişisel özgürlüklerle katmanlanmış, paylaşılan bir biyoloji olduğunu varsayan söylemdedir. Bu katmanlaşma da yanlış sayılmaz, ama bu ne onu doğal, ne de belli katmanlaşma biçimini verili kılar: ancak sürecin mümkün olduğu yere görünüşteki bir son-ürünü (ya da başlangıç-ürününü) koyar[8].

Eğer gürültüyü müzik olarak dinleyeceksek, müzik olarak tasarlanmış gürültüyü, belki de gürültü olarak kalması ama müziğin dinlendiği koşullarda dinlenmesi için tasarlanmış gürültüyü, bir karar almamız gerekir. İki muhtemel model: birincisi, onunla yaşamayı öğren – John Cage’in farkında olmayarak yaptığı gibi, Hegel modeli (post-Hegelci, fenomenolojik (olmayan)) yerine Adorno (didaktik) modelini benimse ve, gürültüyü istemeyerek duymaktansa, onu dinleyerek dünyaya ve onun kültürel “dünya”sına yaklaşmayı yeniden öğrenebileceğimizi savun(tabii, dünya ve “dünya” kolayca yer değiştirebilir). İkinci model; gürültüye uğramış öznenin öylece kalmasını sağlayan bir durum yarat – (Bataille’de efendilik gibi görünen ama kendini fesheden) bir egemenlik eylemiyle özneyi ve rivayete göre güçsüz teknesini khora-lığa emanet et.

Fusion-sever bir hippie olmadan nasıl bir organsız beden olunur: şizo, paranoyak, histerik bedenlerden sonra mazoşist beden gelir: öznenin son seçeneği olarak yeni baştan hazırlanmış mazoşist beden şizo bedenden “daha öte”dir, iç organlarını sızdırır, patika oluş, katı oluş, oluş-oluş. Mazoşist beden bağlanarak, kapatılarak, kısıtlanarak organizmalığından geçme seçeneğine sahiptir (aynı anda başka birinin organsız bedeni olurken, ötekinin bedeni oluş): “kendini diktireceği sadisti ya da fahişesi bulunur; gözler, anüs, üretra, göğüsler ve burun

tamamen dikilmiştir. Organların çalışmasını durdurmak için kendini astırmıştır, derisi yüzülmüş, sanki organlar da deriye yapışkımış; zorla içine girilmiş, boğulmuştur, ki her şeyin sıkıca tıkanmışına şüphe kalmasin”[9]. Bunun sonucunda elimizde organsız beden bir çeşidi vardır: o “her şey alınıp götürüldüğünde kalandır. Alınıp götürülen, en net ifadeyle, [mazoşist] fantezidir, imleme ve öznelleşmelerden oluşan bütündür”[10]. Her şey alınıp götürülmemiştir, kulaklar açık kalır.[11] Bu mazoşist beden talimatları duyabilsin diye midir? Organsız beden gerçekten dinlemeyle alakalı olduğu için mi?[12] Belki kulaklar kontrol edemediğimiz ‘bir’ organ teşkil ediyordur, ‘onu’ açık bırakmak da kapatarak kontrol etme ihtimalini ortadan kaldırmaktır - kulaklar kapatılabilseydi, sesdünyasına hükmeden yine mazoşist olurdu. Kulaklar yara olur.

Kapalı olmayan kulakların anlam dünyasına bir köprü oluşturduğu şüphesi varlığını sürdürür - kulaklar yara da olsa (artık uyarı işareti olma hükmünü kaybeden acı gibi) dünyayı anlama aktarma ihtimalini yaratan, yetkinleştirici bir yaradır. Kulakları tıkamak aynı zamanda bir organizma olarak özfarkındalığa ulaşma ihtimalini de tetikleyebilirdi - bir panik hissiyse bunun iptali olurdu. Öyle bile olsa, kulakları ister kapalı, açık, bloke ya da değil duyma aracı olarak kabul ettiğimizde, son-ürün olarak kulaktan başka organsız beden doğallaştırılmıştır, bizi bir ilk duruma geri götürür (ilk olmasa bile sanki öyleymiş gibi geri dönülen bir ilk durum).

Kulakları gürültüyle dolu organsız bedense daha çok (daha doğrusu, daha az) bir organsız bedendir: gürültüyle-dolu kulak artık aklın sesini, tehlike uyarılarını, bir şekilde gürültü-olmayanı oluşturduğuna inandığımız ses örüntülerini duyamaz. Organsız beden gürültü duymaz ya da dinlemez, o ilkin kendi nefesinin boğuk sesinde, sıvıların ve gazların hareketinde, anlık panik sinyalinde kaybolan, gürültünün bedeni aşan duyumu(nda)dır.[13]

Deleuze ve Guattari organsız beden olamayışla ilgili olduğunu söylemekte haklıdır: "Organsız Bedene ulaşmak gibi bir şey yoktur -ona varamazsınız, yaklaşmayı asla bitiremezsiniz- o bir limittir." [14] Organsız beden kendisi olamaz, başka hiçbir şey de olamaz, ve bu olamayış tam da duyus[un]/kulakların çoklu başarısızlığı üzerindendir: \_Bin Yayla\_’da gizemli bağışlanışı, gürültü üzerinden anlamı işlemedeki başarısızlığı, işlemeyi durdurmadaki başarısızlığı, ‘gerçek’ bedene dönmedeki başarısızlığı, ve “gerçek” bedene dönmek olan

başarısızlık (örneğin, bedenin işlevinin aşırı farkındalığında olduğu gibi - bu mümkün bile olsaydı bedenin çalışırılığına zorla bir müdahale olurdu). Organsız beden tamamlanmaktaki başarısızlıktır, bu başarısızlığın başarısızlığıdır (organ direnişi). Başarısızlık oluş sürecidir, ve başaramamış-oluş organsız bedene ulaşmaya çalışmanın gürültüsüdür - varolamayacağı ama sadece ‘bulunduğu’ ilâve ‘yer’.

Kroker’in kulakla ilgili bir başka hikayesinde ise “kulak sonunda kendine gelir. Ama bu eskiden olduğu gibi canlı bir kafanın üstündeki kulak değildir”.<sup>[15]</sup> Kulak bedensiz post-mazoşistik organ olarak (yok)varlığa gelir. Ama gördüğümüz gibi, aynı zamanda organsız bedensiz organdır.

Gürültüye yapısal bakmak mümkündür: kanunun, iyi vatandaşlığın alanında “arzulanmayan”, ya da “aşırı” sestir.<sup>[16]</sup> Akli işleten Yasanın alanında gürültü daima dışlanması gerektirir- her zaman olagelmiş ve git(me)miş olan dışlama, ki Yasa varolabilsin. Bu gürültüyü özümsemiş dışlamanın yücesine benzer bir kategori gibi gösterir. Ne var ki gürültü, süreç olarak da düşünülebilir. Russolo için, “[gürültünün tınısı] artık onu üreten makinenin ya da şeyin amacından ileri gelen ve bu amaca içkin olan sebeplere (motor enerjisi, vurma, sürtünme, çarpma ve benzeri) mecbur bir *sonuç* değildir”<sup>[17]</sup> ve eğer gürültü süreçse, sürekli bir gürültü-oluşa - ya da şöyle de diyebiliriz, gürültü olarak (na)mevcudiyete gel(mey)işse, bu dışlama (bizim dışlamanın içinde olduğunu kabul ettiğimiz şey) gürültü ‘olduğu’nda geri alınır, zira gürültü gürültü/organize sesin çözülmesidir. Özellikle gürültü olamayacağı yerde ‘olduğu’ zaman -- müzik.<sup>[18]</sup>

Gürültü yargı da içermek zorundadır: o ‘istenmez’. Gürültü istenebilir mi -- düpedüz burada bahsedilen gürültü gürültü-olmayan olur. Totolojiyle mutluysak burada kalabiliriz. Ya da - varsayalım ki gürültü istemenin (illa gerekliyse, arzunun,) bir işlevi olarak her zaman istenmeyendir -- “istediğini bilmediğin” bile olabilir -- tıpkı Attali’nin, yeni müziğin “eski düzen” olacak olanın içinde ortaya her zaman gürültü olarak çıktığını yazdığında önerdiği gibi: “barındırdığı ölüme rağmen, içinde düzen taşır gürültü; yeni bilgi taşır”<sup>[19]</sup>; yerli- ve yersiz-yurtsuzlaşmanın motoru ‘kapitalist makine’nin elbette önerdiği gibi. İstenmeyen, arzuyla ilgili eksiklik odaklı bir gizemin işlevlerinden biri değil, özne/nesne tahakkümünden kurtarıldığında istemenin gerçekliğidir. Ama daha da basitleştirecek olursak, ya gürültüyü gerçekten duymak istiyorsan - düzensiz, tahmin edilemez, şiddetli (bazen yükselik konusunda) ses halinde? Attali

‘müziğin’ gürültüye doğru yol aldığı tespitini yapar, kaçınılmaz arkaplan müziği hali[20] ve “düştüğü aynılık tuzağından gürültüye çözüneceği” artan tektipleşmesiyle.[21] ‘Gürültü dinlemek istiyorum’ hükmü yersizyurtsuzlaştırılmış bir tanesidir - öznenin müdahalesi olmadan gerçekleşir. Yine de, ölmekte olan Öznenin görünürden kaybolmadan evvel bir çeşit Otantik Varoluşu kavıyor olmasının işareti olabilir (beraberinde “performans sanatı” dünyası da hiper-temsili kurban etme dünyasına döner). [22]

Müzik, Attali’ye göre, “gürültünün organizasyonu”dur. [23] Gürültü kısmen doğal, kısmen sosyal çevresel olan bilinçli kontrolümüzün dışında bir varoluşa sahiptir: “yaşam gürültüyle doludur ve [...] sessiz olan sadece ölümdür: iş gürültüsü, insan gürültüsü, hayvan gürültüsü.”[24] Yaşam artık akla uydurulmuş, hizaya getirilmiş, ve titizlikle sınırlandırılmıştır. Kurban etme, cinayet ve kaybın genel bir ekonomisi “kaynağı, taklidi olduğu cinayet ayininde olan” müzikte kaybolmuştur.[25] Fakat Attali gürültünün doğal olamayacağını görece kadar ileri gidemez -- sosyal sözleşme imzalandığında arkada bırakılan Doğayla eşmiş -- dışlanmış ve yasaklanmış, sadece retrospektif olarak (nâ)mevcudiyete gelen. Gürültünün dışlanmak zorunda olan olduğunu açıkça ifade eder, ama gürültünün ‘olduğu’ yer daimi ve imkansız dışlama değildir -- Foucault’daki ihlal sınırı gibi (orada olmayan) sınırı geçer ve geçmez. Ölüm neden sessizdir? Aslında kelimenin tam manasıyla gürültülüdür -- organlar yok olur, dağılır, şişer, çürür -- daha diğer yaratıklar gelmeden başlayan bitimsiz bir karnaval. Ölüm öznenin onu duymak için orada olmaması anlamında sessizdir. Cage’in sessizliklerinde olan bu mudur? Duyan özne, Cage’in dilediği gibi genellikle duyulmayan seslerin huzuruna değil de dışarı mı itilmiştir?[26] Öte yandan, yapısal konuşursak, sessizlik ölümdür -- organize edilmiş ses dizgesinin, insan sesinin önceliğinin, anlamın, müziğin ölümü.[27] Onu dışlayan sistem tarafından tamamen tanınmış ölüm. Gürültünün aksine sessizlik, anlam dizgelerini yapılandırır, yapılanmasına müsade eder. Gürültü çok fazladır, aşırının çalışması olarak aşırıdır (sadece aşırı ürün değildir).

Gürültü hem çok doğal, hem de doğal olmadığı için dışlanmış. Rupert Taylor retrospektif bir ütopyacılıkla “insan aynı zamanda duyma duyusu için de keyif verici uyaranlar üretmeyi öğreniyordu, bir başka deyişle müzik yapmayı, daha da şiddetli ve nahoş çarpışmalar ve vurmalar, öğütmeler, gümbürtülerle etrafını kirletip duyuşunu köreltmeye başlıyordu.” (*The Law Relating to Noise*, 16). Gürültünün sosyal bir mesele olduğu yönündeki değerlendirmelerin çoğu, hatta belki hepsi gürültünün azaltılması gereken olduğunu varsayarlar (yanlış da



sayılmaz, ama...) -- böylece bizim için iyi olana dönebiliriz (“su ve hava kirliliği gibi, gürültünün büyük kısmı da insan çevresi pahasına verilen teknolojik ilerleme kararlarının sonucudur.”)[[28](#), [29](#)] Lakin sonsuzca sabitlenmiş “insan çevresi” doğa değildir, sessizlik içermesi de gerekmez. Aslında, faal bir biçimde susturmak için (bazen müzik formunda) sunduğu sonsuz arkaplan gürültüsüyle, yaptığı tam da sessizliği zaptetmektir, diyor Attali.[[30](#)]

### III. Maddenin Sonsuz Titreşimi

Merzbow (Masami Akita) Attali’nin tanımladığı çifte ambiyans oyununu oynar: her yerde her zaman olan ses, gürültü oluş; gürültünün arkaplan oluşu. Merzbow müziği müziğin, sesin enkazlarından oluşur: nabızlar, geribesleme, hışıltılar, vızıldamalar, patlamalar, distortionlar, pür tonlar, çığlıklar, makine gürültüsü - hepsi son derece yüksek sesle çalınır. [31] Fakat bu müzik “dibine kadar” gürültüdür - üzerine ayırt edilebilecek müzikal seslerin (punk’ın şafağı 1980’lerin müziğinde olduğu gibi) distortionla serilebileceği bir alan yoktur, gürültülerin mantrik bir vuruşa, ya da sürekli patlamaya yerleşmediği kombinasyonları bulunur sadece (“müzikle alakası olmayan, ses ve sessizliğin yoğun sarfıyatı”). [32] Dinleyen gürültü müziğinin içinde veya üstünde bir yol bulmaya çabalar, ama bir noktada pes eder: ritimler bulunmalı, frekanslar takip edilmelidir - hepten rastgele değil sanki - sonunda “dinleyen” arada bir bağlantı olduğuna inanacağı bir hezimete uğrar. Gürültü müziği dinlemeyi öğrenince, ya da yerleşmeyi reddedişini kabul edince değil, kabul ya da reddedilemeyecek duruma gelince ambiyans olur. “Deneyimli dinleyici” baştan sona albümleri, konserleri kaldırabilir - Merzbow’un cevabı 50 CD’lik *Merzbox* şeklinde oradadır. Mümkünmüş gibi öne sürülen, ustalaşma, “yeni baştan dinlemeyi öğrenme” vb. ihtimali, değişikliklerle, ses katmanlarını bulanıklaştırmayla, (ihtimali her zaman tutulmak üzere bir söz olarak bulundurmak için) durmadan ortadan kaldırılırken, gürültü müziğinin mütemadi aşırılığını sürdürür. Gürültü müziği sanat müziği buyurganlığının ve kısıtlı “gürültü” ekonomisinin (metal, her çeşit hardcore) sonsuzca kurban edilişidir. [33]

Merzbow’un Avangart olduğu iddia edilebilirmiş gibi görünüyor, sanatı kökten yenileyen, sınırları kaldıran vs., ama esasında gürültü müziği avangardın olmasındaki, varlığa gelmesindeki başarısızlıkta ikamet eder. Schwitters *Merz*’in maddeyle, değerle, sanatın ne olabileceğiyle ilişkimizi yeniden tanımlamasını

istemişti. Bu daha sonra içeri taşındı, ve şimdi *sanat anıtını ayakta tutuyor*. Merzbow çerçöple dolu bir evde, ya da dışında yaşamak istemiyor, ne de yeni bir berbat evde de: içinde yaşadığı evi içinde yaşamak için yerle bir etmek istiyor. Bu kadarı bile çok fazla, yine de: Merzbow hurdadan yapılmış harabe bir ev bulup onu yıkmak istiyor. Tekrar tekrar.

Merzbow'un avangart olamamasının sebebi (ya da olamayacak avangart olmasının: bir başka deyişle Avangart) kırılmanın statik olmasıdır: Paul Virilio'nun **hızı** gibi, Merzbow'un müziği yerle bir edişi, topyekün devinimden oluşan bir durgunluğa erişir (Nietzsche'nin bengi dönüş "an"ı gibi). "Şimdi"nin dünyası, bu şimdi, daimi şimdi, hızın devinim-olmayışının nâmekânı olarak bütün bir arayüz halinde gelmektedir. Bu da duymanın yeni bir evresinde ortaya çıkan (dijital dünyanın yalnızca görüntülerden oluştuğu farzedildiği için genellikle ihmal edilmiş olan) "crash music"ın olasılığını işaret eder[35], öyle ki artık "sunmuş olduğu istendiği an saf haz/saf felaket arası tersyüz edebilirlik mantığı dolayısıyla [gürültü/"crash music"]i gayet çekici" bulabilmekteyizdir. [36] Bu her an tersyüz edebilirlik, içkinlik olarak, *arada geçiş olmaksızın*, gerçekleşir. Merzbow (bilerek kapsamında kalırken) Adorno'nun aleatorik müzik eleştirisinden sıyrılır: "günümüz sanatçıları bütünlükten vazgeçmiş, açık, bitmemiş işler üretirler, ya da kendileri öyle sanarlar. Sorun odur ki açıklığı planlarken ister istemez farkında olmadıkları bir başka bütünlük çeşidine uyarlar." [37] Gürültünün görünüşteki şansa dayanırlıkları daima ve her an bitmek bilmeyen süresiz bir kapatışa, doldurmanın bitişine işaret eder. Kastımız bileisteye bu olmasa bile anlamın bir çeşidini dayatmak arayışıyla, giderek önem kazanan başlık konusunda, gürültü müziği Adorno'nun kurduğu tuzağa düşmüş gibidir (Adorno'nun esas hedefi olmadığı belli olsa da - esas hedefi Cage ve 1960'lardaki ve 1970'lerdeki takipçileriydi, ayrıca caza yönelttiği daha sert 'eleştiri'yi de akılda tutarak, gürültü müziğine bir teknosıçrama çizgisi bulabilirmişiz gibi geliyor). Hiçbir isim ya da başlığa sahip olmamak da aynı döngüye kapılmak olurdu: özne artık ses, gürültü, müzik vb.nin, tarifsiz soyutlamasına dönüşür, ya da soyut resimde olduğu gibi, kendini tuval üzerinde işleyen özne, Özne olur. (Merzbow'un müziğinde) başlık müziğin konusu olamayacağı bir süreç başlatır: ortada bir ad aktarması, yansıma sözcük, mecaz falan yoktur -fakat hala, başlık ~sanki~ bütün bunlar birer ihtimalmiş gibi hissettirir - 'parçalarının' yapısında görülebileceği gibi (Akita: "Örneğin albüm başlıklarında olsun, kelimeleri kullandığımda, herhangi bir anlam aktarması için seçilmiş olmuyorlar. Hiçbir manaya gelmemek üzere seçiliyorlar"). [38] Bunu da

akılda tutarak, Merzbow'un *Antimonument*'ı (1991) bir çeşit misyon bildirisi gibi görülebilir - Schwitters'in hem yanında hem karşısında durarak, Merzbow rastgele uzunluktaki, rastgele seçilmiş seslerden yapılmış, ilerleyen ama ilerlemeyen beş parça ile, Batı kültürünün Hegelcileşmiş yekpareliğine saldırır. Doğrusu, *Antimonument* gayet 'okunabilir'dir - işlenmiş, aritmik perküsyonlar merkezinde: anıt geride bırakılmak üzere - ama bu, müzik içinden çekilip çıkarıldığı halde hala müzik - perküsif seslerde yok denebilecek ataklar, distortion, hışıltılar, statik vb. uygun malzeme tarafından beklenmedik 'kesintiler'. Akita Merzbau referansının azalan alakalılığından bahseder: "ismin sadece *Merzbau* konseptiyle alakalı olduğunu düşündüğüm erken dönem işlerim için bir önemi var". [39, 40] *Antimonument* binayı terkeden Akita'dır. *Antimonument*'ta parçalar saçıldıkça giderek ıssızlaşan bina, anıt, ikilidir: hem geleneksel Japon müziğinin (Merzbow'un hiç nihayetlendirmedeği) terki ("Japon sesleri ve enstrümanları kullanıldı ama karakterleri çoğu zaman karışımında söndürüldü"[41]), hem de Batı anıtının terkidir. İyi de, bu anıtın civarında ne işi vardı ki, Batı-merkezli bir modelde olmadığı sürece? Felsefe açısından, müzikal, politik, ekonomik açılardan, Japonya Batı anıtının dışında kalmadı çünkü. Anlam yokluğuna, dolayısıyla kuramsız bir saflığa yapılan bu egzotikçi niteleme - "Japon sanatçılar Gürültüyü felsefeye dayanmadan safi katartik boşalma olarak kullanıyor"[42] - bir yerleri boşaltıyorsa, Batı anlamıyla değilse bile, Batı boşluğuyla doldurmak için. Masami Akita felsefeye ilgilidir: Doğuda: "Japon Gürültüsü bizzat sesin esrikliğinden ve sestten gelen kavramlardan keyif alır. Düşünceyi gerçek deneyimle temellendirmek doğu felsefesinde gelenektir"[43], ve Batıda: çağdaş düşünceye doğrudan (Derrida, Foucault, ve kullanımı çağdaş olan Bataille) ve üstü kapalı referanslarla: "gürültü farkın göçebe üreticisidir" [44].

Günümüz kısıtlı (ama genelleştirilmiş) müzik ekonomisinde, komik 'dünya müziği'ni zaten gördük, Attali'nin işaret ettiği gerçek dünya müziğini de: ambient zırvası [ambient pap]. Bu özel örneklerin yanında, başka bir (anti)global müzik daha vardır: Japon gürültü müziği: Batı türlerinin üst-kabulüyle türün artık çalışmaz hale getirildiği bir reddiye: böylece "dünyanın dehşeti, çilesi, vb." karşısında Japon gürültü müziğinin şiddet ve sesi kahramanvari (trajik) efendileşme ya da boyun eğme terimlerinden uzak kavrayışı. Gürültü türüne karşı, türün gürültüsüyle.

Materyaller değişip, CD teknolojisiyle gelen kayıt olanaklarının daha geniş bir

frekans aralığını yakalamayı mümkün kılmasıyla, Merzbow'un külliyatında da bir ilerleme sezilir. David Keenan *Noisembryo*'nun (1994) gücü, yüksekliği, kuvvetiyle "örnek niteliğinde Merzbow albümü" olduğunu ileri sürer - öyleyse bu başından beri amaçlanandır, ereksel yorum. Fakat gürültünün bu faktörlerle ya da onların ilahlaştırılmasıyla mecburi hiçbir işi yoktur. 1990'ların "katıksız gürültü" kayıtları da sadece 'daha fazlası'ndan başka bir şey olmadığı gerçeğini gösteren bir başka zirve olarak anlatılabilir. Hegelci bir ilerlemedense, Sadeci bir eklemeli süreç. Bu 'daha fazla' daha fazladan da fazla olmak zorunda; diğer türlü elimizde sadece Whitehouse gibi, amacı çoğunlukla gürültü üzerinde *ustalaşmak* gibi görünen gruplar olur. [46] Bu daha fazladan da fazlası, belki kaçınılmaz şekilde, daha azdır: Merzbow zirveye çıkamaz, çünkü Merzbow'un müziğinin kaderi çakılmaktır: her zaman müzik olarak sindirilmeye açıktır - ya da, sindirilemezdir, öyleyse aşkınlık iddia eder. Veya, kavramsal gürültü/müzik diyalektiğinde, sınırdalıkta, çözülmei başaramaz, başaramamayı da başaramaz - çünkü o gürültü müziğidir, ait olamaz, yerleşemez. Bir yaylanın bir kısmında, bir rizomda, vb.nde, 'dinleyici'yle, gürültü-oluş olduğu kadar müzik-oluş da olan gürültü halinde meskendir. Üç defa sessizliğin (gürültüsünün?) böldüğü *Noisembryo* albüm boyunca dönüşüm geçiren bir gürültü taarruzuyla başlar. Daima değişken olan bu gürültü yerleşmez, yüksekliği - ya da ses kütlesi - dahi istikrarlı algılanamaz çünkü belirli katmanların perdeleri sürekli değişmektedir, hiçbir zaman da aralığın tümüne yayılmaz. Bu albüm gürültü/müzik ayrımının ötesinde, altında, üstünde içkinlik olarak gürültüdür: boşaltan içkinlik olarak gürültü.

Tuhaf da olsa bir çeşit yakınlaşma mümkün gibi görünebilir. Eğer öyleyse kurulacak olan birliktelik Bataille'ye kurban etmede 'gözlemleyebildiğimiz', fark edilemez olan cemaattir - Thacker, *Bondaj Performansı için Müzik'te* (1991) "aşırılığın kendini gerçekleştirebilmesinin tansiyon-yüklü imkansızlığı olarak sunulan, aşırılık ve yükseklikle dolu müzik bedeni"yle karşılaşırız diyor,[47] ve bu "müzik bedeni", tek seferde dinleyicinin bedeni, madde olarak müzik, bütün olarak duyma"dır", ve tüm bu birlikteliğin dağılmasıdır. Dahası Thacker gürültünün sesin lanetli payı olduğunu, öyleyse kurban edilecek olan konumunda olduğunu iddia eder. [48]

Fakat burada bizi ilgilendiren Bataille'in içkinlik kavramsallaştırmasıdır, yaptığı hayvanın insandan ayrımının gürültü ve müzik ayrımına paralelliği sebebiyle; ve bu ayrımın ilk tarafı hep dışlanmış, geri dönebilecek olan, ama 'bizim' hiçbir

zaman olamayacağımızdır. Bataille hayvan “su içinde su” gibidir der, [49] ve bir çeşit kurbanın bütünlüğü, bir kurtuluş sunmakla mükellefse, gürültüye daldığında olan da bu gibi görünüyor. [50] Japon gürültüsü bizi oraya kurbanın götürebildiğinden daha fazla götürmeyecek. İçkinlik yalnızca ötede olan (nesne, doğa, öteki gibi edimsel olumsuzlamalar) değildir, ötede ol(may)andır: ancak olmanın olabileceği bir yer olmadığı ölçüde ötenin ötesi. Bataille: “Hayvan dünyasının içkinliğin ve doğrudanlığın dünyası olduğunu söyleyebiliyorum, zira bize kapalı olan bu dünya, onda bir aşkınlaşma gücünü bulamadığımızdan kapalıdır. [...] Şeylerin bilince olan aşkınlığı (ya da bilincin şeylere) ancak insanın sınırları dahilinde aşikârdır.”[51]

Düzlem içkinlik olunca, nesnenin ya da öznenin aşkınlığı için, varlığa gelmesi, bu varlığa gelişi bilip ötesine geçmesi, ya da bilinmesi için bir yer yoktur. *Noisembryo*’nun ‘bilinçli’ kurgulanmış sesi, mesafenin korunduğu öteki gürültünün (‘dünyadaki’ gürültü) bilinebilir dünyasından sıyrılarak içkinliğin pürüzsüz uzamına taşınır. Bu sesler kümesi mesafeyi yakına çeker, “Part Two”nun üçte birini katederken ‘farklı renkte’ gürültü taaruzları birbiri üzerinde kayarken, “Part Three”nin yarısı bitmiş, gürültü distort drona düşerken olan gibi. Olay olarak, olaylığın taşkınlığı olarak gürültü, o geç serializminin aksine gereksiz atonaliteler serpiştirilecek boşluklar bırakmaz. Boşluktur, değil-tonalitedir.

Deleuze ve Guattari için organsız beden nâmekânı içkinlik(te)tir, ve bizzat (içkinlik olarak) arzunun nâmekânıdır.[52] Fakat tamamen özgür bir müziği de savunmazlar, “fazlaca zengin materyal fazlaca yerliyurtlu kalır” [53] - fazla karman çorman, fazla gürültülü. “İnsanlar sıklıkla çocuğu, deliyi, gürültüyü yeniden yerliyurtlulaştırmaya meyil ediyor” ve bizi geri/içinde tutan da müzik dışına çıkma üzerine bu vurgu. [54] Tekrar Deleuze ve Guattari’nin hala açık kulaklarına dönüyoruz: açık ama çok da açık değil (yeterince mi açık değil?). Öğrenebilen, örüntüler ve çözümlerini seçebilen kulaklar, zorla açık tutulabilecek kulaklar değil. [55]

Nihai gürültü (saf olarak tanımlanamaz) gibi bir şeye tosladığında olan nedir? Gidecek neresi vardır? Daima nihai olmak(ta başarısız olmak) için, hiçbir yere gitmemeli, dromolojik olmalıdır. (Çoğu eski materyalden oluşur gerçi ama) *Merzbox*’un egemenliğinden önce *Pulse Demon* (1995) gelir. Başlıktan bir amaç yükümlülüğü çıkar: Merzbow’un neler çevireceğini kestiririz, belki giderek

Heglecileşiyor, ve bu onun “nabızı” keşfetmesi olurken, tüm gürültüyü haritalamaya teşebbüs ediyordur. Fakat bu albümde 1990’lar ortası diğer albümlerde olduğundan daha çok ya da daha az nabız hareketleri olduğundan şüpheliyim. Daha ziyade imleyişin keyfiliği[arbitrariness] göz önüne çıkıyor, Merzbow ve Batı ‘avangard’ı arasındaki farkı öne çıkaran bir keyfilik: Deleuze’ün şüphelendiği gibi, rastgele karmaşa[randomness] pek de ilginç değil, ama keyfilik - değişimler olacak (ya da aslında olmayacak) gibi düşünülen, yazgı olarak şans - süreç olarak gürültü bulundurur, düzenlenmiş sesle gürültü ‘arasına’ müdahale eden olarak. *Pulse Demon* şüphesiz ‘düzenlenmiş sestir’ - birbirinden ayrı parçaları, bu parçaların başlıkları, ve bir anlama geliyor gibi görünen süreleri vardır: tüm bu gürültü 6.42 (“Woodpecker no.1”), ya da 24.53 (“Worms Plastic Earthbound”) şeklinde bölündüyse, bir sebebi olmalı diye düşünebiliriz. Fakat bu dönemden çoğu (belki tümü) Merzbow ‘parçaları’ kesilmiştir, bitirilmemiştir. *Başlangıçları* da genellikle bir kesmedir, böylece asla bir tırmanma hissi yoktur - bir anda distortion, hışıltı , nabız, viyaklamalar vs.nin alanındaıyızdır - en dibe kadar gürültü. Albümün örgütleniş şeması ‘saf gürültü’ olabilirliğini, ya da hatta sürenin keşfedilebilirliğini de zedeler (Merzbow albümlerinden çok azı tek parçadan oluşur). Gürültüymüş gibi dinlediğimiz bir merak haline gireriz (çünkü müzikmiş gibi sunulmuştur). Bu ‘malzeme’yi hakikaten ya gürültü ya müzikmiş gibi dinlemeye koyulmak, Nietzsche’nin Tragedyanın Doğuşu’nda müzik çerçevesinde sunulan seslerin başkallığını törpülediğimiz ‘avuntu’nun aynısıdır. Böyle bir ‘avuntu’ bireysel bir başarısızlık değildir, sistemik bir başaramamayı başaramayı başarısıdır.

#### IV. Hiç de mi Yetersiz?

Bir kez daha, hala: ya avunmak istemiyorsak (gürültünün aslında müzik olduğu avuntusu; doğal olduğu, bir kaçma, bir yere giden bir kaçış çizgisi olduğu; iktidarın bir aldatmacası olduğu avuntusu)? İnsan sesi, dil, anlam içinde geldiği sürece gürültü belki de hiçbir zaman kaçamaz (kaçış mümkün’müş gibi’ olabilir).[58] Derrida felsefenin (sıklıkla olduğu gibi burada da, anlam, rasyonalite, söylem, hakikat (arayışı)na tekabül eder) kendini aşıp aşamayacağını sorgular: “kimse felsefenin duyma sahasına -daha peşinen söyleneni duymuş, kodunu çözmüş gibi yapmadan- girebilir mi, bu girişi kendiyile titreşime sokmadan?[...]” (“Tympan”, xii). Derrida’nın cevabı, her

zaman olduğu gibi, felsefenin dışının (veya felsefe olarak organize sesin) felsefenin içi/-nde/- olarak iş başında olduğudur - iç dışın dışı ve ayrımı (asla tamamen) kurmayan. Zerdüşün çekici aslında onun başkası, Aynı ve Başkanın başkalanışı, o yüzden ötesiyle değil, sınırın kendiyile ilgilenmeliyiz, sınırın sınırsallığıyla, ve saire. Japon gürültüsü sınırın böylesi bir müzakeresi olabilir, böyle çalışabilir sadece çünkü kendini dışarı ilan eder, duyurur, dışarının duyurusudur. Gürültü müziğindeki ‘gerçek’ gürültü orada ol(may)an çizgiyi bu geç(meyiş)tir: gürültü aynıya çıkan başkanın başkası değildir, başkadan çizgi-olmayan, aynı olamayacak ve başkalıkta barınamayacak başkadır. Derrida’nın dışarı çıkamazsın, bilerek felsefeyi çekiçle sökemezsin, öyleyse yapmamalısın dediğı yerde Merzbow arkasından dolaşır - onun yerine doğrudan saldırmamalısın (xv); “tını, tarz, imza aynı yokedici ayrımıdır özgü olanın [le propre]”. Neden yapmayasın? Neden yapmayasın yapılamayacağını, gürültünün baştan ve hepten çuvalladığını, başarısızlığın parçası olduğunu bilerek? [59] Merzbow dışarı yeni bir “içeri”nin tamamlanışı olmadan çıkmaktır, bitmeyen bir dışarısı, içeriyle (organize ses) kurmuş olduğu bu keyfi ve çarpık ilişkilene sayesinde, sadece ~ol~amamak için içinde. Derrida’nın “hayır” dediğı yerde, Merzbow içkin bir “evet”tir.

## Notlar

[1] Douglas Kahn ,*Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1999), s. 25.

[2] a.g.e., s. 20.

[3] a.g.e., s. 48.

[4] a.g.e., s. 45.

[5] *European Commission Report: Position Paper on European Union Noise Indicators* (Luxembourg: European Communities, 2000), s. 71.

[6] C.S. Kerse, *The Law Relating to Noise* (London: Oyez, 1975), s. 8. Rupert Taylor da gürültüyü “istenmeyen ses” olarak tarif eder (*Noise*[Harmondsworth: Penguin, 1970], 22).

[7] Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*(Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985), s. 30. 1977’de yazılmış bu metin özgürlük, kontrol, bozgunculuk, radikallik, geri kazanma konularında insan üretimi sesin hayati bir değerlendirmesini sunmaya devam ediyor. “Japon gürültüsü”nün

buradaki manayı aşması bir Attali eleştirisi olarak okunmamalıdır. Yine de müziğin tek bir kaynağı/sebebi/amacı olduğunu varsaydığı için eleştirilebilir Attali. Müziğin her zaman zaten çoğul olduğu söylenebilir. Philip V. Bohlman'ın "Ontologies of Music"te (Nicholas Cook ve Mark Everist [ed.], *Rethinking Music* [Oxford and New York: Oxford University Press, 1999] içinde, s. 17-34) yaptığı da buna benzer, fenomenolojiden beri anlaşıldığı anlamda bir ontoloji sunmasa da.

[8] Arthur Kroker: "Duyma her zaman simyevi oldu, ses dalgalarının kültürel anlamların tortul tabakalarına dönüştüğü, tarihsel göndergelerin günümüz öznellik hallerinin içine salındığı, hiçbir durgunluğun olmayıp sadece her an tersi çevrilebilirliğin duyumsal mantığının olduğu şiddetli bölge." (*Spasm: Virtual Reality, Android Music, Electric Flesh* (New York: St. Martin's Press, 1993). Simya bedeninin, kulakların, sesin, gürülünün, kodlamaların, dinleme pratikleri vb. ve belli bir toplumun belli bir zamanda dönüşümleri ne şekilde kodlamaya ve bitirmeye çalıştığı hakkında bir beyandan başka bir şekilde kesin olarak açıklanamaz veya bilinemez.

[9] Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), s. 150.

[10] a.g.e., s. 151 (çeviri değiştirildi).

[11] Organların, (bedensiz organların daha büyük tehlike arz edebileceğini akılda tutarak,) aynılığın bedeni, göze ayrıcalık tanımıştır, ve günümüz kültüründe bu ayrıcalığı bir denetim bölgesine dönüştürür: "panoptik iktidar çağında göz, olanca disiplin edilebilmeye ve gösteri toplumunda cismani özneliliğin ötesinde serbest düşüşe ayartılmaya müsait bir mazoşistik açıklıktır", kulaksa "spektaküler" sesleri (muzak, MTV) almak dışında bastırılmıştır(Kroker, *Spasm*, 49). Organsız beden bizi bundan kurtarmaz, jouissance ötesinde mazoşizmi oynayarak aksine daha da içine sürüklerdi. Ne de kulağı "özgürleştirmek" bizi özgürleştirirdi. Bunun yerine, kulak boyun eğmeye zorlanmaktansa Deleuze'deki manasıyla (bkz. "Coldness and Cruelty, *Masochism* [New York: Zone,1994] içinde, s. 9-138) mazoşist olmalıdır. Öyleyse hükmetmekten de anlaşımadan da feragat etmelidir. Gözün başka bir hikayesi daha vardır elbette -- Bataille'nin yazıp Foucault'nun takip ettiği, gözün tersine döndüğü, kaldırıldığı, başkalaştığı, anlam yitiminin alanı olduğu hikaye. Eugene Thacker bu hikayeyi gürültü müziğine uydurur: "Bataille'in kendini ihlalinin görünürlüğü gürültü müziğinin karşılığıdır" ("Bataille/Body/ Noise: Notes Toward a Techno-Erotics", [63], Brett Woodward [ed.], *Merzbook: The Pleasuredome of Noise* [Melbourne, Cologne: Extreme, 1999] içinde, s. 57-65). Ne kulak gözün statüsüne sahip



olduğu, ne de kendi içinde gürültünün müziği, medyanın hem aracı hem denetleyicisi olmak isteyen gözün çift taraflılığına sahip olmadığı için, bu karşılaştırma belki de fazla kolaydır.

[12] Derrida şunları yazarken bunu “öngörmüş” gibidir: “onu [kulağın ve dinlemenin rolünü] unutmak -- ve bunu yaparken yuvaların en bilindiğine sığınmak -- organların, başkaların sonunun geldiğini haykırmaktır” “Tympan”, (*Margins of Philosophy* (Brighton: Harvester Press, 1982), ix-xxix), xvii. Bu kulağın kişinin kendini ve sesini duymasını mümkün kıldığı içindir, öz-mevcudiyetin ya da “mutlak örtüşüm”ün (sorunsallaştırılmamış) nâ-mefhumuna varır(a.g.e.). Öte yandan Derrida kulağın açık ya da kapalıdan fazlası olup olamayacağını, doldurulup doldurulamayacağını sorgulamamıştır. Ayrıca özünde aynı şeyi söyleyen Hegel’e bakınız: “duyma [...], görme gibi, pratik değil kuramsal duyulardan biridir, ve hala görmeden daha idealdir”, özneyi “ruhun ilk ve daha ideal nefesine” götürür(*Aesthetics*, Vol. 2 (London: Oxford University Press, 1975), 890).

[13] C.S. Kerse, Samuel Rosen’dan alıntılarla şöyle yazıyor; “beklenmedik yahut istenmedik bir gürültüde göz bebekleri büyür, ten solar, sümük dokular kurur; bağırsak spazmları gelişir ve böbreküstü bezleri salgılar pompalar. Biyolojik organizma tek kelimeyle huzursuzdur”(The Law Relating to Noise, 7)

[14] Deleuze ve Guattari, A Thousand Plateaus (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), s. 150

[15] Kroker, a.g.e., s. 47.

[16] Kerse, a.g.e., s. 3.

[17] Luigi Russolo, *The Art of Noises* (New York: Pendragon, 1986), s. 87. [2017’de beraberinde Pratella vd. ile Türkiye’de Sub Press tarafından basılmıştır, “Gürültü Sanatı: Müziğin Fütürist Makineler Tarafından Yıkımı”]

[18] Gürültü *différance* değildir -- bağlantıları, ilişkileri, işlemleri gizemlice bir arada tutan değil, onları boşaltandır. Bataille’in “HİÇ”idir, bir şeyin tersi olan hiç, ya da hiçlik yerine bir şey olmasının sebebi olan değil. Hiç yerine bir şey olması için süregelen sebebi sonlandırandır.

[19] Attali, a.g.e., s. 33.

[20] a.g.e., s. 111-12.

[21] a.g.e., s. 45.

[22] Ölen özne cevaba doğru uzanmaz, gürültü içinde yok olmaya dalar. Nietzsche için, “Dionysosçu, kendi kendisiyle acıda algılanan ilk-haz, müziğin ve trajik mitosun doğduğu ortak karındır” ([tr. Tragedyanın Doğuşu, (İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2016,) s. 144,] *The Birth of Tragedy out of the Spirit of*

*Music* (London: Penguin, 1993), 115). Trajediye bakarken, diye yazıyor, acısından öteye geçmek isteriz, “sanatsal olarak kullanılan uyumsuzluk bağlamında [...] duymak isteyip de aynı zamanda duymamanın ötesini arzulayışımız” (a.g.e.) gibi. Bunu zorlu olandan, acı verenden öğrenmemiz için bir öneri gibi değil de, gürültünün ötesine geçmememizi söylüyor gibi alabiliriz: gürültü dinleme eylemi bir tamamlayıcılık eylemidir: gürültü ötesi (ilkin müzik) gürültü dinlemenin önkoşuludur, ki “gürültünün ötesi”ne varabilelim (artık sadece gürültü kaldığından, ve gürültü ötesinin asla varılamayacak olan olduğu için). Yine de gürültüyü dinlerken, kayıp her zaman yeni baştan oynanır, temelin dışlanmış kaybının (“anlamın doğuşu”...) aksine.

[23] Attali, a.g.e., s. 4.

[24] a.g.e., s. 3.

[25] a.g.e., s. 4.

[26] Michael Nyman Cage’in Harvard’daki anekoik odaya girdiğinde sessizliğin imkansızlığını keşfettiğinden bahseder; hala duymaktadır, kendi bedenini (*Experimental Music: Cage and Beyond*, 2nd edition (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 25-6. Cage’in ünlü 4’33”ü “sessizliğin var olmadığının bir gösterimidir” s. 26.

[27] Bu pek çoklarını, Attali de dahil, gürültünün yaşam olduğunu, ya da yaşamın “hakiki seyirlerine” daha yakın olduğunu söylemeye vardırmıştır. Russolo “gürültü [...] hayatın kendisini anımsatacak güce sahiptir” der ([tr. Gürültü Sanatı, Sub Press İstanbul, 2017, s. 79] *The Art of Noises*, 27). Gürültünün müzik/-te /- olarak kullanımının “öncüsü”nden gelen bu yorum, basit bir natüralizm olarak değil, “çıplak” hayata (Benjamin, Agamben) bir paralel olarak alınabilir. Gürültü Russolo için aynı zamanda doğadan ileri gelen hayatı işaret eder, doğanın dışlamasıdır - kenttir yani. Masami Akita (Merzbow) da katılır: “gürültü modern kentin en ilkel müzik formlarından biridir” (Woodward (ed.) içinde, Merzbook, 11). Bu gürültüyü doğallaştırmak mıdır? Müzik hakkında düşünene kadar: gürültünün bir çeşit temel müzik olması, Akita’nın kentin gürültüsünün, organizasyonun, iktidar sistemlerinin, kısıtlanmış imleme ekonomilerinin bir sonucu olduğunun farkında olduğunu gösterir.

[28] Kears, a.g.e., s. 1.

[29] Adorno uçak gürültülerinin orman gezintilerini mahvettiğini iddia eder (*Aesthetic Theory* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984), 311) - gürültünün yanlışlığı doğanın parçası olmamasındandır, ama Adorno aynı zamanda (“kendine rağmen”) kültürlüleştirilmiş Doğa olmasından dolayı yıkıcı olduğunu iddia etmektedir - insanileştirilmiş bir sahaya, özne/nesne alanındaki

aşkınlığa zorla giriştir. Hegel'e göre bu "sorun"un üstesinden gelmek için müzik "doğal olanı" yumuşatmalıdır: "notalar duygunun safi haykırıları değil geliştirilmiş ve sanatsal ifadesi olmalıdır" (Aesthetics, vol II, 910) - yani müzik ne çok doğaldır ne de hiç doğal değil değildir (artık doğal olan olarak arkada bırakılmış olanı ifade edecektir).

[30] Attali, a.g.e., s. 20 ve diğer yerlerde.

[31] Amplifikasyon - ses yüksekliği, ayrıca geribesleme sistemleriyle gürültü üretmenin teknolojik aracı (bununla sınırlı olmasa da) gürültü müziğinin gelişiminde, biraz da belirlenimci olma riskiyle birlikte, kilit bir rol oynamıştır, (1970'ler Japonyasında) özgür caz, ve aynı dönemlerde doğaçlama rock müzik şekillerinde, etkisi için amplifikasyonun gücüne ve geribeslemenin distortionlarına yaslanan özgür doğaçlama müziklerin bir kombinasyonundan yükselir.

[32] Thacker, a.g.e., s. 63.

[33] Gürültü müziği aynı zamanda "müzik işi"nin kurban edilişidir, kayıtlarını birçok etiketle, sınırlı ve özel edisyonlar biçiminde yayınlatarak, doğrudan satarak, bozguncu yöntemlerle kısıtlı ekonomisini genel ekonomiye dönüştürür. Woodward ekliyor; "böylesi nesnelerin yaratımı ve üretimi geç kapitalizmin pazar, icracı/dinleyici, eğlence metası üretimi ve dağıtımını nosyonlarını altüst eder" ("A Machinic Scream" (33), *Merzbook* içinde, 33-6). Yine de müzisyen ve dinleyen arasında kurulan zanaatsal simbiyozla postmodern methiyeler düzmeden evvel eklemek gerek ki ayda yılda bir olan konserlerde tam da geç kapitalizmi "altüst etme"nin mümkün kıldığı açık bir mesafe bulunur. Bu tek atışlık bir yersizyurtsuzlaşmadır - yani otonom bir radikaliteden yoksundur.

[34] Bkz. Virilio, *The Lost Dimension* (New York: Semiotext(e), 1991).

[35] Kroker, a.g.e., s. 54.

[36] A.g.e.

[37] Adorno, a.g.e., s. 204.

[38] Akita, *\_Merzbook\_* içinde, s. 40.

[39] Akita krş. Edwin Pouncey, "Consumed by Noise", *The Wire*, vol. 198 (2000), s. 29.

[40] A.g.e. s. 26-32. Bu mülakat ve inceleme "gürültünün müzikalitesi"ne kapılmış olmakla birlikte Merzbow'a sıkı bir giriş niteliğindedir. Pouncey şu gibi beyanlarla öğrenme deneyimini vurgular; "dinleyici duyuş açısını uydurduğunda"(26), "işin doğrusu, Masami Akita'nın işlerinden keyif almak ve sonunda gürültü nirvanasına ulaşmak için, çok fazla dinlemeniz gerekir"(27).

Aynı hisler David Keenan'ın top ten Merzbow albümleri listesinde de yankılanır (*The Wire*, vol 198, 32-3).

[41] Akita, Woodward içinde, a.g.e., s. 11.

[42] Woodward, a.g.e., s. 14, 12-15.

[43] Akita, *Merzbook* içinde, a.g.e., s. 23.

[44] A.g.e., s. 9 ve diğer yerlerde, zira katkıda bulunanlar bunu tekrarlamaya bayılır.

[45] *The Wire*, Vol. 198, s. 33.

[46] Örneğin bakınız Never Forget Death (1992), “Torture Chamber” parçasının (“beyaz gürültü” yığılan bir parça) aşırı yüksek sesle çalınmaması konusunda uyarılar - zira zaten özünde yüksektir.

[47] “Bataille/Body/ Noise: Notes Toward a Techno-Erotics”, a.g.e., s. 58.

[48] a.g.e., s. 59.

[49] *Theory of Religion*, (New York: Zone, 1989), s. 23.

[50] A.g.e.

[51] A.g.e, s. 23-24.

[52] Deleuze ve Guattari, a.g.e., s. 154.

[53] A.g.e., s. 344.

[54] A.g.e.

[55] Deleuze ve Guattari'ye hakkını vermek adına; bugünün “bilindik icracıları” o sıralarda da aktif olsa da Japon gürültüsü 1980’lerde büyük bir yankı getirmekten çok uzaktı. Talihsiz bir şekilde “etkili” Varese’ye tutulmuş olmaları Deleuze ve Guattari’yi gelecek için kılavuz olarak alırken neden dikkat edilmesi gerektiğinin örneklerinden biridir. Bir yandan kendi zamanında neler olup bittiğinden bihaber olmak da kendi zamanında olmaktır zaten - bütün bunlar bir “itibarsızlaştırma” olarak okunmamalı, sadece geleceğin müziğini düşünürken meyilli olduğumuz retro-gelecek bağlamında (örneğin geleceği 1985’te kalan *The Matrix* gibi).

[56] Çok spesifik bir tarih gibi görünebilir ama belki 20 albüm içerir. Merzbow’un çıktısı uçsuz bucaksızdır: *Merzbox*’taki 50 kayıttan başka, 150’den fazla kayıt bulunur.

[57] Nietzsche müzik eğer gerçeğin ta kendisi olan boşlukla bağlarını bütün fenomenin kutlanması yoluyla tekrar kurabilirse bir çeşit katarsis deneyimleyebileceğimizi söyler (özellikle bkz. 94[tr.131]). Öte yandan, “belki de bundan sonra, gülenler olarak, günün birinde tüm metafizik avuntuları cehennem dibine yollayasınız diye - en başta da metafiziği!” (12[tr.12,1]) diye yazdığı geç önsözde, “bir şeye benzetip” kaçınılmaz olarak kısıtlı ekonomiye

çektığımız “çirkin” sesin genel ekonomisinin dehşeti, kurban etmesi, tehlikesinin Bataille’den evvel bir teşhisini sunar. Örneğin şeylerin tarif edilemezliği “avuntu”sunun gizli hakikat ya da varılacak yer değil, “üç yanılsama aşaması”ndan biri olduğu 83-4’e [tr.107-8] bakınız. Kısıtlı ekonominin kaçınılmazlığı Apollon’un kaçınılmaz etkisinde görülebilir(rasyonalite, hikmet, bilgi birikimi):”Apolloncu olan [...] kendini orjivari bir biçimde yok etmeden çekip yukarı kaldırır insanı ve Dionysosçu olanın genelliği hakkında yanıtarak, tek bir dünya imgesini [...] görmesi gerektiği kuruntusuna sokar onu” (102[tr.128-9]).

[58] Gürültünün tarif edilemezliği iddiasına rağmen böyledir (tarih boyunca da “dilin ötesindeki” için - müzik, imaj, dünya, tanrılar, vs. için de yapılmış olan iddia). Woodward’ın uyarlaması da şöyle: “Merzbow’un müziğini yazılı kelimenin sınırlarıyla tarif etmeye çalışmanın imkansızlığı ihtişamı ve gücünün, çetrefilliliği ve kıvrımlılığının ispatı gibidir” (“The Nomadic Producer of Difference”, *Merzbook* içinde, 9).

[59] Derrida’nın yapısöktüğü ikiliklerle Attali’nin şöyle kurduğu ikilikleri karşılaştırabiliriz: “Müzik sesler arasındaki farkları yeniden yaratıp uyumsuzluğun trajik boyutunu bastırarak gürültünün dehşetine tepki verir - aynı kurban etmenin şiddetin dehşetine tepki verdiği gibi. Müzik, başından beri, öldürme tekelinin, cinayet ayınınin bir taklididir” (*Noise*, 28). Müziğin aşırı ve özünde ayın olduğu kurban etme söz konusu olunca müzik ve gürültü bulanıklaşır, öyle ki “müzik kurban etme gibi çalışır: gürültü dinlemekse öldürülmeye benzer” (a.g.e.).





Jacques Derrida

(1930 – 2004)



Masami Akita a.k.a. Merzbow

(1956 - )

