**T.C.**
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**KAMU HUKUKU (HUKUK FELSEFESİ VE SOSYOLOJİSİ)**
**ANABİLİM DALI**

# HUKUK VE MÜZİK

**Doktora Tezi**

**H. Dilara AĞAOĞLU CANAY**

**Ankara-2016**

**T.C.**
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**KAMU HUKUKU (HUKUK FELSEFESİ VE SOSYOLOJİSİ)**
**ANABİLİM DALI**

# HUKUK VE MÜZİK

**Doktora Tezi**

**H. Dilara AĞAOĞLU CANAY**

**Tez Danışmanı**
**Prof. Dr. Gülriz UYGUR**

**Ankara-2016**

**T.C.**
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**KAMU HUKUKU (HUKUK FELSEFESİ VE SOSYOLOJİSİ)**
**ANABİLİM DALI**

# HUKUK VE MÜZİK

**Doktora Tezi**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gülriz UYGUR**

**Tez Jürisi Üyeleri**

| **Adı ve Soyadı** | **İmzası** |
|---|---|
| ..... | ..... |
| ..... | ..... |
| ..... | ..... |
| ..... | ..... |
| ..... | ..... |

**Tez Sınavı Tarihi .....**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(…./…./……)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

## KISALTMALAR

**age.** **:** Adı geçen eser

**agm.** **:** Adı geçen makale

**Bkz.** **:** Bakınız

**Bs.** **:** Baskı

**Çev.** **:** Çeviren

**Ed.** **:** Editör/editörler

**sf.** **:** Sayfa

**vd.** **:** Ve devamı

**Vol.** **:** Volume

**Yay.** **:** Yayınları

**Yay. Haz.** **:** Yayına Hazırlayan

## İÇİNDEKİLER

**GİRİŞ ..... 1**

**BİRİNCİ BÖLÜM**
**HUKUK VE ESTETİK İLİŞKİSİNDE MÜZİK**

I. ESTETİK YAKLAŞIM ..... 12
A. ESTETİK ..... 13
B. TEMEL KAVRAMLAR ..... 20
1.Taklit-Mimesis ..... 20
2.Katharsis ..... 25
3. Zanaat ..... 28
4.Sanat Eseri ..... 31
5.Estetik Değer ..... 35
C. MÜZİK ESTETİĞİ ..... 38
D. ESTETİK VE ETİK/DOĞRU DEĞERLENDİRME ..... 48
II. HUKUK VE ESTETİK YAKLAŞIM ..... 54
A. GENEL OLARAK HUKUK VE ESTETİK İLİŞKİSİNİN KURULMA YOLLARI ..... 54
1. Giriş ..... 54
2. Hukuk ve Anlatı ..... 57
3. Llwellyn – Stil Dönemleri ve Hukuk Uğraşları Yaklaşımı ..... 62
B- HUKUK VE ESTETİK İLİŞKİSİNİN MÜZİK ÜZERİNDEN KURULMA YOLLARI ..... 67
1. Schenker- Hukukta ve Müzikte Düzen/ Özgürlük Dengesi Yaklaşımı ..... 67
2. Manderson'un Yaklaşımı ..... 72
a. Metodolojik boyut ..... 73
b. Epistemolojik boyut ..... 84
c. Normatif boyut ..... 86

**İKİNCİ BÖLÜM**

**HUKUK VE MÜZİĞİ BİRLİKTE OKUMAK**


I. TARİHSEL BAĞLAM ..... 92

A. GENEL OLARAK ..... 92

B. YAZILI HUKUK- YAZILI MÜZİK ..... 96

1. Dil ..... 104

2. Zaman ..... 113

3. Form ..... 115

a. Motet ..... 121

b. Kanon ..... 125

II. YAPISAL BAĞLAM ..... 129

A. MELODİ ..... 132

1. Postema'nın Melodi Kuramına Karşı Caz Müziği ..... 135

B. ÇOKSESLİLİK ..... 149

1. Polifoni ..... 150

2. Armoni ..... 152

III. SOSYAL BAĞLAM ..... 160

A. TRAGEDYA KOROSU ..... 161

B. HUKUK UYGULAMASI BAKIMINDAN MÜZİK (HUKUK UYGULAMACISI VE MÜZİK İCRACISI) ..... 165

1. Frank'ın Gestalt Yaklaşımı ..... 167

2. Metne Sadakat ..... 171

3. Orkestra Şefi ..... 178

C. FARKLI MÜZİK TÜRLERİ VE BİÇİMLERİNİN HUKUKLA İLİŞKİSİ 180

1. Farklı Toplulukların Şarkıları ..... 180

2. Popüler Türler ve Şarkı Sözleri ..... 185

D. CEZA YARGILAMASI ..... 188

**SONUÇ ..... 193**

**KAYNAKÇA ..... 204**

**ÖZET ..... 221**

**ABSTRACT ..... 223**

# GİRİŞ

Hukuk, sadece hukuk değildir. Müzik, sadece müzik değildir. Aslında artık hiçbir şey sadece kendisi değildir. Herhangi bir şeyin gerçekte/gerçekten ne olduğunu "anlamak" için farklı pencerelerden bakmanın mümkün olabileceği/ olması gerektiği düşüncesi, bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Felsefe tarihi içinde her düşünce esas olarak kendi problemini "anlamaya" çalışmış, ancak "anlamanın" "kendisinin" ne olduğu da *Luther'*den *Gadamer'*e kadar farklı metodolojilere konu olmuştur.[1]

Bu çalışma, hukukun kendisi, hukukun yazılılaşma süreci, yargılamaya konu olaylar, yargılama eylemi gibi olguları "anlamak" için hukuk dışından bakma ve hukuku başka bir fenomenle düşünerek hukuka yaklaşma denemesidir.

Hiçbir olgunun tek bir disiplinin sınırları içinde kalarak açıklanamayacağı, anlaşılıp kavranamayacağı, artık kabul görmektedir. Çalışmamızda olduğu gibi, alışılmış olarak tek bir disiplin alanında açımlanan farklı kavramların bir arada kullanılması durumunda zaten kaçınılmaz olan disiplinlerarasılık, bize göre her bir tek kavram üzerine düşünürken de sahip olunması gereken bakış açısıdır.

*Ernst Von Aster*'in Felsefe Tarihi kitabının ilk cümlesi, bu kabulümüzün temelini oluşturmaktadır: "Felsefe, evreni bir bütün olarak kavramak için yapılan bir denemedir."[2] Disiplinlerarası bakış açısı ve yönteme konu olacak kavramlar mutlaka

---

[1] TOPAKKAYA, Arslan, **Felsefi Hermeneutik,** FLSF Dergisi, Ankara Üniversitesi DTCF, s.4, güz 2007 , sf. 75 vd.

[2] ASTER, Ernst von, **İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi**, İm Yayınevi, 3. bs., İstanbul, 2005.

felsefi kavramlar olmak zorunda değilse de (her kavramın, kaçınılmaz olarak bir felsefi açılımı olduğu bir yana bırakılarak), burada dikkatimizin yoğunlaştığı söz öbeği "evreni bir bütün olarak kavramak"tır. "Evrenin hakikati nedir" sorusunun yolunun çıktığı doğa bilimleri ile "insanın hakikati nedir" sorusunun yolunun çıktığı sosyal bilimler, zaman içinde kendi yöntem ve içeriklerini oluşturmuş, ancak aşırı uzmanlaşma ve kesin sınırlar insanlığı evrenin gerçeğini bir bütün olarak algılama merakından, bu istek, olanak ve olasılıktan uzaklaştırmıştır. Çünkü farklı disiplinlerin bir konuyu ele alışları, o bütünün bir parçasını ele alıp bütünü paylaşmalarıyla değil o konunun bütününe bakış açılarının farklılığıyla ilgilidir.[3]

Disiplinlerarasılık 1930'larda ilk kez tanımlandığında, iki ya da daha fazla disiplinin karşılıklı etkileşimini niteleyen bir sıfat olarak belirlenmişti. Bu etkileşim, iki fikrin basitçe karşılaştırılmasından, kavramların, metodolojilerin, epistemolojilerin, terminolojilerin, verilerin vs. çok daha karmaşık şekilde bir arada bulunabilmelerine kadar uzanabilen geniş bir alan imkanı veriyordu. Bu bakış açısının, bir olgunun bir disiplin/ disiplinler çerçevesinde açıklanmasını kabul eden paradigma içinde üretildiğinin, burada disiplin kavramının kendisinin sorgulandığı postmodern disiplinlerarasılıktan[4] söz edilmediğinin de belirtilmesi gerekir. Aksi halde çalışmamızın bir paradigma eleştirisini de içermesi gerekecektir.

---

[3] HEPKON, Zeliha, **İletişim Bilimleri ve Kültürel Çalışmalar: Bir Disiplinin Sınırları Sorularımızın Sınırlarını Kapsayabilecek mi?** İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Yıl:5 Sayı:9 Bahar 2006/1, sf.20.

[4] LATTUCA, Lisa R. , **Learning Interdisciplinarity: Socicultural Perspectives on Academic Work**, The Journal of Higher Education, Vol. 73, No. 6, 2002, sf. 712.

Disiplinlerarasılığın giderek revaç bulması, gerekli ve hatta kaçınılmaz bulunması yanında, hukukun disiplinlerarasılık bağlamında kendine özgü bir seyri olmuştur. Hukuk bir disiplin olarak akademik alanda diğer bütün disiplinlerden kendini koruduğu, temizlediği, disiplinlerarasılık kavramına direnç gösterdiği bir süreçten geçmiştir.[5] İkinci Dünya savaşından sonra *Hans Kelsen'*in ortaya koyduğu şekliyle hukuk, belirli bir ulusal/uluslararası hukuk normu yorumu değil, genel hukuk kuramıdır. Hukuk politikası değil, saf hukuk bilimidir. Psikoloji, biyoloji, teoloji ve etik, hukukun alanından temizlenmesi gereken konulardır.[6] Bununla birlikte *Georges Nicholas Timasheff* gibi bazı isimler, doktrinal ortodoksluğa karşı çıkmışlar, hukuki gelişimin yerçekiminin, yasalar, hukuk bilimi, kararlar vs. değil, toplumun kendisinde olduğunu belirtmişlerdir. Amerikan Hukuki Realistleri de bu başkaldırıyı formüle edip, esasen hukukun disiplinlerarasılığının yolunu açmışlardır.[7] Amerikan Hukuki Realistleri, formalist mantık anlayışına karşı çıkarak hukuki belirsizlik tezini savunmuşlar, mahkeme kararlarını belirleyici etken olarak çevre koşulları, yargıcın karakter özellikleri, çeşitli çıkarlar, ideolojiler gibi hususlara

[5] VICK, W. Douglas**, Interdisciplinarity and the Discipline of Law**, Journal of Law and Society, Vol. 31, No. 2, 2004, sf. 165.

[6] UZUN, Ertuğrul, **Hukukun Saf Kuramı- Okuma Notları**, Hukuk Kuramı, c.1, s.5, eylül-ekim 2014, sf.53.

[7] VICK, agm, sf. 182.

dikkat çekmişlerdir.[8] Daha sonra Eleştirel Hukuk Teorileri ve kültürel çalışmalar da aynı doğrultuda çalışmışlardır.

Hukukun disiplinlerarası çalışmalara konu edilişini 1960'lardan itibaren ABD'deki "Hukuk ve…" yaklaşımlarıyla başlatan *Smits,* bu çalışmaların artmasını esasen fiili ve kurumsal sebeplere bağlasa da[9], yazarı hukuk araştırmalarının amacının verili sorulara alternatif yanıtlar bulmak olduğu tespiti bizim daha naif şekilde ifade ettiğimiz amaca ulaştırmıştır. Hukukun gerçeğinin ancak bütüncül yaklaşımla elde edilebileceği gerçeği karşısında, alanın kaçınılmaz olarak disiplinlerarası olduğu tespiti[10], çalışmamızın çıkış noktasını da sağlamlaştırmaktadır.

Felsefenin alanlarından biri olan etiğin, hukukla birlikte düşünülüp hukuk felsefecilerinin çalışmalarına konu olması görece olarak alışıldık bir durumdur. Felsefenin bir başka alanı olan estetik konusunda ise özel olarak hukukla bağlantılı bir çalışmanın çok daha az sayıda olduğu söylenebilir. Türkiye dışındaki ülkelerde, diğer sosyal olgularla birlikte, hukukun da müzikle birlikte değerlendirildiği, estetiğin bu olgulara bir bakış açısı olarak işlev kazandığı çalışmalar yapılmıştır ve yapılmaktadır. Örneğin *J.J Rousseau, Jerome Frank, Theodor Adorno, Edward Said*

---

[8] TÜRKBAĞ, Ahmet Ulvi, **Amerikan Hukuki Realizm Akımı,** HFSA s.4, 2002, sf. 111.

[9] SMITS, Jan M., **Hukuk ve Disiplinlerarasılık: Hukuk Araştırmalarının Kaçınılmaz Normatifliği Üzerine,** Çev. Ertuğrul Uzun, Hukuk Kuramı, C.2, s.6, kasım-aralık 2015, sf. 61.

[10] SMITS, agm, sf. 67.

uzmanlıkları ve çalışmalarının yanında, aynı zamanda birer müzik insanıdırlar. Bununla birlikte akademik olarak hem hukuk hem müzik eğitimi görmüş olan, hukuktan vazgeçip müzik insanı olmayı tercih etmiş ya da her iki mesleği birden yürütüp her iki alanda da üretim yapmış olan isimlerin sayısı da az değildir. Örneğin *J.S. Bach'* ın iki oğlu *C. P. Emanuel* ve *J. Freideman Bach, G. Dufay, G.F. Telemann, J. Kuhnau, F. Haendel, L.Mozart, G.Tartini, R. Schumann, P.I.Tchaikovsky, J. Sibelius, I. Stravinsky*, her iki alanda da akademik eğitim almış isimlerdir.[11]

Hukuk, tarih içinde hep bir şeylerden, örneğin ilahiyattan, mutlak akıldan, politikadan, matematikten, sosyolojiden, yargıçların tekelinden kurtulmaya çalışmıştır. Bu durumun farklı sebepleri hukuk tarihindeki dinamikler okunarak anlaşılabilecek olmakla birlikte, edebiyatla ilgili süreç farklı bir seyir izlemiş, hukuk ve edebiyat birbirlerinden ayrılmak bir yana, birleşerek yeni bir disiplinlerarası akademik alan oluşturmuş, Amerika ve Avrupa'da bu konuda pek çok çalışma yapılmıştır. 20. yüzyılın başlarında Amerika'da *John Wigmore* ve *Benjamin Cardozo* öncülüğünde hukuk fakültesinde edebiyat ve hukuk derslerinin eklenmesiyle başlayan süreç, bir taraftan "edebiyat olarak hukuk", diğer taraftan "edebiyatta hukuk" şeklinde gelişmiştir.[12] Bu gelişmenin devamında, hukuk ve tiyatro/drama ve

[11] HARRIS, Clement Antrobus, **Music and the Profession of the Law,** 23 Jurid. Rev. 65, 1911-1912, sf. 65 vd.

[12] ÖNTAŞ, Hüseyin, **Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisinin Alt Dallarından Biri Olarak: Hukuk ve Edebiyat,** Varlık, 2006/1, s.1180, sf. 11.

bağlantılı olarak sinema da, hukuk ve edebiyat teorisinin alt dalı olarak hukuk eğitiminde yerini almıştır.[13]

Müziğin hukukla birlikte düşünülmesinin çıkış noktası yine hukuku "anlamak" olmakla birlikte, seslerden kurulu yapısı nedeniyle bu birlikteliği "hukuk ve estetik" çalışmalarının bir alt dalı olarak düşünmek uygun olabilir. Ancak bu nitelikte çalışmaların, başlıklarında "estetik" kavramı geçiyor olsa bile bu içeriği sağladıkları tartışmalıdır. Yine sözlü müziğin hukukla bağlantısının kurulduğu çalışmalar da az değildir ve bu bağlamıyla da hukuk- müzik ilişkisi hukuk-edebiyat ilişkisine yakın düşünülebilir.

Çalışmamızdaki ön kabul, üzerinde yaşadığımız dünyadaki gerçekliğin tek tek disiplinlerin açıklamalarına sıkıştırılamayacak olması ve bu gerçekliğin hakkıyla algılanabilmesi için farklı disiplinlerin, birbirlerinin bilgi birikime, bakış açısı ve yöntemlerine ihtiyaç duyduğudur. Bizim, hukuku ilişkilendirmek için müzik/müzik estetiğini seçmemizin sebebi, (estetik ve sanatın her zaman birlikte bulunmak zorunda olmadığı bilgisini saklı tutarak ve müziğin de sanat olup olmadığı tartışmasını görmezden gelerek) öncelikle müziğin diğer sanatlardan farklı olarak

---

[13] Ayrıntılı bilgi için, ÖNTAŞ, Hüseyin, **La/a (L) Minör Çığlıklar Ansiklopedisi Fasikül No:1: Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Alanında Alternatif Eğitim Metodları Öneren Bir Disiplin: Hukuk Ve Edebiyat Ve Tiyatro** https://www.academia.edu/398347/La_a_L_Min%C3%B6r_%C3%A7%C4%B1%C4%9Fl%C4%B1klar_Ansiklopedisi_Fasik%C3%BCl_No_1_Hukuk_Felsefesi_Ve_Sosyolojisi_Alan%C4%B1nda_Alternatif_E%C4%9Fitim_Metodlar%C4%B1_%C3%B6neren_Bir_Disiplin_Hukuk_Ve_Edebiyat_Ve_Tiyatro

taşıdığı zamansallık özelliği ile bir müzik eserinin icra yoluyla her seferinde yeniden ve farklı/özgün şekilde ortaya çıkıyor olmasıdır. Bu sebeple çalışmamızda, hukuku anlamak için kurulmaya çalışılan "hukuk ve..." ilişkilerinden müziği seçtik.

Müzik ve hukuk ilişkisinin çeşitli şekillerde kurulduğu akademik çalışmaların çoğu batı klasik müziği üzerinden yapılmıştır. Kaynakların bu sınırlı kapsamı ve esasen makamsal müziğin ya da doğu coğrafyasına ait diğer müziklerin yapısal olarak batı klasik müziğinden çok farklı olması sebebiyle,[14] bizim çalışmamızda da karşılaştırma ve birlikte değerlendirmeye esas olarak batı klasik müziği ele alınmıştır. Bununla birlikte müzik-hukuk ilişkisini kurmadan önce değinilmeye çalışılan estetik- hukuk ilişkisindeki "estetik" de, batı felsefesine ait bir kavramdır ve müzikle ilgili olarak batı klasik müziğine odaklanmıştır.[15] Batı kendisini müzikal olarak da Antik Yunan'ın devamı olarak görmektedir. Bunun bir göstergesi, eski çağ Yunan müziklerinin "ilkel" müzikler sayılmaması, bunlarla ilgili çalışmaların da antropologlar değil Avrupa tarihçileri tarafından yapılıyor olmasıdır.[16]

Ton, mod, makam, raga, echoi gibi müzik üretmek için yaratılmış/keşfedilmiş ses evrenleri, temel olarak belirli kurallara göre birbiri ardına dizilmiş seslerden

---

[14] "Makamlar, Anadolu ve çevre coğrafyaların geleneksel müziklerinde ezgi tasarımını sağlayan yapılardır... Makam, Arapça kıyam kelimesinden gelmektedir. "Durulacak yer" anlamındadır. Ortaçağ İslam döneminden beri ezgi tasarımını şekillendiren yapıları ifade etmektedir. .." GÜRAY, Cenk, **Bin Yılın Mirası,** Pan Yay., İstanbul, 2012, sf. 9.

[15] HAMILTON, Andy, **Aesthetics and Music**, Continuum boks, 2007, sf. 3.

[16] HAMILTON, age, sf. 32.

oluşur. Bu anlamda hepsi birer "dizi"dir. Ancak her bir sistemde, kullanılan seslerin aralarındaki mesafelerin uzunluğu-kısalığı/sınırları[17] ve bir araya geliş biçimleri kültürel ve teknik farklılıklar gösterir. *Okan Murat Öztürk,* bu farklılıkların basitçe "dizilişlerin" farklılığı olmadığını, bu ifade tarzlarının üretildikleri yerlerin kültürü, coğrafyası ve üretildikleri zamanla ilgili paradigmayla, söylemle ilgili olduğunu vurgular.[18] Sözgelimi Pisagorcu geleneğin devamında var olan, seslerin ve onların bir araya gelişlerinin göksel/ilahi anlamları olduğuna dair yaklaşımdan[19] sonra,

[17] Batı müziğinde/tampere (eşit aralıklı) sistemde kullanılan dizilerde birbirine en yakın iki ses arasındaki mesafe yarın ses/ton/perde kabul edilip müziğin matematiği buna göre kurgulanırken, "makamsal" olarak indirgemeci şekilde ifade edebileceğimiz tonal olmayan müziklerde iki ses arası çok daha küçük parçalara bölünür. Türk müziğinde bu perdelere "koma" adı verilir

[18] ÖZTÜRK, Okan Murat, **Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller**, sf. 3, https://www.academia.edu/13609700/MAKAMI_ANLAMAK_MAKAM_NAZAR%C4%B0YE_TAR%C4%B0H%C4%B0NDE_BA%C5%9ELICA_MODELLER

[19] "Pythagoras… ve takipçileri, müzik ve matematik arasındaki ilişkiler üzerine yoğunlaşmışlardır. Bir telin 2:1, 3:2 ve 4:3 oranlarında bölünmesinden oktav, beşli ve dörtlü ilişkilerinin türediğini gören bu araştırmacılar… müzik matematik ilişkisini tekrar keşfettiler….Platon, kürelerin armonisi kuramında, armoni biliminin insanın mükemmel olmayan fiziki yapısında değil, matematiksel altyapıda gizli olduğunu ve bu altyapının, evreni ve… ruhu anlatmaya yeterli olduğunu söyler…Değişik oranlarda birleşerek evreni oluşturan dört unsur olan toprak, su, ateş ve hava,…yı yoğurarak evreni oluşturan ve onun düzenini sağlayan oranlar, insanı ve ruhunu da

Batı'da tonal müzik, bu "metafizik" söyleme alternatif olarak gelişmiştir. Pisagorcu yaklaşımının benzeri, Osmanlı makamsal müziğinde de *Öztürk'*ün isimlendirmesiyle "batıni model" olarak kullanılmış olup, paradigmanın "Batılılaşmaya" dönüşmeye başlamasıyla değişikliklere uğramıştır.[20]

Tonal müzik ve diğer müzikler arasındaki yapısal farklılık, bu müziklerin ait oldukları coğrafya, kültür, felsefe, hatta devlet ve hukuk sistemlerinin de farklılığıyla koşut olup, bize göre bu bağlam ayrı bir çalışmanın konusu olmalıdır. Özetle, çalışmamızda çoğunlukla batı klasik müziği ele alınmış, sınırlı şekilde batı folk müzikleriyle rock ve caz müziğine de değinilmiş olup, aynı müzik ailesine ait olmaları bakımından, esas olarak çalışmanın bağlamının tonal müzik olduğu, tonal müzikten sonra ve ona alternatif olarak üretildiği için de atonal müziğin de aynı kapsamda düşünülmesi gerektiği söylenebilir.

Bu çalışmada hukuk ve müzik ilişkisinin hangi bağlamlarda kurulmuş olduğu/kurulabileceği ortaya konmaya ve bu çalışmaların gerçekten hukuku "anlama" işlevine sahip olup olmadığı değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bununla

---

şekillendirir. Müzikal uyum ya da harmonya, insanlara adeta bu oranları ve dolayısıyla dünyanın düzenini anlatan,… bu nedenle "ilahi güzelliği" yansıtan en önemli araçlardandır…Aristoxenus ve takipçileri (ise), kulağın müzikal aralıkları matematiksel bir orandan ziyade doğrusal bir uzaydaki mesafeler olarak algıladığını söyler… Bu yaklaşım, melodiyi oluşturan unsurları, bunların organizasyonu ile oluşan sistemleri ve bu sistemlerin birbirleriyle ilişkilerini anlatmıştır… " GÜRAY, age, sf. 28-30.

[20] ÖZTÜRK, agm, sf. 10.

birlikte çalışmamızın, bu yeni alanla ilgili ulaşılabilen kaynak ve bakış açılarını literatüre sunma işlevi olacağı da umulmaktadır.

Doktora tez çalışması için bu konuyu seçmiş olmamızın somut sebebi ise "kanon" kelimesinin müzikte ve hukukta aynı anlama geldiği bilgisi edinildikten sonra gelişen merak, disiplinlerarası çalışmalara duyulan ilgi, süreç içinde Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/ Müzik Bilimi Bölümü lisans eğitimini tamamlamış olmamız ve bu iki alanın bilgisini bir arada kullanabilecek olma düşüncesidir. Bu çalışmanın konusu tarafımızdan hemen her telaffuz edildiğinde, müzik ve hukuk ilişkisi kurmanın zorlama bir çaba olduğu imasıyla karşılaşılmış olmasına rağmen, konuyla ilgili Avrupalı ve Amerikalı kaynakların oturmuş ve kurumlaşmış bir konuya kıyasla çok az, ama yine de konu hakkında çalışmaya teşvik edici miktarda oluşu ile meselenin 1940'lı yıllardan itibaren özellikle Amerikan Hukuki Realistleri tarafından incelemeye değer bulunmuş olduğunu görmemiz de, şevkimizin kırılmamasını sağlamıştır.

Çalışmamızın iki ana kavramından biri müziktir ve hukukla müzik arasında kurulan ilişkilerin anlaşılabilmesi için esasen kullanılmış olan müzik terminolojisinin ayrıntılı bir açıklama gerektirdiği muhakkaktır. Ancak bu girişim hacmen çok yer kaplayacağı ve çalışmayı bir müzik çalışmasına dönüştürebileceği için temel birkaç tanım yapılıp, terimlerden hukukla bağlantısı dahilinde söz edilmeye ve daha ayrıntılı çalışmalar için ipucu olabilecek açıklamalarla yetinilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamızın birinci bölümünde, hukuk ve estetik ilişkisinde müziğin yerini belirlemek amacıyla öncelikle genel olarak estetik üzerinde durulmuştur. Estetik yaklaşımın ne olduğuna değinildikten sonra estetikle ilgili görüşlerden söz edilmiş,

daha sonra estetiğin temel kavramlarından, konumuza sağlayacağını düşündüğümüz katkı oranında, taklit/mimesis, katharsis, zanaat, sanat eseri ve estetik değer kavramları açıklanmaya çalışılmıştır. Bu temel belirlemelerden sonra müzik estetiğinin genel estetik içinde nasıl belirdiğine değinilmiştir. Estetik yaklaşım genel olarak bu şekilde açıklanmaya çalışıldıktan sonra ise hukuk ve estetik yaklaşımın bir arada olduğu çalışmalara ve bu ilişkinin kurulma biçimlerine değinilmiştir. İkinci bölümde hukuk ve müziğin özellikle yazılılaşma bağlamında tarihsel gelişim süreçlerindeki koşutluklar, yapısal olarak benzerlikler ve sosyal bağlamda uygulama kavramı ile farklı müzik türlerinin hukukla bağlantısının kurulduğu çalışmalara yer verilmiştir. Gerek ilk bölümdeki estetiğe dair açıklamalar, gerek ikinci bölümdeki tarihsel, yapısal ve sosyal koşutluklar, hukukun estetikle/müzik estetiğiyle ilgili kavramlar yoluyla algılanıp algılanamayacağı sorusuna yöneliktir. Çalışmamız içinde görüleceği gibi, estetikle/müzik estetiğiyle, tarihsel, yapısal ve sosyal bağlamlarla hukuk ilişkisi çok farklı bakış açılarından kurulmuştur ve bu çalışmaların bütününden genel bir "hukuk ve müzik" tanım cümlesine ulaşılıp ulaşılamayacağı, sonuç bölümünde tartışılacaktır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

# HUKUK VE ESTETİK İLİŞKİSİNDE MÜZİK

## I. ESTETİK YAKLAŞIM

Estetik yaklaşım, ele alınan konunun, felsefi ya da sanatsal açıdan, estetikle ilgili bileşenlerle ilgili olarak değerlendirilmesini ifade eder. Çalışmanın bu kısmında söz konusu bileşenler ve onların çalışmamız bağlamında ne şekilde ele alınabileceklerine dair açıklamalar yer alacak olmakla birlikte, başlarken, *Ioanna Kuçuradi*'nin, bir sanat yapıtına ne şekillerde yaklaşılabileceğine dair tespitleri düşünce yolunu çizmek açısından önemlidir. *Kuçuradi*, bu konuyu esas olarak şiire yaklaşım üzerinden anlatmış olsa da, bu açıklamaları yazarın genel felsefesi doğrultusunda "sanat eserine yaklaşım" olarak değerlendirmemek için bir sebep bulunmamaktadır. Esere yaklaşım için iki temel yol öngörülmüştür: Bunlardan ilki eserlerin kendilerini değil yaratılma sürecini belli bir ekolün ya da disiplinin/yöntemin bakış açısından açıklayan "genetik" görüş, diğeri ise eserin varlığını esas alan "ontik" görüştür.[21]

Genetik yaklaşım, yapıtı açıklamaktan uzak, tarihçi ya da eleştirmenlerin yaklaşımı olup, *Kuçuradi* bu tip değerlendirmeleri "öznel ya da nesnelimsi değer atfetmeler" olarak, "estetikçi yaklaşımlar" şeklinde adlandırmıştır.[22] Böyle bir

[21] KUÇURADİ, Ioanna, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2009, sf. 77.

[22] KUÇURADİ, **Sanata...**, sf. 92.

değerlendirme, eserin kendisini değil, nasıl o biçimde ortaya çıktığını açıklar.[23] Estetiğin, bu tür değerlendirmeler için bir yaklaşım yöntemi olarak isimlendirildiğinde bir felsefi alan olmaktan çıktığı uyarısını yapan yazarın "doğru değerlendirme" yönteminden ise ileride söz edilecektir.

Aşağıda müzik estetiğine dair ayrı bir başlık yer alacak olmakla birlikte, "estetik" başlığı altındaki kavramlarla ilgili genel değerlendirmeler içinde de müzikle ilgili olanlar, çalışmamızın bağlamı bakımından özellikle seçilip kullanılmıştır.

## A. ESTETİK

Estetik kelimesi, Yunanca duymak/ algılamak anlamlarına gelen "aisthetikos" kavramından gelmektedir. Estetik kelimesi, ilk olarak *Alexander Gottlieb Baumgarten* tarafından kullanılmış, duyusal bilginin doğruluğunu inceleyen bilim olarak öngörülmüş ve ilk kez bağımsız bir felsefi disiplin olarak kurulmuştur.[24] Bu dönemde daha çok güzelliğe yönelen estetik, *Kant* ile beğeni yargısına odaklanmış, *Hegel'*de ise güzel sanatlar felsefesi olarak sınırlanmıştır. Bu idealist çizginin devamındaki *Croce* için ise sanatsal yaratıda sezgi belirleyicidir.[25] 20. yüzyıldan

[23] KUÇURADİ, **Sanata..**, sf. 78.

[24] YILDIRIM, İbrahim, **İdealist Estetik ile Pragmatist Estetik Anlayışlarının Karşılaştırılması,** basılmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Ankara, 2013, sf. 1

[25] YILDIRIM, age, sf. 3, 4.

sonra estetik, gelişip anlamını bulduğu idealist çizginin dışında, *Charles Peirce, William James, John Dewey* isimleriyle, pragmatist akımlarda da yer bulmuştur.[26]

Antik dönemde de, ortaçağda da "güzellik" teriminin anlamı bugün kullanıldığından çok daha geniş kapsamlıydı ve zevk veren görüntülerin yanında ahlaki değer ve faydayı da içine alıyordu.[27] *Nejat Bozkurt,* estetiğe tarihsel olarak bakıldığında, kavramın ortaya çıkışından itibaren *Kant'*a kadar spekülatif ve dogmatik bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir.[28] *Kant*'la birlikte düşünürler, sanata sistematik bir karakter kazandırmaya çalışmıştır. *Kant* beğeniyi, bir çıkar ya da arzuya bağlayan kuramlara karşı çıkmış, gerçek bir estetik zevkin ancak saf ve tarafsız olabileceğini ileri sürmüştür. *Kant* esas olarak, estetik deneyimin bir bilme tarzı olmadığını, ilgi/çıkardan bağımsız bir hoşlanma/beğeni olduğunu söyleyerek estetik bilincin ahlaktan, siyasetten, toplumsaldan bağımsız olduğunu ortaya koymuştur.[29] Ona göre güzellik üzerine, içinde en küçük bir çıkarın karıştığı yargı yanlı bir yargıdır ve bir arı beğeni yargısı değildir.[30] Beğeni yargısına dair tarafsızlık/bağımsızlık fikrinin aristokratik kaynağının, yalnızca düşünmek için sahip oldukları özgür zamanda, zengin insanların kendi çıkarlarının dışına çıkıp toplumu

---

[26] YILDIRIM, age, sf. 9.

[27] SHINER, Larry, **Sanatın İcadı,** Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, sf.71.

[28] BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Yay., 4. bs., Bursa, 2004, age, sf. 35.

[29] ALTUĞ, Taylan, **Kant Estetiği**, Payel Yay. , 2. bs. İstanbul, 2007, sf. 47 vd.

[30] KANT, Immanuel, **Yargı Yetisinin Eleştirisi,** Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 2006, sf. 55.

bütün olarak gözlemleme imkanına sahip oldukları[31] tespiti de gerçekliği olduğu gibi, bütün olarak anlamanın mümkün olabilirliği düşüncesi peşinde, estetik beğeninin çıkardan bağımsızlığının "bütünlük" kavramıyla ilişkisi bakımından önemlidir.

*Kant,* "Saf Aklın Eleştirisi"nde, a priori duyarlığın tüm ilkelerinin bilimini "aşkınsal estetik" olarak adlandırmıştır.[32] Saf sezginin a priori formları olarak zaman ve mekanın irdelendiği eserdeki estetiğin bu ilk kullanımı sanat felsefesiyle ilgili değildir. Estetikle ilgili görüşlerini ortaya koyduğu "Yargı Yetisinin Eleştirisi"nde *Kant,* estetiğin doğada da sanattaki güzeli ve yüceyi ilgilendiren yargılar olduğunu söylemiştir.[33] Birinci eleştirisinde ortaya koyduğu anlama yetisi/ anlak ile ikinci eleştirisinde ortaya koyduğu akıl/us, üçüncü eleştiride birbirine bağlanmıştır.[34]

*Andy Hamilton, Kant'* la birlikte, 18. yüzyılda güzellik ve sanat felsefesinin doğaya da estetik bir yaklaşım getirecek şekilde bir araya geldiği tespitini yapmaktadır. Buna göre estetik bir 18. yüzyıl keşfi değildir. Ancak bu yüzyılda güzel sanatlar modern sistemi gelişmiştir. Şiirin, dramanın, müziğin, resmin, heykelin ve mimarinin aynı kavramın türleri olduğu ve "sanatçılar" tarafından üretiliyor olduğu tespiti bu bağlamda yazar tarafından önemli bulunmuştur. Modern sistem, güzel

---

[31] BAL, Metin, **Yargı ve Estetik,** Yargıya Felsefeyle Bakmak, Haz. Kurtul Gülenç, Özlem Duva, YKY Yay., İstanbul, 2016, sf. 181.

[32] KANT, Immanuel, **Arı Usun Eleştirisi,** Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 1993, sf. 52.

[33] KANT, **Yargı..**, sf. 15.

[34] KANT, **Yargı..**, sf. 46.

sanatları bir amacı gerçekleştirmeye yönelik zanaatten ayırarak, sanatı daha yüksek, derin düşünceyle elde edilen bir beğeninin konusu haline getirmiştir. [35]

Estetik, başka düşünürlerce de ele alınıp geliştirilmiştir. Örneğin *Hegel, Nietzche, Bergson, Santayana, Croce, Brecht, Adorno, Ingarden, Lukacs, Heidegger, Sartre, Gadamer* ve *Goodman* herhangi bir estetik kitabında adına rastlanacak, estetik üzerinde düşünüp yazmış isimlerdir. Ancak çalışmamız bir estetik tarihi çalışması olmadığından, her bir düşünürün yaklaşımına ayrı ayrı yer vermek de çalışmamızın amacını aşacağından, özellikle müzik estetiğiyle ilişkilendirilebilecek fikirlere değinmeyi yeterli bulduk.

Bu bağlamda adı anmadan geçilmeyecek düşünürlerden biri *Arthur Schopenhauer*'dir. *Schopenhauer* felsefesi için belirleyici kavram, 'temel irade'dir. İradeyi ferdi irade ve kozmik irade olarak derecelendirmiştir. Ferdi irade yanıltıcı, kurtulunması/ondan bağımsızlaşılması gereken ve ancak böylece evrenin hakikatine ulaşılabilecek olan iradedir. Bu kurtuluş da ancak deha, asketlik (bir çeşit münzevi dervişlik) ve sanatçılık ile mümkün olabilir. *Platon* ve *Kant'*tan beslenen düşüncelerinin çalışmamız açısından önemi, kendisinin de müzisyen olması ve estetik alanında da müzik üzerinde özellikle durmuş olmasıdır. *Platon*'un idea/form ve *Kant'*ın kendinde şey/fenomen kavramları, *Schopenhauer'*un irade/tasavvur kavramları için temel oluşturmuştur.[36] *Schopenhauer*'a göre estetik nesne karşısında

[35] HAMILTON, age, sf. 3.

[36] ALKAN, Talat, **Schopenhauer'in İrade Felsefesi ve Müzik Metafiziği,** Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ABD, Basılmamış yüksek lisans tezi, Sivas, 2009, sf. 30 vd.

zaman, mekan ve nedensellik kategorileri ortadan kalkar, estetik nesne ve saf bilen özne karşı karşıya kalır. Bu da nesnenin ideasına ulaşmayı sağlar.[37] *Schopenhauer* için bu değerlendirmeler bütün sanatlar için geçerli değildir. Müzik dışındaki sanatların nesnesi, ideanın dolaylı olarak yansımasıdır. Ancak müzik, kozmik iradenin doğrudan doğruya belirmesidir. *Schopenhauer,* müziği sanatlar hiyerarşisinde en üst sıraya koyar.[38] Sanat eseri, "hayat nedir" sorusunu cevaplandırır. Müzik ise *Schopenhauer'*e göre bu soruyu resim, heykel, şiir ve diğer sahne olaylarından farklı olarak doğrudan doğruya anlaşılan ama aklın diline çevrilemeyen bir dille en derin şekilde cevaplandırır.[39]

*Schopenhauer'*in izleyicisi olduğunu söyleyen ve çalışmamız bakımından önemli olan bir diğer isim *Nietzsche*'dir. Müzikle ilgili görüşlerinin, temel olarak Apollon/Dionysos kavramları, tragedya ve *Wagner'*le şekillendiği söylenebilir. *Nietzsche* zaman zaman müziğin kendi dışında bir anlamı ya da amacı olmadığını, yaratıcısı açısından anlamının salt müziksel olduğunu teslim etse de, bir yandan müziğin yansıtması gereken bir şeyler olduğu fikrinden de tam olarak ayrılmamaktadır. Bu anlam *Schopenhauer* için tanrısallıkla açıklanabilirken, *Nietzcsche* için en fazla öznenin içindeki en öznel şeyin taklidi olabilmektedir.[40]

---

[37] ALKAN, age, sf. 36.

[38] ALKAN, age, sf. 37.

[39] KUÇURADİ, İoanna, **Schopenhauer ve İnsan,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2013, sf. 24.

[40] LASERRE, Pierre, **Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yay., 3. Bs., İstanbul, 2007, sf. 38.

*Nietzsche*'ye göre sanatsal yaratı Apolloncu ilke ve Dionysosçu iki ilke arasındaki ilişki üzerinden gerçekleşir. Apollon, yaratının görünene dair- aklıselimle ilişkiliyken, Dionysos ise esrik yönüyle ilgilidir.[41] Sanatçı da, ya Apolloncu düş sanatçısı, ya Dionysosça coşkunluk sanatçısıdır ya da her iki karakteri de bünyesinde barındırır.[42] Müzik, temelde, yaşamın özünde gizli olan acıyı anlatır. Bununla birlikte müziğin içinde biri Apolloncu kakışım/uyumsuzluk, diğeri bu kakışımın acısını hafifleten uyuşum ögeleri bulunmaktadır. *Nietzsche'*ye göre uyumsuz bir ses armoniye acı verir ve bu acı, uyumsuzluğun çözülmesiyle son bulur. Güzel ögesi, uyuşumun içinde bulunur. Güzel, iyilik, uygunluk gibi "görünüş" nitelemelerine denk düşer. Müzik ise *Nietzsche*'ye göre her türlü görünüş sanatının karşısındadır. Bu yüzden de müzikte bir güzellik ögesi varsa ancak ikincil olarak ortaya çıkar. Bu durumu *Nietzsche,* "uyumsuzluğun gerçekliğine karşılık uyuşumun ülküselliği" olarak formüle eder. Klasiklerin tersine, müziğin temel öğesinin uyuşum değil uyumsuzluk olduğunu söyler. Buna göre uyuşum ancak uyumsuzluk sürecinde hoş bir moladır. Müzikte amaç, güzel değildir.[43]

*Nietzsche* için dünyanın varlığı, ancak estetik bir fenomen olarak ele alındığında haklı gerekçeyle açıklanabilirdir.[44] *Nietzsche,* Antik Yunan siyasi

---

[41] NIETZSCHE, Friedrich, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay., 7. bs. İstanbul 2005, sf. 17.

[42] NIETZSCHE, age, sf. 22.

[43] LASERRE, age, sf. 49.

[44] TÜMKAYA, Banu, **Nietzsche'ye Göre Sanat ve "Tragedyanın Doğuşu"**, Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, temmuz 2008, s.1, sf.4.

yaşamında çok önemli bir rolü olan tragedyayı "müziğin ruhundan doğurur". Tragedya, yukarıda söz edilmiş olduğu gibi apollonik- dionizik bir ikilikten meydana gelir ve çalışmamız açısından önemli olan, tragedyanın sadece sanat alanına ait bir kavram olmadığıdır. Esasen *Nietzsche'* de sanat ve hayat da birbirinden ayrı değildir.[45]

Dolayısıyla müziğin ruhundan doğan tragedyayı okumak, hayatın bir düzenlenme biçimi olarak hukuku okumanın bir yolu olabilir. Her şeyin bilimsel/akli/açıklanabilir şekilde bilinebilir olmasını isteyen Sokratik seyirciyi trajik seyircinin karşısına yerleştiren *Nietzsche*, bu karşıtlığı consonance/dissonance (uyum/uyumsuzluk) olarak tanımlar. Metaforik olarak trajik olan, çatışmalarla dolu, uyumsuzluktan doğan bir sevinçtir.[46]

Bu terimler (consonance/dissonance), tam da müzikte somutluk/gerçeklik kazanan kavramlar olmakla, peşinde olduğumuz müzik/hukuk ilişkisi için bir başka pencere açmaktadır. Tragedyanın müzikten doğuşuyla ilgili bir başka yorum da, korodan ayrılan solistin, bir "karakter" oluşturarak, dramanın, dolayısıyla tragedyanın doğuşunun ilk basamağını oluşturduğudur.[47]

---

[45] KUÇURADİ, İoanna, **Max Scheler ve F. Nietzcshe'de Trajik Olan**, Yankı Yay., İstanbul, 1966, sf.31.

[46] KUÇURADİ, **Max..,** sf. 45.

[47]duBOIS, Page, **Toppling The Hero: Polyphony in the Tragic City**, New Literary History, Vol. 35, No. 1, Rethinking Tragedy, Winter, 2004, sf. 76.

Ayrıca tragedya kelimesi *trag* (keçi) ve *odia* (şarkı) kelimelerinin birleşiminden oluşmuş olup, doğaçlama bir şarkıyla başlayan olayların ve diyalogların gelişimi

## B. TEMEL KAVRAMLAR

Sanat çok yöne açılımı olan, bu sebeple çok fazla ve farklı anlama değen bir kavram olmakla birlikte, bunların hepsine yer vermeye çalışmak amacı aşan bir çaba olacaktır. Bu yüzden çalışmamız açısından ilgisi olan kavramlara değinilecektir. Bu kavramlar, hukukla müzik ilişkisinin kurulacağı noktalarda karşılaşılabilecek olanlardır. Bir toplumsal olgu olarak sanatta ve konumuzla ilgisi doğrultusunda müzik ve hukukta, sanata ait bu kavramlar üzerinden ortak noktalara/terimlere rastlamak mümkündür. Bu ortak noktaları anlamak, ilgili temel kavramların asgari bilgisini gerektirmektedir. Konumuz açısından da özellikle tragedya bağlamında kurulacak ilişki açısından söz konusu kavramlara değinilecektir:

### 1.Taklit-Mimesis

Sanatla ilgili her kaynak taramasında karşımıza ilk çıkan kavramlardan birisi "mimesis" olmaktadır. Tarihi kökenlere bakarken bakış açımızı coğrafya, zaman ve bunların hepsini kapsayan paradigmayla sınırlandırmak gerekliliğinin kaçınılmazlığı karşısında, alışıldık olarak *Platon* ve *Aristoteles'*ten başlamak mümkündür. *Platon*'da sanat, evrenin temelindeki asal gerçek olan idealarn yansımaları, sanat da

---

üzerine kurulmuştur. Kelimedeki "keçi"nin anlamı, başlangıçtaki doğaçlama şarkının niteliği, söylenme şekli vs. için LATACZ, Joachim, **Antik Yunan Tragedyaları,** Çev. Yılmaz Onay, Mitos- Boyut Yay., İstanbul, 2006.

o yansımaların taklididir.[48] Sanatçı, elinde bir ayna tuttuğu için aynadaki yansımaları yaratabilen bir taklitçidir.[49] Sanatın *Platon*'a göre, bu haliyle kendinden menkul bir değeri bulunmaz. Hatta olumsuz işlevi daha çoktur.[50] Gerçeklerden üç kat uzak olduğu için, insanların bilgeliğe ulaşmasına da engel olur, çünkü duyuları çelişkiye düşürür. Sanat, *Platon*'da ancak toplum yaşamında akla ve erdeme hizmet ederse olumlu bir pratik fayda sağlayabilir. [51]

*Aristoteles*'te ise taklit, *Platon*'un idea anlayışından farklı, çağdaş sanat anlayışına daha yakın olmak üzere, kendi gerçekliğine sahip varlığın taklididir.[52] *Aristoteles* taklidi *Platon'* da olduğu gibi kopya etmek manasında değil, "temsil" ve "yeniden yaratma" olarak kullanmıştır.[53] Taklit edilen nesne ve taklit etme yöntemleri, sanat dallarını birbirinden ayrıştırır.[54] *Aristoteles*'te taklidin, taklidi yapılan nesnenin bilgisini edinme, onu öğrenme işlevine hizmet ettiği tespiti, bugün

---

[48] ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yay., 3. Bs. Ankara, 1998, sf. 20.

[49] PLATON, **Devlet,** Çev. Cenk Saraçoğlu, Bordo Siyah Yay.,İstanbul, 2005, 596d-e.

[50] YETİŞKEN, Hülya, **Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi**, Kaygı Dergisi, s.19, 2012, sf. 29.

[51] ŞENER, age, sf. 23.

[52] ŞENER, age, sf. 30.

[53] KILAN PAKSOY, E. Banu, **Tragedya ve Siyaset,** Mitos- Boyut Yay., İstanbul, 2011, sf.32.

[54]ARISTOTELES, **Poetika**, Çev. Samih Rifat, Can Yay., 10. Bs., İstanbul, 2014, sf. 20.

anladığımız anlamda, yaratıcılık ve yorum içeren sanat eyleminden çok, bilimsel/belgesel işleve dönen bir anlam ortaya çıkarmaktadır. Bu nokta, bilimle felsefenin birbirinden ayrı olmadığı dönemler için, sanatın da felsefeyle iç içe olduğu noktadır. *Platon*'da da *Aristoteles*'te de taklide konu olan pratikler resim, destan ve tragedyadır.[55] Genel olarak sanat kavramının amaç ya da işlevinin eğitime özgülenmesine katılmak bugünden bakınca mümkün görünmemekle birlikte; tragedyanın oluş biçiminde bir toplu öğrenmenin geçekleştiğini de kabul etmek gerekir.[56]

Görüşlerinin temeline kapitalizm eleştirisini koyan *Ernst Fischer*, taklit olgusunun doğayı kontrol altına alma isteğiyle doğduğu tespitini yapar. Doğayla özdeşleşmek, giderek onu kontrol altına almak için yapılan taklit fiilinin/ taklit edilerek üretilen nesnenin- sesin benzer şekilde yüzlerce tekrarlanmasıyla, ilk örneğin niteliklerini kendinde barındıran kavramlara /soyutlamalara ulaşılmıştır. Bu süreçte alet üretme becerisi ve üretilen aletlerin nitelikleri geliştikçe doğada olmayan nesneler de yapılmaya başlanmıştır.[57]

Taklide ilişkin değerlendirmeler daha çok nesnesi cisimler olan sanatlar üzerinden yapılmıştır. *Schopenhauer* ise bu yaklaşımlardan farklılaşarak, müziğin taklit ettiği şeyin insan ruhunda henüz kelimelere dökülmemiş olan nüanslar

---

[55] SHINER, age, sf.50.

[56]ÇATALOLUK, Gökçe, **Ateş, Zincir, Tohum-Tragedyanın Dününde ve Bugününde Prometheus,** Hukuk Kuramı, cilt 1, s.2, mart-nisan 2014, sf. 3.

[57] FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, V Yay., 6. Bs. ocak 1990, sf. 25.

olduğunu ifade eder.[58] Buna göre plastik sanatlar doğadaki biçimleri, sözel sanatlar ahlaki belirlenimleri taklit ederken, müziğin doğada bir modeli yoktur. [59] *Baker* de, müzikle taklit edilenin kuş, gökgürültüsü, ceylan gibi doğadan bir figür olsa da, aslında insanın kendi sevincini, öfkesini, cinsel hayatını vs. taklit ediyor olduğunu söylemiştir. [60]

Sanat eserinin yaratıcısı tarafından değilse de alımlayıcısı tarafından bir şeylere, en azından alımlayıcının kişisel yaşantılarında anlamı olan fenomenlere benzetilerek yorumlanacağı kaçınılmazdır. Peki sanat eserinin yaratılması esnasında da benzetilen ya da "taklit edilen" doğa değil, bir başka sanat eseri olamaz mı? Bu anlamda sanat eserinin dünyayı bir başka şekilde yeniden yarattığı tespiti de yapılmıştır.[61] Bu kabul bizi, müzik özelinde var olan sesleri var olması istenilen şekilde, bir başka deyişle "olması gereken" şekilde seçip yeniden düzenlemek şeklinde bir tanıma götürebilir. "Olması gereken" hukuk için de anlamlı bir kavram olup, bu nokta hukukun bir sanat olup olmadığını düşünmek için akılda tutulabilir.

Frankfurt Okulu'nda yukarıda küçük cümlelerle değinilmiş olan mimesis kuramı tersine çevrilmiş, sanatın toplumun yansıması değil, toplum gerçeği için bir örnek, yol gösterici olması gerektiği kabul edilmiştir. Buna göre sanat eseri burjuva

---

[58] ALKAN, age, sf. 61.

[59] LASERRE, age, sf. 24.

[60] BAKER, Ulus, **Müzik Üstüne,**

http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,184,0,0,1,0

[61] BUMİN, Tülin (Genel Yayın Yön.)**, Felsefe 2002,** TÜSİAD Yay., Ankara, 2002, sf. 206.

toplumunun bir olumsuzlaması olup, bir gerçeklik olarak çarpık olan toplum karşısında, onu sorgulama potansiyeli ve işlevine sahiptir.[62] Sanat, toplumun toplumsal antitezidir.[63] Bu işlevi taşıyan sanat ise modern sanattır. Bu konuda moderniteye yapılan vurgu, Okul'un modern dönemde yaşamın bütünsel olarak anlamlandırılamayan, gerçekliğinden kaçılan bölük pörçük bir yaşantı haline geldiği düşüncesinden kaynaklanmaktadır.[64]

Müziği sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendiren *Ali Esgin*, müziğin toplumsal ilişkiler ve koşullar bütününün belirlediği bir temsil alanı olduğunu ifade etmektedir.[65] Müzikalitedeki değişimde toplumun değişiminin izinin sürülebileceği tespitini yapan yazar, "temsil" kavramını bir objenin ya da doğanın taklidi demek olan "mimesis" anlamında kullanmamıştır. Ancak sosyoloji çağında bu tanımların kaçınılmaz olarak kitleler üzerinden yapılacağı, bu durumda söz konusu anlamın bu durum göz önünde bulundurularak toplumun temsili olarak anlaşılabileceği, Frankfurt Okulu'nun yaklaşımında da söz konusuydu.

Görünen o ki, gerek mimesis çizgisindeki gerekse Frankfurt Okulu'yla örneklendirilen aksi yöndeki anlayış için sanata bir işlev biçilecekse, sanatın hayatı "anlamak"/"anlamlandırmak" işlevine sahip olduğu söylenebilir. Burada "anlamak"

---

[62] DELLALOĞLU, Besim F., **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum,** Say Yay., 4. Bs. İstanbul, 2007, sf. 58 vd.

[63] DELLALOĞLU, age, sf. 75.

[64] DELLALOĞLU, age, sf. 62.

[65] ESGİN, Ali, **Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır,** Doğu Batı Dergisi, s. 62, ekim 2012, sf. 154.

ya da "anlamlandırmak" kavramlarının çok farklı şekillerde ele alınabilecek olması yanında bu vurgu çalışmamız açısından, müziğin, hukuku ya da hukukun bazı görünümlerini anlamak/anlamlandırmak için bir model oluşturabileceği arayışı içinde olduğumuz için önemli görünmektedir.

## 2.Katharsis

Katharsis, bir Antik Yunan tiyatro biçimi olan tragedyada anlamını bulan bir kavramdır. Var olduğu bir yüzyıllık kadar sürede (MÖ 6-5. yy arası) politik bir kurum gibi işlev gören klasik tragedyalar, her oyunda farklı bir toplumsal içerikle ortaya çıkmıştır. Toplumun çatışan unsurlarının sergilendiği (oikos/polis, mythos/logos, physis/thesis gibi) oyunlar, toplumsal ve politik konuların sergilendiği, böylelikle de ortak bir kimliğin oluşturulduğu sahnelerdi. [66]

*Aristoteles*, tragedyanın uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizleme ödevi olduğunu söylüyordu. Bu durum, Türkçe'de "arınma" olarak ifade edilen "katharsis" kavramıdır. Eski Yunan'da zararlı maddelerin vücuttan atılması anlamına gelen katharsis, dini ve ahlaki bir "zehirden temizlenme" olarak da düşünülebilir. *Aristoteles* bu kavramı sanata uygulayarak, eser karşısında, korku, acıma gibi ruha zararlı heyecanların yapay olarak uyarılıp tüketildiğini ve böylece ruhun temizlendiğini öngörüyordu.[67] *Aristoteles'*te katharsis, hem etikle hem de duygularda bir dönüşüm sağlamak anlamında hazla bağlantılı bir kavram

[66] KALAYCI, Nazile, **Klasik Tragedyalarda Koronun Sesi: Adalet**, Doğu Batı Dergisi, yıl 18, s.71, 2014-2015, sf. 259.

[67] ŞENER, age, sf. 45.

sayılabilir.[68] Tragedyada, karakterle özdeşlik kurularak etik bakımdan iyileşme ve arınma gerçekleşir. Katharsis, kötü karakterin iyileşmesidir. Seyirci, katharsisle birlikte kendisiyle de hesaplaşarak kişiliğini yeniden değerlendirir. [69] *Aristoteles*, tragedyanın etkisi bakımından tekil kişiyi esas almıştır. Bu konuda dikkate değer bir tespit, *Aristoteles'*in tragedyanın muhatabı olarak seyirciyi değil okuyucuyu esas almış olmasıdır. Dolayısıyla katharsis üzerine düşünürken "Dionysos tiyatrosunu dolduran seyircileri gözümüzün önüne getirmek", kavramı anlamak için doğru bir yol olmayabilir.[70]

Katharsis, rahatlama ya da arınma "hissi" yaratsın ya da yaratmasın, seyircinin/(okuyucunun) kendisini sahnede olup bitenin içinde varsayması, oyunu gerçek kılarak içine girmesi, karakterlerle gerçek bir empati kurmasını gerektirir. Bu da, sergilenen olaydaki değişkenleri bütün öznel etkilerden bağımsız, bütün çıplaklığı ve gerçekliğiyle idrak etmesi anlamına gelir. Tragedya, birbirinden üstün olmayan iki değerden birini seçmek zorunda olan kahramanın öyküsüdür. Katharsisin tarihsel süreç içinde psikanalizde geçmiş yaşantıları tekrar hatırlayıp/yaşayıp iyileşme uygulaması olarak terimleşmiş olması da bu duruma benzer görünmektedir.[71]

---

[68] YETİŞKEN, agm, sf. 33.

[69] CAN, Hülya, **Aristoteles'te Katharsis Kavramı,** FLSF Dergisi, s. 2, güz, 2006, sf. 68.

[70] KILAN PAKSOY, age, sf. 34.

[71] GÜREL, Emet/ MUTER, Canan, **Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2007/1, sf. 542.

"Gerçeklikle yüzleşme" demeyi deneyebileceğimiz, gerçekte ne olduğunu idrak etme anı olarak katharsis, bu noktada bize, özellikle ceza yargılamasında peşinde olunan "maddi hakikat"i çağrıştırmaktadır. Gerçekte ve gerçekten ne olduğunun yeniden canlandırılması, bu gerçekliğin, tarafların ve elbette yargıcın öznel yargılarından sıyrılarak değerlendirilip hukuki karşılığının belirlenmesi süreci olan ceza yargılaması, ceza adaletini sağlamaya çalışırken, belki bir çeşit "katharsis" yaratmayı amaçlıyordur. Yargıç, yargılama sürecinde taraflar arasındaki ilişkide ortaya çıkan durum hakkında önce bilgilenir. Bu bilgilenme, yargıladığı eylemin nedenlerini-niçinlerini "anlaması" anlamına gelir. Bu, yargıcın taraflarla etik ilişkiye girdiği aşama olup, "anladığı" eylemlerle "yapılmaması gereken" arasında ilgi kurduğu yargılama aşaması bundan sonra gelir. Yargılama aşamasında değer bilgisinin esas alınması, yaptığı işin değer biçmek değil doğru değerlendirme olmasını sağlayabilir.[72] Katharsis de ancak doğru değerlendirme sonucu ulaşılan maddi hakikatle yüzleşildiği anda sağlanabilecektir. Bu değerlendirmenin müzikle ilgisi, ileride değinileceği üzere, benzer bir "idrak" arayışının melodi için de söz konusu olması ve müzikle hukukun, gerçekliğin nasıl algılanabileceği konusunda birbirlerine örnek olabileceği tespiti ile, çalışmamızın ikinci bölümünde, *Postema'*nın melodi modeli kurulacaktır.

[72] KUÇURADİ, İoanna, **Etik,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2006 **,** sf.127 vd.

Tragedyalarda, diğer edebiyat eserlerinden farklı olarak tragedya kişileri yoğun değer çatışmaları içinde bulunmaktadır.[73] Tragedyaya "trajik" özelliği veren olayları yaşayıp seçimleri yapmak zorunda olan kahramanların karşısında da, kolektifi, ortak aklı temsilen koro bulunmaktadır. Koroyla ilgili daha ayrıntılı değinmeler ileride yapılacak olmakla birlikte koro zaman algısının çizgisel olan ile (kronos) anıtsal olan (kairos) arasında salınmasını sağlamaktadır.[74] Geçmiş ile gelecek arasındaki şimdiki mekana kavuşma deneyimi, katharsistir. Kehanet/tanrısal olan ile insani eylemler ya da doğa ile kültür arasındaki çelişkinin farkına varıldığı kavrayış anıdır.[75] İkinci bölümde ele alınacak olan "melodi" konusu değerlendirilirken, bu "idrak" ve "zamansallık" kavramları da bağlamlarıyla beraber akılda tutulmalıdır.

### 3. Zanaat

Sanat, hemen hemen ikiyüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır.[76] Bu icat, sanatçının "insanüstü" bir ilhamla, böyle bir beceriyle, özgün, etkileyici eserler oluşturma halidir. Daha öncesinde ise sanat, zanaat, felsefe, bilim gibi kavramlar, aralarında belirgin sınırlar olmaksızın, tek bir anlam evrenini oluşturmak üzere bir

[73] DEMİRDÖVEN, İsmail H., **Etikte Örneklerle Düşünmek Üzerine,** Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014, sf. 270.

[74] KALAYCI, agm, sf. 270.

[75] KALAYCI, agm, sf. 271.

[76] SHINER, age, sf.21.

arada bulunuyordu. 18. yüzyıla gelindiğinde, sanat ve zanaat, birbirlerinden farklı, hatta birbirlerinin zıddı kavramlar haline gelmeye; zanaat, sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler üretmek anlamını kazanırken sanat, daha yukarıda bir yerde konumlanmaya, kendisine yaratıcılık, özgünlük, biriciklik gibi ayırıcı özellikler atfedilmeye başlamıştır.[77] Türkçe'ye genellikle "sanat" olarak çevrilen 'thekne' kelimesi ise, Romalılar'ın 'ars' kavramı gibi, bugünkü anlamda sanatı da zanaati de kapsamaktadır.[78]

Müziğin diğer sanatlardan bir farkı, alçak/yüksek, alt sınıf/üst sınıf, halk/sanat gibi, mutlak olmasa da ne anlama geldiği en azından sezilebilecek hiyerarşik ayrımlara tabi tutulmuş olmasıdır. Örneğin *Platon,* haz kaynağı olarak müziğin her şeyden önce bir thekne olduğunu söylerken, bunun karşısında bir de sanat olan yüksek müzik olduğunu söylemek istiyordu. *Aristoteles* de müzikal üretimle icracının zanaatini birbirinden ayırmış, bunları birbirine karşıt konumlandırmıştır. *Enrico Fubini,* müzik ile kültür arasındaki söz konusu "yarığın" *Platon* ve *Aristoteles'*e dayandığını söylemektedir.[79]

Zanaat kavramında esas olan yaratıcılıktan ve biriciklikten çok, el becerisi-ustalıktır. *Fischer*'in, değerlendirmelerini Marksist bakış açısıyla yaptığı kitabında, praksis, el becerisi/ustalık, tam da zanaate karşılık gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Buna göre insan, doğayı gittikçe kendi kölesi yaptıktan sonra,

---

[77] SHINER, age, sf.24.

[78] SHINER, age, sf.49.

[79] FUBINI, Enrico, **Müzikte Estetik,** Çev. Fırat Genç, Dost Yay.,Ankara, 2006, sf. 65 vd.

araçların gelişmesiyle de doğada olmayan nesneler üretmeye başlamıştır. Bu, zanaatten sanata giden yoldur.[80] İlerleyen zamanlarda da sanatçı 18. yüzyıldan itibaren bağımsızlığını kazanmaya başlayana kadar, örneğin Rönesans'ta ressamlar büyük salonların, sarayların, kiliselerin dekorasyonunu yapan ekiplerin üyeleri iken, "yaratıcı sanatçılar" olarak değil, "becerikli ustalar" olarak değerlendirilmişlerdir.[81] Sanat ve zanaat arasındaki farkın Antik Yunan ve Aydınlanma sonrası dönem arasındaki farkı belirlediği tespitine göre, Batı'nın beş büyük sanat sistemi (resim, heykel, mimari, müzik ve şiir), 18. yüzyıla kadar kesin şekillerini bulmamışlardır. Yani klasik antik dönem, estetiğe dair ayrıntılı bir sistem değil, dağınık uygulamalar bırakmıştır. Yunanca'daki "thekne" kelimesi de sanat ve zanaat arasında keskin bir ayrım yapmamaktaydı ve modern çağda sanat, zanaat ya da bilim denebilecek bütün pratikleri içine alıyordu.[82]

*Scharffs*, zanaatlerin öncelikle el işçiliğiyle karakterize olduğunu, sadece yetenek ve beceri değil, daha çok deneyime dayandığını, üreticisinin özgünlüğünden çok materyalinin özelliğine göre değerlendiğini, ürününün kullanım yeri ve kullanışlılığına göre de nitelendirildiğini söylemektedir. Bununla birlikte zanaatler geçmişlerine göre tanımlanırlar.[83] Zanaatçi, bilgiyi edindiğini ancak uyguladığında anlamış ve ispatlamış olur. Hukuk uygulamasında usta çırak ilişkisi hukukçuluk

[80] FISCHER, age, sf. 19.

[81] SHINER, age, sf.74.

[82] HAMILTON, age, sf. 16.

[83] SCHARFFS, Brett G., **Law As Craft,** Vanderbilt Law Review, November, 2001, sf. 2245.

mesleğinin gerçek eğitim sürecidir ve yazara göre hukukçuluk mesleği, bir çeşit zanaattır.[84] Bu doğrultuda *Ahmet Haluk Atalay ve Gökçe Çataloluk* da 12. yüzyılda *Iustinianus*'un digestasının bulunup derlenmesiyle yeniden canlanan Roma hukukunun hukuk öğrenimine de can vermesi sürecinden hareketle, günümüzde hukuk öğretiminin teknik bilgilerin aktarımından ibaret olduğu eleştirisini getirmiş, "hukuk sanatının öğretimi" başlığı altında hukuk mesleki eğitiminin usta çırak ilişkisini gerektiren bir süreç olduğunu ileri sürmüşlerdir.[85]

Müzik ve hukuk ilişkisini düşünürken, müziğin de hukukun da hem uygulama hem de icra bağlamında, hem ustalık/zanaat, hem de yaratıcılık ve özgünlükleri oranında sanatla ilişkilendirilmesi mümkün görünmektedir.

### 4.Sanat Eseri

Sanat "eylemi" sonucu, ortaya sanat eseri çıkar. *İsmail Tunalı*, bir sanat eserinin varlık tabakalarını özetlemiştir: Sanat felsefesi alanında bu tabakaların isimlendirilmesi ve anlamlarının, işlevlerinin belirlenmesi konusunda farklı düşünceler bulunmaktadır. *Roman Ingarden*'in, özellikle edebiyat eseri için tespit ettiği varlık tabakaları kelime sesleri, farklı derecelerdeki anlam birlikleri, farklı şematik görüşler ve tasvir edilen şeylerin alınyazıları, tabakalarıdır.[86] Bu tabakalar

[84] SCHARFFS, agm, sf. 2326.

[85] ATALAY, Ahmet Haluk/ ÇATALOLUK, Gökçe, ***Hukukun Feneri* ve Günümüzde Hukukun Bir Sanat Olarak Öğretimi,** Hukuk Kuramı, c. 2, s. 6, kasım- aralık 2015, sf. 56 vd.

[86] TUNALI, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, İnkılap Yay., İstanbul, 2002, sf. 89 vd.

içinde bizim için önemli görünen şeylerden biri, her sanat eserinde bir "anlama"nın bulunduğu, bunun da bizi estetik alana geçiren aracı olduğudur.[87] Anlamak, anlam/ değer yaratmak bağlamında değerlendirme yapmanın da ön koşuludur.

Bir diğer önemli tabaka ise görme tabakasıdır. Bu tabaka da, edebiyat eserinin ontolojik görevini yerine getirir ve eserdeki tasvire karşılık gelir. Sanat eserinin varlık tabakaları, *Nicolai Hartmann'*ın belirlediği şekilde, yine edebiyat eserine özgü olmak üzere, kelime tabakası ve ruhi tabakadır. Bu ikinci alanda insanın ahlaki özellikleri ortaya çıkar.[88] *Tunalı,* her iki ismin analizlerinin de sanat eserinin somut çözümlemesinde yetersiz kaldığı tespitini yapmaktadır. Buna rağmen özellikle edebiyat eseri için, tarih biliminin yöntem olarak çok işlevsel olacağını ve objektiviteye dayanması sayesinde edebiyat eserini psikoloji ve felsefenin de konusu haline getireceğini belirtmiştir.[89]

Sanatlar, çeşitli düşünürler tarafından belli bir hiyerarşiye göre sıralanmıştır. Bu sıralamalarda müzik belki de eğlenceye dönük kaçınılmaz yönü sebebiyle genellikle en son sırada yer almıştır. *Diderot*, enstrümantal müziğin muğlaklığını olumlu bir olgu olarak değerlendirip, ilk defa olarak müziği bu hiyerarşide yukarılara taşımış, *Kant* da Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde, müziğin aklın değil ama duyguların bakış açısından ilk sıraya yerleşeceğini söylemiştir.[90]

---

[87] TUNALI, age, sf. 95.

[88] TUNALI, age, sf. 110.

[89] TUNALI, age, sf. 114 vd.

[90] FUBINI, age, sf. 105.

Müzik, sanatsal, bilimsel, psikolojik, sosyolojik, ekonomik vs. yönleri olan, bizzat kendisinin disiplinlerarası çalışmaların çok önemli bir malzemesi olduğu bir fenomendir. Müziğin sanat olup olmadığı, sanat ise de nesnesinin ne olduğu tartışılabilir. Bir müzik eserinin, bestecisinin onu kağıda dökmesiyle mi "eser" haline geldiği, yoksa eser sayılmak için seslendirilmeye mi muhtaç olduğu güncelliğini yitirmemiş bir tartışmadır. Müzikte, diğer sanatlardan farklı olarak yorum- eser ilişkisi kurucu bir role sahiptir.[91] Örneğin resimde olduğu gibi, ressamın fırçasını bırakması anında eserin tamamlanmış olmasına benzemez. Müzik eserinin her bir icrası, müzik eserinin yeniden ve fakat aslında yeni bir şekilde tamamlanması anlamına gelir. *Daniel Barenboim*, partisyonun gerçek olmadığını, eser olmadığını, eserin ancak fiilen ona ses katıldığında ortaya çıktığını söyler.[92] Bu husus, hukuk uygulamacısının, hukukun nasıl "gerçekleştiğini" belirleyen özne olması bakımından tekrar hatırlanmalıdır.

Müzik eserinde varlık tabakalarına *Tunalı'*nın tespitleriyle bakmak gerekirse *Hartmann*'ın açıklaması esas alındığında müzik eserinde bir maddi yapı, bunun yanında bir "irreal tinsel yapı" bulunur. Müzikal kompozisyonun bu tabakalı yapısını kavramak, bir form kavramıyla mümkün olur.[93] *Ingarden*'in açıklamasına göre ise *Hartmann*'ın tabakalandırma anlayışı, edebiyat eseri ile müzik eseri arasında ayrım yapılamaması sonucunu doğurur. *Ingarden,* müzik eserinin tabakalı bir yapı

[91] FUBINI, age, sf. 43.

[92] SAID, Edward / BARENBOIM, Daniel, **Paralellikler ve Paradokslar,** Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, haziran 2006, sf. 37.

[93] TUNALI, age, sf. 141.

olmadığını kabul eder. Ona göre müzik, irreal ve tasavvuri (intentional) bir sanattır ve gerçeklikle bağı bulunmamaktadır. Bu yorumla birlikte akla gelebilecek olan, müziğin akustik ögesini, yani sesleri nasıl değerlendireceğimiz sorusunun cevabı, *Ingarden'*e göre, bu ögenin müzik eserine değil eserin icrasına ait olmasıdır. Real olan şey müzik eserinin icrasıdır.[94] Gerçekten *Ingarden'* e göre nota, yani müziğin yazılı hali eseri tanımlayamaz. Nota, kağıt üzerindeki sembollerden ibarettir. Semboller, temsil ettikleri şeyler değillerdir.[95] *Tunalı* ise bu yoruma eleştirel yaklaşmakta, zamansallık ve mekansallıkla sınırlandırılan realite kavramının bu şekliyle müzik eserine uygulanamayacağını söylemektedir. Yazara göre bu yorum, müzikal kompozisyonla müzikal icranın birbirinden ayrılması sonucunu doğurur.[96]

Bu değerlendirmeler bize göre, müzik eserinin görsel, mekansal ya da plastik sanat eserlerinden farklı bir şekilde ortaya çıktığını ve hukukla ilişki kurulabilecek sanat alanının neden müzik olduğunu göstermektedir. Çünkü müzik eseri, (modern zamanda genellikle yazılı) bir kompozisyona bağlı olmakla birlikte, her bir icrada yeni ve farklı bir şekilde vücut bulur ve bu eserin hem yaratıcısı/icracısı hem de alımlayıcısı/dinleyicisi açısından biricik bir fenomen olarak gerçekleştiği ana ait olarak kalır: Başlar ve biter. Kayıt teknolojilerinden sonraki zamanlarda kaydedilen icraların hiçbir yeni seslendirilişi de eserin gerçek/ilk icrasının "biricikliğini" yeniden yarat(a)mayacaktır.

---

[94] TUNALI, age, sf. 142.

[95] LIPPMAN, Edward, **A History Of Western Musical Aesthetics,** University of Nebraska Press, 1994, sf. 442.

[96] TUNALI, age, sf. 143.

## 5.Estetik Değer

Değer, *Kuçuradi'*nin tanımıyla, "bir şeyin kendi alanı veya benzerleri arasındaki yeri"dir. İlk adımdan akılda tutulması gereken, *Kuçuradi'* ye göre, "değer"in mutlaka olumlu bir anlam taşımak zorunda olmadığıdır.[97] Bir sanat eserinin değeri de, o eserin diğer eserlere göre özelliği, tekliği, biricikliği, insan için taşıdığı özel anlamdır. [98]

*Tunalı,* estetiğin yerine önerdiği sanat ontolojisi kavramıyla, sanat eserinin yapısına odaklanmış ve bir estetik değer felsefesinin izini sürmüştür. Buna göre estetiğin çekirdek problemi, estetik duygular, estetik değer vs. değil, estetik obje problemidir. Yeni Kantçı idealizm ve psikolojizm etkisiyle gelişen 19. yüzyıl estetiğinin sübjektif karakterde olduğunu düşünen *Tunalı,* bir objektif değer ontolojisi geliştirmeye çalışmıştır.[99] Bu yaklaşım, hukuk alanında yapılabilecek bir estetik değerlendirmenin objesi üzerinde düşünmeye sevk etmesi bakımından bizim için önemli görünmektedir.

*Tunalı,* ontolojik olarak estetik değeri, realiteye katılma olarak, mutlak bir değer olarak ve bir görünüş değeri olarak açıkladığı bir sınıflandırma yapmıştır. Buna göre ontolojik olarak estetik değer, objeye bağlıdır. Estetik değerin taşıyıcısı estetik objedir, sanat eseridir. Ancak objede cisimleşen estetik algının objede

---

[97] KUÇURADİ, İoanna, **İnsan ve Değerleri,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2013, sf. 26.

[98] KUÇURADİ, **İnsan ve..** sf. 41.

[99] TUNALI, age, sf. 53.

kavradığı şey, bilginin kavradığı şeyden farklıdır. Buna, sanat eserinin varlık tabakalarının çözümlenmesiyle ulaşılabilir.[100] Realiteye katılma olarak estetik değeri algılamak için, estetik dünyanın, sanatın gerçekliğinin fizik dünyadan ontolojik olarak farklı olduğunu bilmek gerekir. Yazar, sanat eserinin bu durumunu sanat eserinin realiteye katılması kavramıyla açıklamıştır. Tabiatın varlık tarzı gerçeklik, sanat eserininki güzelliktir. Güzellik de realiteye katılmak demektir. Bu noktada bir de teknik eserde bulunan işlevsel "zorunluluk" ve sanat eserinde bulunan yaratmayla ilgili "imkan" kavramına da vurgu yapılmıştır.[101]

*Platon*, güzeli kavramsal olarak ele almış, *Emin Ülger'*e göre ontolojik, etik ve estetik olarak yaklaştığı güzel kavramına duyusal olandan başlayıp metafizik güzele ulaşmıştır. *Ülger, Platon*'un güzel anlayışı okunduğunda, mimesis anlayışıyla ilgili olumsuz, sanatı küçümsediği genel kanısının da ortadan kalkacağını ifade etmektedir.[102] Buna göre bir gerçeklik kategorisi olan güzel, kavramsal bir gerçekliğin dünyada anlaşılır olmasının anahtarıdır. Platon'un güzelinde, daha sonra birbirinden ayrı düşünülmesi çok kolay olmayacak ahlaki iyilik de bulunmaktadır. *Ülger'*e göre bu bir aradalık, felsefe, sanat ve ahlakın kesişim noktasıdır. [103]

*Kant* ise güzel kavramını hoş ve iyi kavramlarından ayırmış, estetik bir kavram olarak belirlemiştir. Beğeni, bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar

[100] TUNALI, age, sf. 155.

[101] TUNALI, age, sf. 160.

[102] ÜLGER, Emin, **Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi**, FLSF Dergisi, s. 16, güz 2013, sf. 17.

[103] ÜLGER, agm, sf. 18.

olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir.[104] Güzelden hoşlanma bir nesne üzerine olan ve herhangi bir kavrama götüren derin düşünmeye bağlı olmalıdır. Böylece bütünüyle duyum üzerine dayanan hoş olandan ayrılır.[105] Hoş ile güzel birbirinden farklı olup, hoşluk yargısı öznel, güzellik yargısı ise evrensel olması beklenendir.[106] *Kant,* güzel kavramını bir bilinç tasarımı olarak öne çıkarmakla birlikte, psikolojik etkileri de işin içine katarak sübjektif sonuçları da görmezden gelmemiştir. Buna bağlı olarak da güzel, nesnenin bir niteliği değil, aklın özel kavramıdır. Bu yönüyle akılsal olan güzel yargısı yine de salt epistemolojik bir süreç ya da salt duygulanım değildir. Güzelin bilgisi aklın a priori kavramları olan nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite kategorileriyle elde edilebilir. *Kant'*a göre her insan hoşlanma ya da hoşlanmama şeklinde kendini gösteren bir haz duygusuna sahiptir. İşte güzeli belirleyen de bu haz duygusudur. Özetle güzel, anlama ve hayal gücünün oluşturduğu ve herkeste bulunan "ortak duyu" ile verilen, hiçbir çıkar gözetmeden hissedilen, evrensel bir yargıdır.[107]

*Kuçuradi* ise, estetik alanında "güzel"in, değerlerin değişmediğine, mutlak objektif olduğuna ve kendi başına var olduğuna inanan düşünürler tarafından, bir niteleme sıfatı ve bir kavram değil de en başta gelen değer zannedildiği uyarısını

---

[104] KANT, **Yargı..**, sf. 62.

[105] KANT, **Yargı..**, sf. 58.

[106] KANT, **Yargı..,**sf. 63.

[107] DELİCE, Didem Yıldırım, **Estetik Bir Yargı Olarak Güzel,** Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, s.18, 2007, sf. 17.

yapmaktadır.[108] Oysa değerler mutlak olmayıp, "taşınan değer" ile "değerler" arasında fark olduğunu görmek gerekir.[109] Bunun için de antropolojik bakış gerekmektedir. Antropolojik bakış, var olanı sadece obje ve kişiyi de sadece süje olarak görmekle yetinmeyip, her ikisini de içinde bulundukları varlık bağlantıları içinde ele almak demektir.[110] *Kuçuradi,* felsefe tarihinde moral, estetik ve epistemoloji alanlarında değerlendirmenin açılarıyla ilgili sorular bulunduğunu, ancak bunlardan sadece üçüncü alandaki "doğru bilgi- yanlış bilgi nedir" sorusunun anlamlı olduğunu söylemektedir. Moral alandaki "iyi-kötü" ve estetik alanındaki "güzel-çirkin" in ne olduğu soruları ise değerlendirme değil, değer biçmeyle ilgili sorulardır. İyinin kendisi, güzelin kendisi değil, dünyada insanların, eylemlerin ve nesnelerin iyi/kötü- güzel/çirkin olarak nitelendirilmeleri söz konusu olabilir.[111]

## C. MÜZİK ESTETİĞİ

Müziğin neliği, anlamı, işlevi gibi konular üzerine ulaşılabilen ilk kaynaklardan bu yana yazılmış ve söylenmiş olanları bir "müzik felsefesi" üst başlığı altında toplamak mümkündür. Bu başlığın altını okuduğumuzda, farklı dönemlerde farklı düşünürlerce, tıpkı hukuk da dahil olmak üzere diğer sosyal bilim fenomenlerinde de gözlemleyebileceğimiz gibi, müziğin bir yönüne vurgu yapıldığı görülür. Müzikle ilgili olarak, yapılacak değerlendirmelerin müziği özerk kabul edip,

[108] KUÇURADİ, **İnsan ve..,** sf. 12.

[109] KUÇURADİ, **İnsan ve..,** sf. 13.

[110] KUÇURADİ, **İnsan ve..** sf. 20.

[111] KUÇURADİ, **İnsan ve..,** sf. 76-78.

onu diğer bütün değişkenlerden "kurtarıp" bir "saf" ses materyali üzerinden yapılması ülküsünün uzun süre müzik felsefesi alanını doldurduğu söylenebilir. Bu "saf" materyal, esas olarak seslerin bizzat ve sadece kendisinden oluşan biçimsel bir materyaldir. *Aaron Ridley*, bu özerklik saplantılı bakış açısının doğru olmadığı tespitinden hareketle kaleme aldığı kitabında, bir müzik eserini ve müzikal deneyimi oluşturan şeyin ses yapısından çok daha fazla bir şey olduğunu ifade etmektedir. Ona göre müziği bağlam yüklü karakterinden kopartıp soyutlamaya uğraşmak, müziğe "Mars'tan gelmiş" muamelesi yapmaktır.[112] Bu tespit, müzik- hukuk ilişkisini kurmaya çalışırken, hukuk için de değerlendirilmek üzere akılda tutulabilir.

Batı klasik müziğinin kurucu temelleri Antik Yunan'a dayanır. *Hamilton,* Antik Yunanlıların müziğin estetik amaca yönelik zanaat/ beceri yönü üzerinde çokça durmuş olduklarını, ancak müziği asıl olarak estetik değil, etik ya da matematik bir kavram olarak ele aldıklarını söylemekte, bunu da işitsel deneyimi görmezden gelen teorisyenlerle *Platon*'un yaklaşımına bağlamaktadır.[113] Hemen hemen bütün Yunan edebiyatının şarkı gibi, ya da müzik ve dans eşliğinde okunduğunu belirten yazar, enstrümantal müziğin ise daha düşük bir statüye sahip olduğunu, enstrüman çalmayı öğrenmenin çocuk eğitiminin bir parçası olmakla birlikte, yetişkinlik döneminde bunun bir "iş" olarak köle kızlara ait olduğunu da vurgulamaktadır.[114]

[112] RIDLEY, Aaron, **Müzik Felsefesi**, Dost Yay., Ankara, 2007, sf. 14.

[113] HAMILTON, age, sf. 11.

[114] HAMILTON, age, sf. 12.

*Enrico Fubini,* doğrudan müzik estetiğini incelediği kitabında öncelikle müzik estetiğini diğer sanatların estetiğinden farklı kılan şeyin ne olduğu sorusunun peşine düşmüştür. İlk olarak müziğin bir düşünsel, bir de icrai boyutunun varolageldiği tespitini yapmıştır. Buna göre tarih boyunca aynı yoğunlukta ve nitelikte olmasa ve içeriği konusundaki spekülatif tartışmalar hiç bitmeyecek gibi dursa da, üzerinde düşünülen, hesaplamalara konu olan, özgür sanatlar içinde yer alan "sanat" olan müzik karşısında/yanında, hep daha "düşük" bir yerde duran, el becerisine dayalı, dolayısıyla zanaat olmaktan "kurtulamayan" bir müzik yer almaktadır.[115] Dolayısıyla müzik estetiğinin nesnesinin ne olduğu konusunda bir belirsizlik söz konusudur. Bununla birlikte müzik, sözlü olduğunda estetik değerlendirme değişkeni olarak edebi bir metin de işin içine girmekte, nesne iyice belirsizleşmektedir.[116]

Rönesans döneminde günümüzdeki anlamda bir güzel sanatlar anlayışı ya da bağımsız sanatçı, yazar ya da besteci ideali bulunmadığı gibi, modern estetik kavramı da yoktur. Örneğin mimarlık, doğası itibariyle faydayla bağlantılıdır; ancak bu durum Rönesans'ta müzik, şiir ve resim için de geçerlidir. Rönesans boyunca dinsel olmayan müzik alanında önceki dönemlere kıyasla çok büyük gelişmeler olmuş ise de, müzik yine de büyük ölçüde metinlere ve belli işlevlere bağlı kalmıştır. *Vincenzo Galilei* (*Galileo'*nun babası) şöyle diyordu: "Eğer bir müzisyen dinleyicilerinin akıllarını kendi hayırları doğrultusunda yönlendiremiyorsa sahip olduğu bilim ve

[115] FUBINI, age, 19 vd.

[116] FUBINI, age, sf.26.

bilgi boş ve fuzuli demektir; çünkü müzik sanatının liberal sanatlar arasında tesis ve tasnif edilişinin tek gayesi buydu".[117]

Ortaçağın sonlarında müziğin saray eğlencelerindeki önemi, buna bağlı olarak da bestenin ve icranın/icracının önemi artmaya başlamıştır. 17. yüzyıla gelene kadar dinsel karakteri çok baskın olan, teorik olarak hristiyan teolojisinden kaynaklanan ve matematiksel oranlarla kürelerin uyumuna dayanan müzikal armoni, dolayısıyla müziğe ilişkin bu güzellik anlayışı[118] yavaş yavaş terk edilmeye başlanıyordu.[119] Bu noktada yeni tür ve biçimlerin gelişimi müzik tarihi içinde izlenebilecek olmakla birlikte, belirtilmesi gereken nokta, müziğin temsiliyetine ve duyguları ifade ettiğine dayanan yeni vurgudur. Müziğin karakterini belirleyen çokseslilik tarzında ileride

---

[117] SHINER, age, sf. 99.

[118] Ortaçağda, müziğin güzelliğini, kullanılan aralıklar belirliyordu. Klasik armonide hata sayılan hatta yasak olan paralel hareketler ve sabit ritim, mutlak uyumun ifadesiydi. Rönesans'la birlikte, bu faktörler sevimsiz hatta çirkin olmaya başlamıştır.[118] İngiliz vokal müziğinin biçim ve stili de, bu normatif olmayan bakış ve ruh hali özelliklerine örnek oluşturuyordu. 13. yüzyılda polifoni, organum içinde gelişmeye başladı. Organum, esas olarak bir birlikte şarkı söyleme tekniğiydi. Bir gregoryen ezgisinin 4'lü ya da 5'li aralık aşağısından söylenen ve asıl ezgiyle paralel yürüyen ikinci bir ezginin eklenmesi, organumu oluşturuyordu. Zaman içinde bu paralel hareket, asıl ezgiye ters hareket edebilmeye başlayınca birbirinden bağımsız iki parti ortaya çıkmış oldu. BORAN İlke/ ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği,** YKY Yay., şubat 2007, sf. 26.

[119] SHINER, age, sf. 119.

söz edilecek olan radikal bir değişiklik oluyor, eski çokseslilliğin yerini, "müzikal ifadecilik" almaya başlıyordu. Bu da, müziğin eski çoksesliciler için müziğin liberal sanatlar sınıflandırmasındaki[120] yeri matematik ve astronominin yanındayken, ifadeciler için retorik ya da şiire yaklaşması anlamına geliyordu.[121]

*Kant,* sanatı taklit doktrininden uzakta konumlandırmıştır. Buna göre müzikal yargıyla ilgili olarak da, müziğin neyi ifade ettiğine göre değerlendirme yapılamayacağı söylenebilir. Yargı, formal ve matematiksel bir olgudur. Matematik, müziğin evrensel güzelliğini sağlayan yöntemdir. Müziğin malzemesi sestir ve armonik değişiklikler müziğin formunu değiştirir. Doğa gibi, sanatın da bütün yapay kurallardan bağımsız olması gerektiğini söyleyen *Kant'*a göre müzikal kompozisyonun kuralları da doğada belirlenmiştir. Usta bir besteci, bu kuralları

[120] Eski Yunan ve Roma'da sanatların liberal/özgür sanatlar ve bayağı/hizmetçi sanatlar olarak ayrılmış olduğu görülür. Özgür sanatlar soylu ve eğitimli sınıfların yaptığı entelektüel uğraşlardı; esas olarak el becerisi gerektiren ve işlevsel tarafı önde olan uğraşlar ise diğer bölümde yer alıyordu. Bayağı sanatlar fiziksel emekle ve/veya ücret karşılığı yapılan sanatlarken, özgür sanatlar soylu ve eğitimli sınıflara uygun olan entelektüel sanatlardı. Müzik, eğitim işlevi ve matematiksel doğasından dolayı özgür sanatlara dahil ediliyordu. Ancak özgür sanatların bir üyesi olarak düşünülen "müzik", esasen armoni kurallarını inceleyen müzik "bilimiydi". Yoksa şarkı söyleme ya da bir enstrüman çalma becerisi, yalnızca üst sınıfların eğitim ya da eğlence programlarının bir parçası olduğu sürece bir özgür sanat olarak kabul edilebilirdi. SHINER, age, sf. 53.

[121] SHINER, age, sf. 120.

tespit edip uygulayandır.[122] Biliş, tek başına bir müzik parçasının tasarlanması ve anlaşılması sürecinde mümkündür. Fakat bu uyum başlı başına bir amaç olarak, bağlamdan bağımsızlaştığında estetik zevk gerçekleşir.[123] Müziği değerlendirirken biliş ya da mantığın değil saf zevkin söz konusu olması, söz gelimi bestecinin hayatı ya da parçanın otantikliğiyle ilgilenilmemesi gerekir. Bu yargıya da ancak müzik eserinin formu üzerinden ulaşılabilir.[124] *Kant,* formla ilgili olarak düzenlilik ve simetri üzerinde durmamıştır. Tam tersine, estetik anlayışı, mümkün olan her forma açık bir "çeşitlilik içinde birlik" ideasına ulaştırır. Mikrokozmostan makrokozmosa uzanan bir birliği ifade eden bu anlayış, gerçeğin tutarlılığı anlamına da gelir. Müzikle ilgili olarak bu uyum, besteci ve dinleyici arasında, zaman, ses ve hafıza aracılığıyla gerçekleşen uyumdur.[125] *Kant* müziği, kültürden çok eğlence konusu olarak tanımlıyordu. Dolayısıyla değerli bir estetik deneyim değil, hayalgücü ve anlama yetisini bir özgür oyunu olduğunu söylemekle birlikte müziği sanatın düşük bir formu olmadığını da kabul etmiştir.[126] *Kant* estetiğinin anahtar kavramlarından biri olan ereksiz ereklilik, geleneksel "bağımlı güzellik" kavramının yerine yeni bir

[122] SCHUELLER, Herbert M., **Immanuel Kant and the Aesthetics of Music,** The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.14, No.2, Dec. 1955, sf. 225.

[123] SCHUELLER, agm, sf. 228.

[124] SCHUELLER, agm, sf. 229.

[125] SCHUELLER, agm, sf. 241.

[126] HAMILTON, age, sf. 71.

fikir olarak "bağımsız güzellik" kavramını getirmiştir. *Kant*'a göre enstrümantal müzik vokal müzik veya resim ya da edebiyat gibi, estetik fikirleri yansıtamaz.[127]

*Herbert Schueller*'e göre *Kant*'ın formüle ettiği estetiğin ampirik olmayan, saf bir içeriği olduğu ve insanların nasıl yargıladıkları değil nasıl yargılamaları gerektiğinin cevabını aradığı akılda tutularak, müzikal kompozisyon için bir test formu tasarlanabilir. Akıl, doğadaki sesleri soyutlayıp onları düzenlemek ister. Sesler bulundukları şekilde estetik beğeni konusu değillerdir. Fakat matematiksel formlara büründürüldüklerinde bu mümkün olur.[128] Güzelliğin bağımsız olması, hiçbir şeyi temsil etmemesi gerektiği için herhangi bir sözsel teması olmayan müzik parçaları bu duruma karşılık gelir. Enstrümantal müzik formal bir kesinliğe sahiptir. Amacı kendisidir. Güzelliği işlevinde değil, formundadır.[129] Fakat form yalnız başına bir estetik fonksiyon değil, bilgi fonksiyonu olup, aynı zamanda beğeni yargısı formlardaki estetik idealarla da ilgilidir. Yazara göre müzik *Kant'*ın estetik yargısına konu olmak bakımından en zor sanattır.[130] Form konusu ileride ele alınacak olmakla birlikte, *Kant'*ın yaşadığı çağın müzikte klasik döneme denk gelmesi ve müzikte ve karşılaştırmalı olarak hukukta form kavramının kristalleştiği dönemin tam da aynı yıllara denk geldiği de akılda tutulmalıdır.

*Hamilton* da form estetiğinin öncüsü olarak *Kant'*ın, ifade estetiğinin öncüsü olarak *Hegel*'in, bu konuda tereddütlü isim olarak *Schopenhauer'*in, ifade ve form

---

[127] HAMILTON, age, sf. 71.

[128] SCHUELLER, agm, sf. 231.

[129] SCHUELLER, agm, sf. 230.

[130] SCHUELLER, agm, sf. 232.

estetiğini birleştiren isim olarak da *Nietzche*'nin isimlerini saymış, bunların hepsinin de saf müzik idealinin temsilcileri olduğunu söylemiştir.[131]

*Emre Dağtaşoğlu* ise *Kant* estetiğini makamsal müzik üzerinden değerlendirmiştir. Çalışmamızın bağlamı tonal müzik olmakla birlikte, yazarın yaklaşımı hem estetik hem de müzikle ilgili önemli bir parantez açtığı için burada değinilecektir. Yazar öncelikle makamsal müziğin tonal ve modal sistemlerden farkını ortaya koymuş, tonların ve modların tersine, makamların sınırlı sayıda olmadığını, yeni makamların icat yolunun her zaman açık olduğunu belirtmiştir. Burada dikkat çekici olan, varlığı bilinen altıyüzden fazla makamın bazılarının sevilip varlıklarını sürdürüyor, bazılarının ise çok da sevilmeyip kullanılmıyor olmasıdır. Bu tespit, yazara göre *Kant'*ın özgür oyun kavramıyla ilişkilendirilmelidir. Biçimsel açıdan kusursuz da olsa bir makam yetiler arasında özgür uyumu mümkün kılıp bir uyum oluşturamıyorsa, estetik açıdan güzel olmadığı düşünülebilir. Yazar, makamsal müziğin "karar perdesi", "asli ve arızi perdeler" ve "seyir" unsurlarını da *Kant'*ın "ereksiz ereklilik" kavramıyla ilişkilendirmiş, perdeler arasında kurulan tutarlı ve dengeli ilişkilerin oluşturduğu melodinin, nesnel bir erek değil, bu asgari iç tutarlılığının "ereksiz erekliliğe karşılık geldiğini ifade etmiştir.[132]

18. yüzyılda *Kant,* akıl yönünden hiyerarşinin sonunda yer alan müziğin duyguları ifade etmek bakımından en üst sıralarda olabileceğini söylemiştir.[133] Bu

---

[131] HAMILTON, age, sf. 70.

[132] DAĞTAŞOĞLU, Ahmet Emre, **Makamsal Müzik ve Kant Estetiği,** FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), s. 20, güz, 2015, sf. 347.

[133] FUBINI, age, sf. 105.

ifadeyi müzikte romantizme giden yolun başlangıcı olarak okumak da mümkündür. 19. yüzyılda *Hegel* için müzik 'Mutlak'ın duygu olarak belirişidir.[134] 20. yüzyıl, müziğin biçiminin mi, temsil ya da taklit olanağının mı, duygu ifadesi oluşunun mu estetik değerini sağladığı yoğun tartışmalardan, dünyanın iki dünya savaşı geçirdiği ve incelikli şeylerin görece anlam yitimine uğradığı bir zamana getirmiştir. Artık bütün bu tartışmaların bakiyesi olarak yeni müzikal biçimler, yaşanılan gerçekliğin hem somut anlamda hem duygu anlamında temsili olarak "güzel" olmayan ifadeler ve yeni armoni arayışları söz konusudur. *Stravinsky, Webern, Schönberg, Berg* gibi bestecilerin temsil ettiği bu yeni çağın getirdiği yeni toplumsal ve ekonomik değişimler/dönüşümleri de *Adorno*, toplum ile sanat arasındaki ilişkiler bakımından problematik görecektir.[135] Bu ilişki bir yansıma ilişkisi değildir ve konunun anahtar kavramları olan "yabancılaşma" ile "kültür endüstrisi", meseleyi estetik, müzikal ya da tarihsel alandan kültürel/sosyolojik alana taşımıştır. Gelişen kayıt ve dağıtım teknolojileri, müziğin metalaşması ve toplumun kültürel bir hegemonya altına girmesine sebep olmuştur. Sanatçının tarihsel süreç içinde saraydan özgürleşmesiyle başlayan handikap, estetik değerin belirlenmesindeki değişkenlerin artık müziğin alımlayıcısının müziği satın alma eğilimine göre belirlenmesi olgusu ya da tehlikesi olarak gelişmiştir.[136]

---

[134] FUBİNİ, age, sf. 108.

[135] FUBİNİ, age, sf. 126.

[136] OSKAY, Ünsal, **Müzik ve Yabancılaşma**, DER Yay., 3. bs., İstanbul, 2001, sf. 30 vd.

20. yüzyılın önemli besteci ve müzik eğitimcilerinden biri olan *Paul Hindemith*, çoksesli müzikte temel kompozisyon eğitimiyle ilgili kitabının adını "Ses İşçiliği (*craft)* " koymuştur. Rastgele seçilmemiş olan bu kelime, bestecinin seslerle yapılan kompozisyonu sanat/estetikten çok zanaate yakın bir yerde konumlandırmış olduğu anlamına gelir. Müzikal armoninin klasik kuralları, doğuşkanlar açıklamasına göre "doğal" olarak "doğada" var oldukları bilgisi/inancına dayanır. Tarihsel süreç içinde bu bilgiye akli/bilimsel ve/veya inançla bağlantılı açıklamalar getirilmiş, özellikle de dünya savaşlarından sonra ise klasik armoni, yerini "yeni müzik"e devretmeye ya da onunla paylaşmaya başlamıştır. Yeni müzik de, hem müzikal hem estetik hem de felsefi açıdan bazı çıkmazlar içine girmiş, *Hindemith* bu bunalımların geçmişin "doğa" modelleriyle aşılabileceği düşüncesini ortaya koymuştur.[137]

Felsefenin güzele dair alanı olan estetikle, özel olarak da müzik estetiğiyle hukuk ilişkisini kurmak, bunları bir arada düşünerek hukuk fenomenini estetik bir bakışla kavrayıp açıklamanın mümkün olup olmadığını anlamak çabasında olduğumuzu hatırda tutmak gereklidir. Bu bağlamda müziğin türleri ve biçimlerinin oluşması ve bunların uğradığı değişikliklerin sadece müzik tarihi için önemli olmadığı, kültürel, sosyal, hatta siyasi anlamlarının olduğuna dair daha ayrıntılı değinmeler ileride yapılacak olmakla birlikte, bu noktada müzik estetiğini bizim için önemli kılan şey şudur: *Desmond Manderson*'a göre müzik sadece bir ses değildir. Aralarındaki farkı belirleyen birçok şey yanında, önemli bir tanesi biçimdir. Biçim, gücü yönlendirme ve kontrol altında tutma sistemidir. Biçimsiz ses bir "silahtır".

[137] HINDEMITH, Paul, **Ses İşçiliği**, Çev. Yavuz Oymak, Norgunk Yay., 2.bs., İstanbul, 2007, sf.12.

Kişisellik, biçimin oluşturulmasında kaynaklanan kişisel olmayan disiplinle dengelenmelidir.[138] Müziğin güzelliğine dair değerlendirmelerin nesnesinin izini sürmek, hukukun izlediği yolu da anlamamıza yardımcı olacaktır.

## D. ESTETİK VE ETİK/DOĞRU DEĞERLENDİRME

Sanat kavramı felsefenin ilk kaynaklarından beri, "iyi", "mutluluk", "doğruluk", "cesaret", "ölçülülük", "adalet" gibi esasen etik alanına ait kavramlarla içi içe olmuştur.[139] *Marcia Muelder Eaton,* etiği estetikten temellendirdiği, *Gide'in* etiği estetiğin bir dalı olarak nitelendirmesine atıfla başlayan makalesinde,[140] Batı felsefe tarihinde estetiğin etiğin öncülü olduğuna dair çok az örnek olduğunu, sıkça bu iki alanın birbirinden kalın çizgilerle ayrıldığını, ilişki kurulacaksa da estetik alanına etikle ilgili referanslar verildiğini söylemektedir. Aynı makalede, *Foucault'*nun "bir varoluş estetiği" temalı röportajından da söz edilmektedir. Buna göre eylemleri ve uygulamalarıyla bireylikleri, topluluk tanımları ve topluluklar içindeki bireylikleri belirlenen insanların yaşamları, sanat eseri olarak yorumlanabilir. Örneğin antik Yunan ve Roma ile hristiyanlık ahlakları arasındaki fark, özgürlük "stilleri" arasındaki farktır. Hristiyanlık öncesinde, kişisel bir sanat eseri olarak birinin kendi hayatının detayı, ahlaki deneyimin merkezinde yer alır.

---

[138] MANDERSON, Desmond, **Songs Without Music, Aesthetic Dimensions of Law and Justice**, University of California Press, 2000, sf.191.

[139] BAL, Metin, **Yargı ve ..**, sf. 174.

[140] EATON, Marcia Muelder, **Aesthetics: The Mother of Ethics?**, The Journal of Aesthetics and Criticism, Vol.55, No.4, 1997, sf. 355.

Hristiyanlar için ise ahlak bir kurallara uyma meselesidir. Her ikisi de biçimsel olarak, dolayısıyla da estetik olarak yorumlanabilir. [141]

Sanat, göstergesi sanat eseri olan bir davranıştır. Estetik değerlendirmenin konusu, sanatın nesnesi olan eserin değerlendirilmesidir. Bu değerlendirme, güzel, çirkin, yüce, hoş, komik, trajik gibi kategorilerle yapılır. Estetik yargı, bir yönüyle sanat eserinin bu sınırlı olmayan sıfatlarla nitelendirilmesidir ki bu yönüyle objektifleştirilmeye daha yakındır- bir yönüyle de "beğenme- beğenmeme" öznel hükmüdür. Ancak odak noktası değerlendirme olunca, *Kuçuradi'*nin yerinde uyarısıyla, bu faaliyet sanatçının ya da seyircinin/okurun psikolojisinden öteye geçememekte, yalnızca bir sanat eserine değer atfetmeden ibaret olmaktadır.[142]

*Kuçuradi,* edebiyat eseri üzerinden bir sanat eserini değerlendirmenin üç tarzı olduğunu ifade eder: İlk olarak "değer atfetme", okuyucunun eseri, eserden değil kendi öznel yaşantısından kaynaklanacak şekilde güzel-çirkin, iyi- kötü vs. gibi şekillerde nitelemesidir. İkinci aşama, eleştirmenlerce ya da eleştirel okurlarca yapılan, tam olarak öznel olmamakla birlikte, genel geçer bir akıma, değer yargısına vs. göre eserin nitelendirilmesidir ki, bu değerlendirme türünün adı da "değer biçme" dir. "Doğru değerlendirme" ise, yazarın eseri üretme süreciyle bağlantılı olarak eseri anlamak, onun kendi alanındaki yerini belirlemek ve nihayet eserin anlamının ortaya konması aşamalarıyla gerçekleşen değerlendirmedir.[143] *Kuçuradi* burada, "doğru değerlendirme" yöntemini estetikle ilgili olarak edebiyat eserine özgülemiş olsa da,

[141] EATON, agm, sf. 356, 357.

[142] KUÇURADİ, **Sanata…**, sf. 91 vd.

[143] KUÇURADİ, **Sanata…** sf. 94 vd.

benzer yollar izlenerek müzik eseri ve karşılaştırmalı olarak hukuk metinleri için de uygulamaya çalışılabilir. Esasen "doğru değerlendirme"nin, kişinin bir başkasının eylemini, kendi eylemini ya da çok bileşeni olan bir durumu değerlendirmek anlamına geldiğini, bu anlamda tek olup her alanda başlıca aynı özelliği gösterdiğini; bunu yapabilmek için de değerler bilgisi ile bir çok değişkenin birbirini farklı şekillerde etkiliyor olduğu gerçeğini akılda tutmak gerekmektedir.[144] Durumu saptamak, daha sonra durumu tarihselliğinde ortaya koymak aşamalarından geçen doğru değerlendirme süreci, ayrıntıları görmeyi, hazır kalıpların içine sıkışmadan ölçüt geliştirmeyi gerektirmektedir.[145]

"Doğru değerlendirme"yle ilgili düşünme sürecini konumuz bağlamında *Nietzsche'*den başlatmak mümkündür. Alışıldık olarak etik alanında düşünülen "değer", "değer yargısı", "değerlendirme" kavramlarının zemini, *Nietzsche'*de daha geniştir. Ona göre değerler ve değerlendirme problemi insanın bütün aktivitesiyle ilgilidir.[146] Hiçbir değer de mutlak olmayıp bir şeyin değerlendirilmesinin ilk adımı olan kavrama, "tabî değere" ilişkindir. [147] Bu vurgu, ahlakı etikten ayıracak yeni bir değerlendirmenin peşinde olmak sebebiyledir. Buna göre bir hareketin onu eyleyen kişiden ayrı halde, değer olarak hiçbir anlamı yoktur. Değerlendirmelerin ölçüsü de

---

[144] KUÇURADİ, **Etik,** sf. 13.

[145] ÇOTUKSÖKEN, Betül, **Felsefe- Edebiyat İlişkisinde Felsefi Söylem,** Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014, sf. 47.

[146] KUÇURADİ, İoanna, **Nietzsche ve İnsan**, Yankı Yay., İstanbul, 1967, sf. 17.

[147] KUÇURADİ, **Nietzsche…**,sf. 30.

trajik insandır. Trajik insan, realiteyi ilk defa olarak ve kendi tabii değerine uygun olarak değerlendiren insandır. Bu insan aynı zamanda dionizik insan, üstinsan, filozof insandır.[148]

Çalışmamız için önemli olabilecek bir tespit, *Nietzsche*'nin değerlendirmeyi "yaratma" olarak nitelemesidir.[149] Değerin, değerlendirmeyle var olduğu tespiti de, sanat görüşüyle ilişkilendirildiğinde daha da anlamlı olur. Buna göre "sanat, insanın realiteyi değiştirme çabasıdır". Bu çabanın sebebi realiteyle yetinmeme veya tanrılaşma isteği olabilir. Ancak her iki halde de realiteyi seçilmiş ögeleriyle gösteren sanat eseri, olup bitenlerin değil insanın realitesi olacaktır.[150] Buradan hareketle şu tespiti yapma girişiminde bulunulabilir: Sanat eserini meydana getiren kişinin realiteyi değerlendirmesi ve sanat eserini alımlayanın o eseri doğru değerlendirmesi aşamalarında bu değerlendirmelerin "doğru değerlendirme olmasına" çalışmak; bu değerlendirmeler, sonuçta ortaya çıkan "değer"leri de belirleyici olacağı için önemlidir. Bir müzik eserinin yaratılması ve icrası esnasında çeşitli kademelerde icracı(lar)/şef/dinleyiciler/izleyiciler tarafından değerlendirilmesi, hukuk yaratılması ve uygulanması süreçleriyle birlikte düşünülebilmesi bakımından da önemli görünmektedir.

*Hülya Yetişken* de, sanatçının özgür olarak yarattığı eserin alımlayıcısı tarafından değerlendirilmesi sürecinde sanat eserinin derin anlam boyutlarının dikkate alınarak, ezbere değerlendirmeler yerine bilgisel değerlendirmenin önemine

[148] KUÇURADİ, **Nietzsche..**, sf. 43.

[149] KUÇURADİ, **Nietzsche..**, sf. 109.

[150] KUÇURADİ, **Nietzsche..**, sf. 178.

vurgu yapmaktadır.[151] Yazar, bir metni (çalışmamız açısından bunu bir müzik eseri olarak değerlendirmek mümkündür) anlamlandırmanın, onu dönüştürerek yeniden üretmek anlamına geldiği, bunu yapan alımlayıcının kendisinin de dönüştüğü tespitinde bulunmaktadır. Bunun için ise postmodern bakış açısına göre, yapıtın anlamı ya da değeriyle ilgili beklenti içinde olmamak gerekmektedir.[152] Ancak bu bakış açısının "her şeyin yapılabileceği" sonucuna yol açabileceği ve ucu açık bir görecelilikle yapılacak değerlendirmelerde "insan yüzünün silinebileceği" uyarısını akılda tutmak gerektiğini söyleyen yazar, sanatsal bakış açısının odağından insanın kalmasının önemini vurgulamaktadır.[153]

Mimesis bağlamında değinilmiş olan "Hakikatin", ileride değinilecek olan, *Paul Ricoeur*'un üçlü mimesis süreci içinde "anlama" ve "yeniden yaratılma" süreci de bize göre tam da *Kuçuradi'*nin doğru değerlendirme sürecine denk düşmektedir. Buna göre bir kişi, bir başka kişi ile ilgili değerlendirme yaparken, onun bütünlüğü içinde "anlama", "başka eylem olanaklarını görüp eylemin değerinin bilgisini edinme" ve "eylemin insanın değeriyle ilişinin kurulması" aşamalarından geçtiğinde doğru değerlendirme yapmış olur.[154] Bir insanın ya da insan grubunun "durumunu" değerlendirirken de, değerlendirmenin konusu, tarihsel planda ve olgusal plandaki

---

[151] YETİŞKEN, Hülya, **Sanatın Dönüştürücü İşlevinin Değeri ve Felsefi Temeli**, Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014, sf. 472.

[152] YETİŞKEN, **Sanatın.. ,** sf. 474.

[153] YETİŞKEN, **Sanatın.. ,** sf. 490.

[154] KUÇURADİ, **Etik,** sf. 16 vd.

gerçekliktir. "Durumu saptama", "durumu tarihselliğinde ortaya koyma" ve "değerler bağlamında yapılan muhasebe" aşamalarından geçerek doğru değerlendirmeye ulaşmak, bir süreçtir.[155] *Kuçuradi'*nin doğru değerlendirme süreciyle kurulan "etik ilişki"de yargıcın durumuna yaptığı vurgu, çalışmamız açısından özellikle önemlidir. Buna göre yargıç, kişiler ve durumlarla ilgili değerlendirmeler yaparak taraflarla özel bir tür etik ilişkiye girer. Yargılamanın "adil" olabilmesi için yapılan değerlendirmelerin de "doğru" olması gerekir. [156] Bu iki bakış açısı da, bize göre, ikinci bölümde yer alan, "melodiyi anlamak" süreciyle benzer bir akıl yürütme biçimine sahiptir.

Özellikle hukuk uygulamasında yargılama konusu vakanın değerlendirilmesi bakımından da *Kuçuradi'*nin tespitleri önemlidir: "…Tarihsel olaylar birbirine karmaşık bir şekilde bağlı, sürekli bir akış içindedirler. Bunların değerlendirilmesi, bunları değerlendirenin bu akışta alacağı kesitlere bağlıdır. Bir olayı veya bir olaylar grubunu yorumlayabilmek için, … insan bu sürekli akışta bir kesit almak, yani geçmişteki olayı bir yerde başlatmak, bir yerde de kesmek zorundadır…"[157] İkinci bölümdeki "melodiyi anlamak" bahsini, bu bilgiyle birlikte okumak, önemlidir.

[155] KUÇURADİ, **Etik,** sf. 83 vd.

[156] KUÇURADİ, **Etik,** sf. 125 vd.

[157] KUÇURADİ, **İnsan ve.. ,** sf. 47.

## II. HUKUK VE ESTETİK YAKLAŞIM

### A. GENEL OLARAK HUKUK VE ESTETİK İLİŞKİSİNİN KURULMA YOLLARI

#### 1. Giriş

Hukuk ve estetik ilişkisi, farklı yazarlar tarafından farklı noktalardan kurulmuştur.[158] Bazı çalışmalarda kavram, sadece hukuki sembolleri/imajları düzenleme anlamında, bazı çalışmalarda yargısal ve akademik metinlerdeki epistemoloji ya da yönteme benzer bir kavram olarak ele alınmıştır. Bazı çalışmalarda ise hukuk bizzat geniş çaplı bir estetik aktivite olarak görülmüştür. [159] Literatürde "hukuk ve estetik" başlığı/bağlamıyla yapılmış çalışmaların da çoğunlukla Amerikan hukukundaki mevzuat ve uygulamalarla ilgili olduğunu belirtmek gerekmektedir. *Pierre Schlag,* Amerikan hukuku estetiğine özgülediği

---

[158] Estetik ve hukuk arasında hem yöntem hem de içerik bakımından bir benzerlik bulunduğu tespitini yaptığı makalesinde *Balkır'*ın, hukukun da estetiğin de "biricik" olanla uğraşıyor olmasının vurgulanması, çalışmamız açısından önemlidir. Buna göre her hukuksal ve sanatsal olay, genellemeler, kurallaştırmalar ve yasalaştırmalara konu olamayacak özellikler taşır. BALKIR, Zehra Gönül, **Hukuk ve Adalet Estetiği Üzerine Bir Deneme,** HFSA 23, İstanbul Barosu Yay., İstanbul, 2012, sf. 50.

[159] STEVENS, Jacqueline, **Legal Aesthetics of the Family and the Nation: AgoraxChange and Notes Toward Re-Imaging the Future**, New York Law School Law Review 49, 2004/2005, sf. 319.

yazısında, esasen sadece Amerikan hukukunun değil genel olarak hukukun estetikle ilgili hangi yönlerden değerlendirilebileceğinin dökümünü yapmıştır. Hukukun estetikle ilişkisinin üç bakış açısından kurulabileceği tespitini yapan yazar, bunları "şemacılar", "enerjiciler" ve "perspektifçiler" olarak isimlendirmiştir. Şemacılar için hukuki kavramsallaştırmanın formüle edilmesi sırasında ve mevzuat hazırlarken kullanılan şemanın bir estetik yönü bulunmaktadır. Bize göre daha çok bir yöntem konusu gibi görünen bu içerik, mimari gibi farklı şema/sınıflandırma örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir. Şemacılar kesip sınıflandırırlar, sınırları belirlerler. Hukukun bağlayıcılığının sergilenmesi esastır.[160] İkinci olarak "enerji" metaforuyla, hukuk imgesi ve estetiği ilişkilendiren yazar, bu kez değişim, ilerleme ve denge kavramları üzerinde durmuştur. Onlar için önemli olan değer biçmek, nicelikleri ve oranları ifade etmek esastır. Hukuk, sınırları belirlemek değil yarışan/karşı karşıya gelen değerleri, politikaları, amaçları dengelemek içindir. Bu da statik değil dinamik bir süreçtir.[161] Perspektifçiler için ise hukuk, gözlemcinin gözüdür. Uyumlaştırma, bakış açısı ve bağlam belirleme onların anahtar kavramlarıdır. Farklı altyapıları ortak bir sahnede bağdaştırabilmek hukukun becerisi olmalıdır.[162] *Brian Butler* ise *Schlag'*in hacimli makalesinde genişçe açıklanmış olan bu tespitlerindeki durumları estetikle ilişkilendirmesini, değerlendirmelerinde güzellik, çirkinlik, yücelik gibi

[160] SCHLAG, Pierre, **The Aesthetics Of American Law,** Harvard Law Review, Vol.115, 2002, sf. 1055 vd.

[161] SCHLAG, agm, sf. 1070 vd.

[162] SCHLAG, agm, sf. 1081 vd.

estetiğe ait kavramların kullanılmamış olması nedeniyle isabetsiz bulmaktadır.[163] Bu eleştiri, daha önce değinilmiş olan, ontik yaklaşımı karşılamamak bakımından *Kuçuradi'*nin uyarısıyla benzer olmakla birlikte, bize göre bir sonraki paragrafta değinilecek olan *Butler*'in kendi tespitleri de, esasen "hukuk ve estetik" başlığı altında yapılmış olan, kullandığımız çalışmaların hemen hepsi de aynı eleştiriyi hak etmektedir. [164]

*Butler, "*otoritenin ve aklın estetiği" başlığı altında hukukun kostümlerinin, yemin törenlerinin ve duruşmanın diğer ritüellerinin, hukukun otoritesini görünür kılan estetik ögeler olduğunu söylemektedir. Başka devlet uygulamalarında bu kadar sembolik anlamla yüklü ritüelin bulunmadığını belirten yazar, ancak dini ritüellerle benzerlik kurulabileceğini, zaten her iki kurumun da toplumda otoritenin metafizik

---

[163] BUTLER, Brian E., **Aesthetics and American Law,** 27 Legal Stud. F. 203, 2003, sf. 214.

[164] Benzer bir eleştiriyle değerlendirilebilecek olmakla birlikte, değinilmeden de geçilemeyeceğini düşündüğümüz konu, *Jacqueline Stevens*'ın, bir siyaset bilimci olarak, insanın seçemediği halde doğum yoluyla ait/ sahip olduğu aile ve ulus kavramlarının bağlayıcı/kısıtlayıcı ve kaçınılmaz olmadığı düşüncesi ve ütopik bir şekilde bunun değiştirilebileceği ümidiyle tasarladığı bir bilgisayar oyunudur. Savaşa, işgale, yayılmaya dayalı mevcut strateji oyunlarının paradigmatik olarak alternatifini yaratmayı amaçlayan bu girişimin hukuk estetiğiyle ilgisini kurduğu makalesinde yazar, hukuku kendi içinde geniş çaplı bir estetik faaliyet olarak gördüğünü belirmektedir. Yazara göre hukuk, estetik etki ve seçimler yoluyla dünyayı değiştirebilecek bir araçtır. STEVENS, agm, sf.319- 321.

kaynakları olarak görüldüğünü söylemektedir.[165] *Costas Douzinas ve Lynda Nead,* editörlüğünü yaptıkları hukuk, sanat ve estetikle ilgili kitapta, hukukla sanat ilişkisinin dikkat çekici şekilde ve aralarındaki farkı belirlemek suretiyle ilk defa yargıç *Holmes* tarafından kurulduğunu belirtmişlerdir. Buna göre hukukçular metinle yaşarlar ve geçmişi severler. Yenilikten ve yeni dillerden hoşlanmazlar. Sanatta ise tam tersi durum söz konusudur. Sanatçı ya da alımlayıcı özgür, tutkulu, cinsiyetinin ve tarihinin etkisinde olan bireydir. Yargıç ise tarihsiz, cinsiyetsiz, yüzü maskeli kişidir.[166] Hukukun ve sanatın karşılıklı olarak birbirlerini etkilemelerinin en çok faşizm ve komünizm rejimlerinde olduğunu belirten yazarlar, tarih boyunca sanat tarafından yaratılan imajlarla ilgili dinin ve devletlerin sahip olduğu korkunun, hukuktaki çoğulcu fikir ve yorumlar karşısında duyulan tedirginliğe benzediğini söylemektedirler.[167]

### 2. Hukuk ve Anlatı

Hukuk ve estetik ilişkisinde, hukukun çeşitli aşama ve görünümlerindeki estetik ögelerin incelendiği değil, "hukuk ve.." sanatın bir dalının ilişkilendirildiği çalışmaların daha çok mevcut olduğu söylenebilir. Bu çalışmalar da en çok hukuk ve edebiyat alanında söz konusu olup, esasen hukuk ve estetik ilişkisinin, ana malzemesi metinler olan hukuk söz konusu olduğunda öncelikle edebiyat üzerinden

---

[165] BUTLER, agm, sf. 210.

[166] DOUZINAS, Costas/ NEAD, Lynda (Ed.), **Law and the Image, The Authority of Art and the Aesthetics of Law,** The University of Chicago Press, 1999, sf. 3

[167] DOUZINAS/NEAD, age, sf. 5 vd.

kurulmuş olması da şaşırtıcı değildir.[168] Örneğin hukuk ve estetik ilişkisini temel olarak edebiyat üzerinden kuran bir kitap, "Hukuk, estetik ve dönüşüm eşiği" başlığı altında, temel olarak Güney Afrika'da, apartheid reiminden sonraki yıllarda, edebi ve hukuki tarzların birbirine benzeyip benzemediğine, edebi metinler ve hukuki söylemin birbirine koşut dünüşümünün toplumu ne şekilde etkilemiş olduğuna dair yazılar içermektedir. [169]

Hukuk bu bağlamda bir anlatıdır. Bir hukuki uyuşmazlık, farklı tarafların aynı olayı kendi gerçeklikleri çerçevesinde deneyimleyip farklı vurgularla "anlatmalarıyla" karara bağlanır.[170] Buna göre hukuk, yaşamı "anlatarak" taklit eder. Bu taklitte her zaman belli unsurların öne çıkması kaçınılmazdır. Müzik de esasen bazı sesleri "seçip" öne çıkarıp, farklı şekillerde birleştirip organize etme işidir.

[168] Bununla birlikte, edebiyatla, özel olarak romanla müzik ilişkisinin kurulduğu çalışmalar da mevcuttur. Buna göre 20. yüzyıl romanında, müzikal form, kompozisyon, zamansallık gibi ögeler, *Gide*, *Rolland* ve *Proust* gibi yazarların eserlerinde tam da müziğe referansla bulunabilir. Bu durum, "müzikal roman" olarak terimleşmiştir bile. Ayrıntılı bilgi için ERTEM, Tuna, **Müzikal Roman**, Frankofoni Dergisi, No. 16, Ankara, 2004, sf. 103-118.

[169] VAN MARLE, Karin/ MOTHA, Steward (Ed.), **Genres of Critique- Law, Aesthetics and Liminality**, Sun Press, Cape Town, 2013.

[170] UZUN, **Hukuk Göstergebilimi**, Legal Yay., İstanbul, 2007, sf. 44. ( BINDER, Guyora ve WEISEBERG, Robert, **Literary Criticisms of Law**, Princeton: Princeton University Press, 2000'den aktaran)

Bestecinin ve icracının "anlatıları", müziğin gerçekliğini her bir seferde farklı şekillerde kurabilir.

Hukukun bir anlatı olup olmadığı, anlatı olmasının ya da olmamasının ne anlama gelip ne sonuçlar doğurduğu ve bu spekülesyonlardan ulaşılan anlamların müzikle ne şekilde ilişkilendirilebileceği sorusu doğrultusunda ikinci bölümde *Postema'*nın melodi modelinden söz edilirken, hukuki fenomenleri anlamlandırmak için müzikal kavram ve algılayışlardan faydalanılabileceğine değinilecektir. İlerideki bu başlık bağlamında düşünülmek üzere, erken bir giriş olmak pahasına, anlatı kavramının esasen bir olayörgüsü kurmak anlamına geldiğini anlamak gerekmektedir. Fransız düşünür *Paul Ricoeur*, tarihin anlatısal anlamaya bağlı kalmak zorunda olduğunu ileri sürmüştür. Tarihsel zamanın şimdisi olmayan ve anların ardışıklığından oluşan "kozmik zaman" ve sahip olduğu "şimdi" aracılığıyla önceye ve sonraya sahip olabilen "yaşanmış zaman" arasında köprü olduğunu düşünür. Artık gözlemlenemeyecek olan geçmiş, bellek yoluyla yeniden canlandırılmaya çalışılır.[171] *Ricoeur,* her anlatının üç mimesis bağıntısı içerdiğini söylemektedir. Yani her anlatının bir eylemi nasıl taklit/temsil ettiğine dair üç aşama gerçekleşir: İlk mimesis aşaması, bir önbiçimlendirme düzlemidir. Metinleşme öncesi evreye denk gelen bu aşama, eylem dünyasının taşıdığı değer hakkında bir ön kavrayıştır. İkinci mimesis, Olayları düzenli bir bütün haline dönüştürme, üçüncü

[171] ACAR, M. Sengün, **Paul Ricoeur'ün Anlatı ve Tarih Görüşü Bağlamında Arthur C. Danto'nun "Anlatı Cümleleri" nin Değerlendirilmesi**, Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, s.19, c.2004, 2007, sf. 16.

mimesis ise eylemi yeniden biçimlendirme düzlemidir.[172] *Ricoeur, Augustinus'*un zaman çözümlemesi, *Aristoteles'*in de olayörgüsü çözümlemesinden yola çıkarak zamanın bir öyküleme/anlatma biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüştüğü tespitini yapmaktadır. Ancak düşünür, modern anlatı kuramının ana eğiliminin anlatının zamansal dizilişini bozmak olduğunu ve kendisinin de ulaşmak istediği şekilde, zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen mücadelenin anlatıdaki zamansallığı değiştirerek kazanılabileceğini ifade etmektedir.[173] *Ricoeur*, olayörgüsünün bir eylemin taklidi olduğunu söyler. Bu taklidin üç mimesis sürecinden geçilerek gerçekleştiğini, bunun da önce eylemi genel olarak yapı özellikleriyle saptama yeteneğinden hareket ederek eylemin simgesel dolayımlarına ulaşmaya çalışan bir süreç olduğunu anlatır. Hatta bu bütünselliği ifade etmek için *Ricoeur,* mimesise konu "eylem" değil, "eylem kavramsal ağı" terimini kullanmaktadır. Çünkü eyleme geçmek, her zaman başkalarıyla "birlikte" eylemde bulunmak anlamına gelir.[174] Anlatı ile ilgili ortaya konulan bu örnek ve özet düşüncelerden hareketle, hukukta yargılama konusu vakanın/ eylemin deliller yoluyla ortaya konulup "hakikat" halinde yeniden canlandırılması bir olayörgüleştirmedir.

Girişte değinilmiş olduğu gibi hukuk ve edebiyat, bir çalışma alanı olarak bağımsızlaşmış olmakla birlikte, hukuk ve estetik ilişkisinin kurulduğu çalışmalarda anılmaya da devam etmektedir. Malzemesi anlatı olan tiyatro ve sinema da hukuk ve

---

[172] RICOEUR, Paul, **Zaman ve Anlatı**, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, YKY Yay., İstanbul, nisan 2007, sf. 8.

[173] RICOEUR, age, sf. 70.

[174] RICOEUR, age, sf. 112.

edebiyat çalışmaları bağlamında değerlendirilmektedir. *Amnon Reichman,* insanların hukuk hakkındaki algı ve bilgilerinin esas olarak sinema yoluyla oluştuğunu söylemektedir. Yazar, hukuk ve sinema söyleminin temelinin hukuk ve edebiyat ya da hukuk ve anlatı çalışmaları olduğunu, metinsellik anlamında bu ilişkinin hep devam edeceğini, ancak performans ve görsellik unsurlarının bu alanı bağımsızlaştırdığını belirtmektedir.[175] Hukukun da sinemanın da "perde arkası" olarak tanımlanabilecek sosyal alanı vardır. Hukuk, diğer sosyal yapılar gibi, bu yapının kısımlarını bir arada tutan iskeletin üstünü kaplar ve perde arkasındakileri saklar. Sinema da aslında, hukuk uygulamasının ritüellerini sürekli görünür kılarak bir yanıyla bu hukuki yapının devamını sağlar.[176] Yazara göre hukuk ve sinema pratikleri mesajların aktarımı bağlamında iletişimsel ve gerçekliğin ya da muhtemel gerçekliğin ifadesi bağlamında temsili içeriklere sahiptir. Her iki pratik de çatışan değerler, normatif yargılamalar ve genel olarak insanlık durumlarıyla ilgilidir. Fakat hukuku "gösteri işinin" bir parçası olarak ya da sinemayı "hukuki" bir iş olarak algılamak da abartılı olacaktır.[177] Bize göre burada kurulmak istenen ilişkinin de hukuk ve estetik olarak değil, iki sosyal fenomenin karşılıklı değerlendirilmesi şeklinde, ya da yaklaşımın kendi içinde de var olduğu üzere, konunun hukuk ve edebiyat/ hukuk ve anlatı bağlamında değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

---

[175] REICHMAN, Amnon, **The Production Of Law (And Cinema): Preliminary Comments On An Emerging Discourse,** Southern California Interdisciplinary Law Journal, Vol.17, 2008, sf. 464.

[176] REICHMAN, agm, sf. 468.

[177] REICHMAN, agm, sf. 485.

*Richard Sherwin,* konuya farklı bir yaklaşım getirmiş, hukuk sisteminin artık televizyon filmleri ve diğer medya gereçleriyle görselleştiğini, yargılama pratiklerinin bu çağda bir çeşit medya anlatısına dönüştüğünü, bu sürecin hukuk ve popüler kültürün basitçe birbirine karışması değil, hukukun meşruiyetiyle ilgili ciddi bir erozyon olduğunu belirtmektedir.[178] Kültür ürünleri olarak imgeler, hikayeler, karakterler, metaforlar artık medya tarafından üretilmektedir ve hukuk da bu popüler kültürün üretiminin dışında kalamamaktadır. Televizyon ve sinemada özellikle konusunu gerçek davalardan alan, belgesel niteliğindeki eserlerin yol açtığı tehlikeli duruma vurgu yapan yazar, bu şekilde üretilip belgelenen "gerçekliğin" bir ontolojik kaygı doğurduğunu söylemektedir.[179]

### 3. Llwellyn – Stil Dönemleri ve Hukuk Uğraşları Yaklaşımı

Amerikan Hukuki Realizmi ve Sosyolojik Hukuk Teorisi Okulu, kendilerinden önce egemen olan hukuki formalizme tepki olarak gelişmişlerdir. Özellikle Amerika'da çok hızlı gelişen ticaret piyasası, durağan kurallarla yönetilemeyecek bir dinamiğe sahip olup, yeni bir yaklaşım gerektirince yaşayan ve sürekli değişen topluma ayak uyduracak bir hukuk anlayışı ihtiyacı doğmuştur.[180] *Karl Llewellyn'*in de temsilcilerinden olduğu Amerikan hukuki realistleri, hukuki

[178] SHERWIN, Richard K, **When Law Goes Pop,** The University Of Chicago Press, 2000, sf. 5.

[179] SHERWIN, age, sf. 9.

[180] UZUN, Ertuğrul, **Amerikan Hukuki Realizmi,** Çağdaş Hukuk Düşüncesine Giriş, İthaki Yay., İstanbul, 2015, sf.77.

değişimin toplumsal değişimin arkasından geldiği tespitini yapmış, bununla bağlantılı olarak hukukla ilgili araştırmaları başka bilim dallarının bakış açılarıyla genişletmişlerdir.[181] *Llewellyn,* hukukta kısmi belirlilik ve kesinliğin varlığını kabul etmektedir. Çalışmaları da daha çok temyiz mahkemeleri ve hukuk kuralları üzerinedir. Amerikan hukuki realizminin "aşırı" kanadının temsilcilerinden olan ve çalışmamızda müzik ve hukuk ilişkisinin sosyal bağlamda nasıl kurulduğuna dair başlıkta söz edilecek olan *Jerome Frank* ise hukukta belirlilik ve kesinliği reddedip ilk derece mahkemeleri ve davalar üzerinde çalışmıştır.[182] Bu durum, her ikisi de Amerikan hukuki realistlerinden olmakla birlikte, *Lewellyn'*in yaklaşımının çalışmamızda daha genel ve teorik kısım olan estetik başlığı altında ve *Frank'*ın yaklaşımının ise sosyal bağlam dahilinde ele alınmış olmasının sebebidir.

*Llewellyn,* diğer realistlerden farklı olarak, hukukta akıl dışı faktörlere ve sezgiye yer vermemiş olup, O'nun realistliği hukukun anlaşılması ve yaratılmasında etkili ve objektif bir metot oluşturmasıyla ilgilidir.. Temyiz mahkemelerinde emsallerin doğuşu, gelişimi ve uygulanışını, hukukta istikrar ve değişme süreçlerini önemseyip ortaya koymuştur.[183]

*Llewellyn,* hukukun konusunun kurallardan ziyade uyuşmazlıklar olduğu konusunun üzerinde durmuş, bu uyuşmazlıkların çözümüyle ilgili gerçekleştirilen

---

[181] UZUN, **Amerikan...** sf. 82.

[182] GÜRKAN, Ülker, **Hukuki Realizm Akımı**, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yay., No.225. Sevinç Matbaası, 1967, sf. 31.

[183] GÜRKAN, age, sf. 144.

faaliyetlerin bütününe de "hukuk uğraşları" adını vermiştir. Bu uğraşlar yerine göre hakim, şerif, katip, avukat, gardiyan vs. tarafından gerçekleştirilebilir.[184]

*Wolfson,* 1944 tarihli makalesinde, *Llwellyn*'in estetiğe dayalı hukuk yaklaşımından söz etmiştir. Buna göre *Llwellyn,* hukuk ile estetik ilişkisini kurabilmek için hukuk stil dönemlerinin sanat stil dönemlerine denk düşüp düşmediğinin araştırılması gerektiğini söylemiştir. Yargılama ve yasakoyma açısından bir klasik, romantik, gotik vs. dönemden bahsedilebilir mi ve bu dönemler sanatın aynı isimli dönemlerine denk düşer mi, buna bakmak gerekir. Bu araştırma, hukukun tipik bir kültür ürünü olduğu ön kabulüyle yapılmalıdır ve eğer sanatsal stil dönemleri ile hukuki stil dönemleri arasında bir bağlantı bulunursa bu, hukukun toplumdaki fonksiyonunu anlamamıza yardımcı olacak, bununla birlikte ölmüş hukuk ile yaşayan hukuk arasındaki farkı da anlamamızı sağlayacaktır.[185] Amerikan hukukunu oluşum-gelişim, olgunluk ve politikayla karakterize olan yeni bir dönem olarak üçe ayıran *Llwellyn*, bu dönemlerin örneğin Amerikan mimarisine de uygulanabilir olduğunu, yani bütün hukukun bir kültürel tezahür olarak diğer kültürel tezahürlerle aynı özelliklere sahip olduğunu söylemiştir. Dönemsel olarak hukukla karşılaştırılabilir iki sanat, tipik olarak güzel sanatlar ve edebiyattır. Güzellik ise izole edilmiş bir fenomendir ve bu anlamda estetik idealleri sınırlıdır. *Llwellyn*'e

---

[184] ŞAHİN CEYHAN, Şule, **Uyuşmazlık Çözümüne Llewellyn'in Gözünden Bakmak: Hukuk Uğraşları Kuramı**, Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi, c.19, s.2, 2013, sf. 995.

[185] WOLFSON, Richard F., **Aesthetics In and About the Law**, Kentucky Law Journal, Vol.33, 1944, sf. 47.

göre hukuki güzelliğin temel testi fonksiyon testidir ve hukuki estetik, esasen fonksiyonel estetiktir.[186]

1942'de kaleme aldığı yazısında *Llewellyn*, güzellik kavramının kelimelerle yaratılmış olan hukuk için önemsiz olduğu algısının yaygın olduğunu, kendisinin buna alternatif bir bakış açısı deneyeceğini söylemiştir.[187] Hukuki güzellik kavramının her zaman bir fonksiyonellik testine tabi tutulduğunu, güzelliğin hukuku zenginleştirdiğini fakat hukuk için bir teferruat ya da süsleme olmaktan kurtulamadığını belirten *Llewellyn*, hukuki estetiğin bu sebeple öncelikle fonksiyonel estetik olarak arandığı tespitini yapmıştır.[188] Hukuk sistemindeki estetik yan, mimarideki estetiğe, ondan daha fazla olmak üzere de müziğe yakın durur. Kurallardan oluşmuş bir hukuk sistemi yapısını yüzyıllarca ayakta kalan ortaçağ katedrallerine benzetmek *Llewellyn* için çok görkemlidir. Mimari yapıların çizimleri ya da planlarının mevcut olmasa bile yapının sahip olduğu "stil"inin bilgisinin, onun biçiminin muhafaza edilmesini sağlayacağı tespiti önemlidir.[189]

*Llewellyn, Roscoe Pound*'un sınıflandırmasına atıfla, Amerikan hukukunun dönemlerini 19. yüzyılın ilk yarısı- gelişim, 1880-1900 arası olgunluk ve 20. yüzyılı da modern sosyoloji olmak üzere üç döneme ayırmış ve bu dönemlere "stil"

---

[186] WOLFSON, age, sf. 46.

[187] LLEWELLYN, Karl, **On The Good, The True, The Beautiful, In Law,** University of Chicago Law Review: Vol.9, s.2, 1942, sf. 227.

[188] LLEWELLYN, agm, sf. 229.

[189] LLEWELLYN, agm, sf. 230.

bağlamında açıklamalar getirmiştir.[190] *Pound'* un sınıflandırmasının metoda değil doktrine göre olduğunu, bu yüzden de esasen stille ilgili bulunmadığını belirten *Llewellyn,* ilk dönemin İngiliz hukukunun resepsiyonuna, ikinci dönemin bir birleştirme ve alınan materyalin geliştirilmesi sürecine karşılık geldiğini belirtmiş, bu dönemi otoriteryen, formel ve mantıki olarak betimlemiştir.[191]

*Llewellyn,* serbest piyasa ekonomisinin, "bırakınız geçsinler" anlayışının yasal düzenlemeden sözleşme lehine kayan bir süreç getirdiğini, bu süreçte de hukukun artık bir kurum ya da doktrin olarak kalamayacağını tespit etmiştir.[192] Hukukçuların yaptığı işi hukuk uğraşları olarak çerçevelemiş olan *Llewellyn,* hukukçuların da sanatçı değil ama sanatçıyla teknisyen arasında duran "zanaatçiler" olduğunu söylemiştir. *Llewellyn'*in zanaatçi yaklaşımı, hukuk uğraşları teorisinin uzantısıdır.[193] Buna göre modern stil gerçekçidir. Gelişen teknoloji ve uzmanlıklar, yargıyı bilgilendirmek üzere, gerçeklikle ilgili teknik veriler ve bilirkişileri gerektirmiştir. Bu durum, hukuk zanaatçisinin işi ve ait olduğu toplumla ilişkilerini belirleyen hayati bir değişikliktir. Bütün yargılama sürecine egemen olan "tek uzman" olmak yerine, yalnızca yargılama işini yürüten "bir uzman" olmak, hukukçular için alışılması zor bir dönüşüm olmuştur. Hukukçuların kendilerinde uyanan bu algının aksine ise, paradoksal olarak, kendilerine daha ağır bir iş

[190] LLEWELLYN, agm, sf. 234.

[191] LLEWELLYN, agm, sf. 238.

[192] LLEWELLYN, agm, sf. 242.

[193] TWINNING, William, **The Idea of Juristic Method: A Tribute to Karl Llewellyn,** University of Miami Law Review, Vol.48, 1993, sf. 154.

yüklenmiştir. Çünkü yeni bu yeni stil küçük bir değişiklik ya da geçmişin hukuk deneyimlerinin reformuyla sağlanamayacak kadar farklıdır.[194] *Llewellyn,* hukukun bir zanaat olduğuyla ilgili tespitlerde bulunmuş, hukukla ilgili "know how" a sahip olmayı bu yönde değerlendirmiştir, "hukuk zanaatleri"ni yazmayı ömrü yetmediği için ise, bu konudaki çalışmasını bitirememiştir. [195]

Özetle *Llewellyn* hukuk ve estetikle ilgili ayrı bir teori geliştirmemiş olmakla birlikte, öncelikle hukuk dönemleriyle sanat dönemlerinin birlikte okunmasının hukuku yorumlamak için işlevsel olacağını tespit etmiş; hukukçuluk mesleğinin sanatın el işçiliğini de içeren eski anlamına yakın durmak üzere zanaatle yakın ilgisi bulunduğunu ve esasen hukuktaki güzelliğin süslü cümlelerden temizlenmiş sade/fonksiyonel bir ifade biçiminde olduğubu söylemiştir.

## B- HUKUK VE ESTETİK İLİŞKİSİNİN MÜZİK ÜZERİNDEN KURULMA YOLLARI

### 1. Schenker- Hukukta ve Müzikte Düzen/ Özgürlük Dengesi Yaklaşımı

*Heinrich Schenker,* 20. yüzyılın en önemli müzik teorisyenlerinden biri sayılmakla birlikte, hukukçu kimliği ve bu kimlikle müzik teorisyenliği kimliğini birbirinden beslediği görece az bilinmektedir. Hukuk eğitimi sırasında *George*

[194] LLEWELLYN, agm, sf. 244.

[195] SCHARFFS, agm, sf. 2249.

*Jellinek'* in de öğrencisi olmuş, kendisine özgü müzikal analizlerinde fikirlerini esasen hukuki terimlerle ifade etmiştir.[196]

*Schenker*, müzik dünyasında, esasen geliştirdiği analiz yöntemiyle bilinmektedir. Müziği tanımak ya da yorumlamak için geliştirilmiş olan analiz, esasen yorumlayıcı bir eylemdir. Bir müzik parçasının belli bir şekilde algılanmasını salık verir. *Schenker* analizi, bir müzik parçasının yapısal katmanlar olarak algılanması gerektiğini, bütün müzik parçasının temel tonal bloklar üzerine inşa edilmiş olduğunu gösteren bir yöntemdir. [197]

*Schenker*, soru cevaplarla ilerlettiği konu inceleme metodunun Sokratik yöntem olduğunu söylemiş, kompozisyona dair her argümanı bir avukat gibi parçalarına ayırarak analitik olarak incelemiştir. *Alpern*, makalesinde, *Schenker'*in, müzikal yasaların tesadüfi olduğunu kabul etmediğini ve formalizmini ve hermenötiğe itirazını da aklın yasal çerçevesine dayandırdığını söylemektedir. Hocası *Jellinek* bakımından sosyal düzen ve bireysel özgürlük kutuplaşmasının uzlaşmasında hukukun rolü şeklinde ifade edilebilecek olan ana mesele, *Schenker'*de müzikal terimlerle tercüme edilmiştir. [198]

*Jellinek'* in savunucularından olduğu 19. yüzyıl Alman tarihçi hukuk okulu, Aydınlanma'nın rasyonalist doğal hukukuna karşı hukukun tarihini ve ampirik köklerini araştırmış, kullandığı hukuk bilimi, indirgemeci metotla yasal kabuğu delip

---

[196] ALPERN, Wayne, **Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq.**,Cardozo Law Rev. 20, 1998-1999, sf. 1461.

[197] PANKHURST, Tom, **Schenker Guide,** Routledge, NY, 2008, sf. 5.

[198] ALPERN, agm, sf. 1467.

geçerek toplumun daha derin yapısal katmanlarını ortaya çıkarmayı ve böylece organik ilke keşfetmeyi amaçlamıştır.[199]

*Jellinek'* in, Roman totaliter devletinin baskıcılığı ile demokratik devletin serbestliğini dengelemek için en uygun model olduğunu düşündüğü ortaçağ tötonik[200] devlet modeli, hukuklar arasında "birbirine giren alanlar" kavramını ortaya çıkarmıştır. Buna göre tötonik devlet, eski Roma İmparatorluğu gibi kuşatıcı ya da modern demokratik devlet gibi etkisiz değildi. Tötonik yasalar, toplumsal organizasyonun soyut, kendi kendini sınırlayan sütunlarıydı. Bireylere emretmekten çok onlara rehberlik ediyordu. Tötonik hukuk, kendi kendini sınırlama ilkesine bağlı olarak "minimum etik"ten ibaretti. *Schenker'*de ise bu "birbirine giren alanlar", müzikal yapının sütunları arasındaki tonal alanlara karşılık gelir.[201] Yapısal sütunlar arasında birbirine giren alanların melodik çeşitliliğine "dışa besteleme" (*composingout)* adını verir. Bu terim, müzikte düzen ve özgürlük arasındaki sentezi ifade eder.[202] Buna göre düzen ve özgürlük birbirine karşıt değil, sentezlenmiş olarak bir arada bulunan kavramlardı. *Jellinek,* tötonik hukuku övmekle birlikte, çoğunluk kuralı şeklinde ifade edilen demokratik ilkeyi eleştirmekten de geri durmamış, salt

[199] ALPERN, agm, sf. 1469.

[200] Töton: Romalıların Cermen kavimlerine verdiği ad.

http://www.nisanyansozluk.com/?k=t%C3%B6tonik

[201] ALPERN, agm, sf. 1486.

[202] ALPERN, agm, sg. 1491.

çoğunluğun kuralları mutlak olarak belirlediği sistemin tiranlığa dönüşmesinin kaçınılmaz olacağını belirtmiştir.[203]

*Schenker'*e göre, *Schoenberg'*inki gibi yeni soyut müzikal düzenlemeler, otantik müzik yasalarını görmezden gelir. Otantik müzik yasaları ise yaratılmayan ancak keşfedilebilen yasalardır. Bu bakış açısının, hukuktaki (ilkçağ) doğal hukuk anlayışına koşut olduğunu düşünülebilir. Yine *Jellinek'* teki otorite- özgürlük/devlet-birey mücadelesi, *Schenker'*de özgürlük-uyum/tonalite-ton[204] olarak karşılık bulur. Müzik teorisindeki tonal ilişkiler de, insanlarla bir hukuk sistemi arasındaki ilişkiler gibidir. Notalar kendi bireysel varoluşları bulunan biyolojik yaratıklardır. Buna göre her sesin, bir tiyatro eserinde temsil edilen gerçek bir insan yaşamı gibi, besteci tarafından ortaya konulması gereken kendi iradeleri vardır.[205] *Jellinek'*e göre de, *Schenker'*e göre de düzen ve özgürlüğün varoluşu karşılıklı olarak birbirine bağlıdır. Düzensiz özgürlük kaosa yol açar, özgürlüksüz düzen baskının kemikleşmesine yol açar. "Önde görünen kaos, arka plandaki evrensel düzene aittir".[206]

Tek tek tonların hayatta kalabilmeleri, *Schenker*'e göre anarşik bir mücadele gerektirir. Bir tonun üçlü ve beşli doğuşkanlar yaratması, bir ton içinde modülasyona karşı durmaya çalışması gibi örnekler verdiği birbiriyle mücadele halindeki tonlar

[203] ALPERN, agm, sf.1475.

[204] Tonalite, Batı müzik sisteminde doğuşkanlar temeline dayanan ses dizilerinden majör ve minör olarak adlandırılan iki tanesinin temel alınması ve diziyi oluşturan seslerin ana sesin hakimiyetinde örgütlenmesi kurallarının genel adıdır.

[205] ALPERN, agm, sf. 1482.

[206] ALPERN, agm, sf. 1491.

arasındaki bu durumu *Schenker,* ilkel/barbar topluma benzetmiştir.[207] Toplumsal yasaların kişisel çıkarları sınırlaması gibi, tonal yasaların da tonların toplu yaşamında bireysel ifadelerini kısıtladığı söyler. Yasal bürokrasi gibi, tonalite de müzikal uyum için idari bir çerçeve oluşturur.[208]

*Schenker*'in tonal yurttaşlar toplumu, *Jellinek'* in tötonik devletinin müzikal mikrodünyasıdır. *Schenker,* tonaliteyi hukukun devletteki merkezileşmiş iktidarla denk tutmakla, müzikal Roma düzeni ile müzikal demokrasinin özgürlüğü arasında bir uzlaşı sağlamış olduğunu düşünür.[209]

*Jellinek'*in azınlık bilinci kavramı, oyların sayı değil ağırlık esasına göre değerlendirilmesi gerektirdiğini öngören bir yaklaşımdır. *Schenker'*in devletinde de notalar, oylar gibi, sayı değil ağırlıklarına göre değerlendirilirler. Tonların demokrasisini, hocası gibi reddeden *Schenker,* müzikal meritrokrasiden yanadır. Notaların değeri frekanslarına, uzunluklarına göre değil, müzikal organizasyon içindeki katkılarına göre belirlenir.[210]

*Alpern, Jellinek'* in idealize ettiği tötonik hukukta Avusturya- Cermen şövanizminin vücut bulduğunu, bu tarihi idealleştirmenin tötonik müziğe uygulanarak *Schenker* tarafından da yapıldığını söylemektedir. Buna göre Alman hukukunun düzen ve özgürlük diyalektiğini doğal olarak sağladığı gibi, Alman müziği de müzikte aynı diyalektik sezgiye sahiptir. *Bach, Haydn, Mozart* ve

[207] ALPERN, sgm, sf. 1483.

[208] ALPERN, agm, sf. 1484.

[209] ALPERN, agm, sf. 1486.

[210] ALPERN, agm, sf. 1496.

*Beethoven, Schenker'*e göre müzikal özgürlüğün alanını tonal düzenin sınırlar içinde en geniş haline ulaştıran, büyük tötonik bestecilerdir. Buna karşılık Japon, Arap, Çin ve Yahudi müzikleri irrasyonel olup kaos durumundadır. [211]

*Schenker'*e göre müziğin gelişimiyle, toplumun gelişimi aynı şekildeydi. Modern müzik *Jellinek'*in demokrasi modelinde olduğu gibi, serbest bırakılmış özgürlük ve anarşi haline gelmiştir. Tonalitenin ömrünü dolduruyor oluşu, toplumda bireysel hakların yükselmesi ve toplumsal hiyerarşinin dengelenmesiyle kıyaslanabilir. Her iki halde de birlik/bütünlük bozulmakta, sıradanlık, parçalanma ve kişiliğin kaybı söz konusu olmaktadır. Müzikal toplumun doğal katmanları eşitlik ilkesinin yanlış yönlendirmesiyle parçalanmıştır. Müzikal organizasyonun birbirini bütünleyen Kartezyen enstrümanları olan armoni ve kontrpuan arasındaki ilişkiler bozulmuştur. Her akoru birbirine denk, özerk dikey varoluş sahibi kılarak kontrpuantal bağlantılarından koparan *Rameau, "*tonal düzeni armonik giyotiniyle tehdit eden müzikal *Robespierre"* olmuştur. *Rameau* tarafından her bir akoru birbiriyle denk kılmak şeklinde başlatılan müzikal demokrasi, *Schoenberg* le her bir tona özerklik verilip atonaliteye ulaşmıştır. [212]

### 2. Manderson'un Yaklaşımı

Hukuk ve müzik ilişkisinin aynı başlık altında, bir kitabın bütün teması olarak kaleme alınmış olduğu ulaşabildiğimiz en kapsamlı eser, *Manderson'*a ait "Sözsüz Şarkılar'"dır. Bu kitap hukuk ve adaletin estetik bakışla kavranabileceğiyle ilgilidir

[211] ALPERN, agm, sf. 1506.

[212] ALPERN, agm, sf. 1507.

fakat esas ilişki müzik estetiği üzerinden kurulduğu için çalışmamızın ana kaynağı sayılabilir.

Yazar, kitabı metodolojik, epistemolojik ve normatif boyut olmak üzere üç temel bölümde tasarlamıştır. Çalışmanın biçimini müzikal formlarla kurgulayan yazar, aynı zamanda tematik olarak da her bir bölümde bir eseri esas alarak ilerlemiştir.

### a. Metodolojik boyut

Kitabın ilk bölümü, "metodolojik boyut" olarak adlandırılmış ve her biri özel birer müzik formu olan prelüd[213], füg[214] ve motet[215] kavramları ana alt başlık olarak

[213]Prelüd: Önceden kullanıldığı "prova tarzı çalmak" anlamından, 15. ve 16. yüzyıllarda, "parçanın yapısına, tonalitesine uygun, doğaçlama tarzı çalınan kısa müzik" anlamına dönüşen müzik parçası. Form bütünlüğü olmayan, doğaçlama ve özgürce gelişim öncelikli giriş müziği. AKTÜZE, İrkin, **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yay., 2. bs., İstanbul, 2004, sf. 446.

[214] Füg: "Kaçış" kelimesinden kaynaklanan, partilerin ya da temaların birbirinden kaçışı anlamına gelen, kanon ve ricercare formlarından gelişerek 1650'lerde son şeklini alan, temanın kontrpuanlı benzetimiyle işlenen müzikal anlatım tekniği. AKTÜZE, age, sf. 208.

[215]Motet: "Kelime" anlamındaki "mot"tan türediği söylenen, 12. ve 13. Yüzyıllarda biçimlemeye başlayan, gelişerek 16. Yüzyılda son şekline ulaşan, farklı söz ve müziklerin karıştırılarak seslendirildiği, genellikle dinsel çoksesli vokal müzik. AKTÜZE, age, sf. 370.

kullanılmış olup, yazar, bölüm başlıklarını sadece içeriklerine göre değil biçimsel olarak da yorumlayarak anlamlandırmıştır. Metodolojik boyutun ilk ana alt başlığı olan "prelüd", tıpkı prelüd gibi parçalara bölünmemiş ama adım adım devam ederek geliştirilmiştir. "Prelüd" ana alt başlığı altında, estetik felsefelerine, estetiğin algısal, kültürel ve sembolik biçimlerine değinilmiştir. Yazara göre estetik varoluş deneyimimiz, hayat ve hukuk anlayışımızın bir görünümüdür ve bu sembolik biçimler söz konusu deneyimi açıklamaktadır.

Bir müzik parçası, tam olarak öngörülemeyen bir bilinmeze yolculuktur. Bu yolculuğu örneklemek için yazarın seçtiği parça, basit ve bildik *Bach*'in "İyi Düzenlenmiş Klavye"'sinin[216] ilk parçası Do majör prelüddür. Hiçbir değiştirici işareti olmadığı için en kolay ton sayılan do majör yazılmış prelüd, aynı zamanda ritmik olarak da çok sade ve tekdüzedir. Anlamlı, edebi bir adı bulunmamakta, sadece başlangıç olduğunu belirten basit bir ad taşımaktadır. Yazara göre bu basit haliyle bile kitabın bütününü özetleyen bir prototip gibidir.[217]

Yazara göre füg, farklılıkları bir arada sunar. Hukukun ya da adaletin estetik boyutlarının, yani hukuki estetiğin yoludur. Duyusal deneyime konu olan güzellik ve

---

[216] İyi Düzenlenmiş Klavye (Well Tempered Klavier): Eğitim amaçlı yazılmış, 12 sesin majör ve minör tonlarından oluşan 24 prelüd ve füg içeren, iki kitaptan oluşan düzenlemeler. Bu düzenlemelerin *Bach'*ın farklı yaratı dönemlerinin özeti olduğu kabul edilir. BORAN/ ŞENÜRKMEZ, age, sf. 120. *Mimaroğlu,* bu eserin adını "Eşit Aralıklara Göre Akortlanmış Klavye" olarak çevirmiştir MİMAROĞLU, İlhan, **Müzik Tarihi,** Varlık Yay., 3. bs., İstanbul, 1987, sf. 66.

[217] MANDERSON, age, sf. 3 vd.

biçim, insanları etkiler ve bunlar sembolizmle anlam kazanır. Estetik ve hukuk ilişkisi karşılıklı olarak kurulabilir: Bir yönüyle estetik toplumun değerlerini etkiler. Toplumun söz konusu değerleri hukuk sistemi içinde biçimlenmiş ve sembolleşmiştir. Ancak estetik hukuku etkilediği gibi hukuk da estetiği etkiler. Çünkü hukukun problemler hakkındaki söylemi ve dünyayı sınıflandırma tarzı, bizim de dünyayı algılamamızda kurucu etkiye sahiptir. Hukuk estetiği, dünyayı görme ve inşa etmenin bir yoludur. Bu inşaatın malzemesi kelimeler ve kelimelerin oluşturduğu mevzuat (statutes), davalar, içtihatlar ve literatürdür. Bu durumda estetik, elbette dünyayı kurmada bağımsız değişken değildir ancak "hukuku oluştururken, estetik bağımsız değişken olsaydı durum nasıl olurdu" sorusu, yazara göre üzerinde düşünmeye değerdir.[218] *Manderson,* füg̈de temanın parça boyunca çeşitli şekillerde tekrarlanması gibi, kitapta da bir temayı bir başlık altında tüketip öyle yeni bir başlığa geçmemiş, bu anlamda okuyucuyu zorlayan farklı bir okuma deneyimi yaratmıştır.[219]

---

[218] MANDERSON, age, sf. 28.

[219] Buna örnek olabilecek, *Manderson*'un akademik yazı biçimlerine bir başkaldırı olarak nitelendirdiği bir makale de diyalog şeklinde kaleme alınmıştır. Bu makalenin başlığının da müzikte de klasik formların bozulması sayılabilecek bir *Chuck Berry* şarkısından alınmış olması ilgi çekicidir:

"Roll over Beethoven

Tell Tchaikovsky the news

I got the rockin' pneumonia

Need a shot of rhythm and blues"

Yazara göre estetik, hukuku okumak için bir yöntemdir. Güzelliğin objektifleştirilmesi tutkusunda tarih içinde varılan nokta, estetik yargının doğruluğundan ya da haklılığından değil güzel olup olmadığından söz edebiliyor olduğumuzdur. Bir estetik değerin doğru değerlendirmesinin, birlik/bütünlük, karmaşıklık ve güç/yoğunluk/çarpıcılık değişkenlerine bağlı olduğu genel kabulü karşısında, *Manderson* objektifliğin gerekli ve mümkün olup olmadığını sormaktadır. Ona göre esasen bir sanat eseri karşısında insanın nasıl etkileneceğini öngörmenin ya da ölçmenin bir yolu yoktur.[220] *Manderson'*a göre, estetiğin bir nesnel gerçekliğin temsili olduğu, ya da güzelliğin tanımlanabileceği ümidi bir yana bırakılmalıdır. Üzerinde durulması gereken, estetiğin içeriği değil sürecidir. Doğru soru, "estetik bize ne anlatır" ya da "bize ne bildirir" değil, "bunu nasıl yapar" olmalıdır. Bu deneyim sanatçıya ya da dinleyiciye ait olabilir.[221] Bu yüzden bir insanın faaliyeti ya

---

GABEL, Peter/KENNEDY, Duncan, **Roll Over Beethoven,** Stanford Law Rev., Vol. 36, No 1-2, Critical Legal Studies Symposium, Jan. 1984.

[220] MANDERSON, age, sf. 9.

[221] Bu noktada, hukuk fenomenlerini algılamamız için bir model ya da ufuk açıcı yaklaşım olması bakımından *Gökmen Özmenteş'*in ortaya koyduğu "müzikal anlamın biricikliği"nden söz etmek gerekir. Bu yaklaşım için *Bakhtin*'in karnaval kavramı çıkış noktası olarak alınmış ve karnavalın merkezsiz, her defasında yenilenen anlamlar taşıyan eylem olanaklarına işaret edilmiştir. Ölümsüzlük, tamamlanmışlık, mutlaklık kavramları müzikal anlamın yaratılmasında işlevsizdirler. Estetiğe fenomenolojik ve hermenötik geleneğin izinde bir metinlerarası okuma talep eden bu yaklaşım, her türlü genellemeyi reddetmektedir. Müziksel edimin anlamının bireyden bireye değişebileceği gibi, bireyin kendisinde dahi her bir seferinde yeniden ve yeni

bir biçimde üretileceğini öngörmektedir. Anlam, yaratıldığı "an"a bağlama, ilişki/etkileşim olanaklarına bağlıdır.

ÖZMENTEŞ, Gökmen, **Tınısal Karnaval Bağlamında "Müzikal Anlamın Biricikliği"**, http://gozmentes.blogspot.com.tr/2015/06/tnsal-karnaval-baglamnda-muzikal-anlamn.html

Zamansal bir sanat olan ve bu zamansallığı sebebiyle hukukla diğer sanatlarla olduğundan daha kolay ilişkisi kurulabilen müziğe ilişkin bu yaklaşımı konumuz açısından önemli bulmaktayız. Amerikan hukuki realizmiyle formülleştirilmeye başladığı söylenebilecek, hukukun merkezilikten uzaklaşması fikrinin bu bakış açısıyla da desteklenip farklı bir şekilde kavranmasının mümkün olabileceğini düşünmekteyiz. Tam da bu noktada, metnin zamansallığının anlamı üzerine söyledikleriyle *Gadamer'*den de söz etmek ufuk açıcı olacaktır. *Gadamer,* tıpkı her yıl kutlanan bir festivalin her yıl kendine özgü bir şekilde yeniden kutlandığını, hiçbir zaman festivalin ilk halinin yeniden canlandırılmaya çalışılmayacağını ama o ilk şekilde mevcut bulunan kaynağın anda tekrar ortaya çıkmasına vesile olduğu için kutlandığını söyler. Bu anlamda eser, insanı, eserin değil insanın kendi dünyasına götürür. Geçmişin, aynı zamanda şimdinin bir parçası olduğunun idraki, insanın kendi gerçeğinin ortaya çıkarılması için bir yöntemdir.

TATAR, Burhanettin, **Hans- Georg Gadamer ve "Hakikat ve Yöntem" Adlı Eseri**,http://dergipark.ulakbim.gov.tr/omuifd/article/download/5000073523/5000067782 (GADAMER, Hans Georg, **Truth and Method**, New York, Crossroad,1989'dan aktaran)

da niyeti, estetiğin gerekli ögesi değildir. Ancak niyet, estetik objeye bakarken önem kazanır. Bu bağlamda sanat eseri, estetik için bir şablon olarak ele alınabilir.[222]

*Manderson,* Modern Batı'da görmenin, diğer bütün duyulara egemen olduğu tespitini yapmaktadır: İnanmak için görmek gerekir. Görmenin yanında ikinci önemli hegemonya, yazıya/yazılı dile aittir ve dil, sadece akla değil, duyulara da hitap eder. Böylesi bir kültürde, metinler benzersiz bir iktidara sahiptirler. Estetik ise basit bir analiz ya da kelimelerin şifrelerinin çözümü değildir. Hangi kelimelerin kullanılıp hangilerinin kullanılmadığı, hangi dilin kullanıldığı ve yazı stili ile grameri önemlidir. Bunun gibi hukuk metinlerinin de içerikleri yanında stil ve dizaynları estetik açıdan önem arz eder. Bu bakış açısı, metni kaleme alanların dünyayı nasıl gördüklerini anlamaya yardımcı olur. Edebiyat, şiir, retorik, metaforlar vs. dilin estetik ve duyguya ilişkin ögeleridir. Yazar bu noktada, çalışmamız açısından önemli bir tespitte bulunup bir hukuk metninde de, bir *Sheakspeare* oyunundan daha az olmamak üzere bir estetik bulunduğunu ifade etmektedir. Bu da kendini, bir kelimenin nasıl tınladığı, bir sayfanın nasıl düzenlendiği ve nasıl hissettirdiğiyle gösterir.[223] Hukuk ve sanat/estetik ilişkisi kurulurken ilk akla gelen ve alışılmış olan, edebiyatla ilişki kurmaktır. Ancak burada içeriksel ya da anlatısal değil biçimsel ya da tınısal bir ilişkiden söz edilmektedir ve "hissettirmek" ile akla değil duyguya hitap ederek farklı bir yaklaşım getirilmiştir. *Manderson*'a göre estetik alem, bizle ilgili her şeyi kaplayan bir duyular ve semboller birliğidir. Hukuka olan inanç, hukuk

[222] MANDERSON, age, sf. 10.

[223] MANDERSON, age, sf. 11.

üzerindeki uzlaşma vs., estetik algımıza da bağlıdır. "Estetik, bir semboller sicilidir".[224]

*Manderson* da hukuk ve edebiyat ilişkisini ele almıştır. Yazara göre hukuk ve edebiyat ilişkisine iki yaklaşım olduğundan söz edilebilir: İlk yaklaşıma göre edebiyat, hukuk alanında metin ve anlam arasındaki problemli ilişkiyi anlamamıza yardımcı olur. Diğer yaklaşım ise edebiyat eserinin içeriğiyle insanın karmaşık çelişkilerini ortaya seriyor olduğudur. Bu çelişkiler hukuk sisteminde doğru/yanlış, iyi/kötü gibi ikili karşıtlıklar olarak yorumlanırlar. Örneğin, *Manderson'*a göre, *Dworkin'*in bakış açısı, ilk yaklaşımın örneğidir. *Dworkin* edebiyat eleştirisini objektif anlamıyla kabul eder. O, yargısal olayı bir anlatı olarak, örneğin her bölümü ayrı bir yazar tarafından yazılmış bir "zincir roman" olarak görür. Burada, yeni bir davayla karşılaşan yargıcın rolü, karmaşık bir oyun ya da şiirin edebi eleştiri amacıyla incelenmesine benzer. Eski bölümleri okuyup yeni bir bölüm yazacaktır. *Manderson* ise *Dworkin*'in, estetiğin, hukukun anlamı ve nasıl üretildiğiyle ilgili bir bilme yöntemi olarak rolünü anlamadığını düşünmektedir.[225] *Dworkin* hukuku bir anlatı olarak nitelendirir. Ancak hukukun bir anlatı olarak görünümü, geçmişin ve bugünün ardı ardına anlatılmasından ibarettir. *Manderson'*a göre bunun tersi olan bir diğer yaklaşım, edebiyatı, hukuku bir toplumun değerlerini geliştiren ve toplumu sembolik olarak açıklayan bir retorik olarak değerlendirmemizin yolu olarak görür. Buna göre hukuk ve adalet fikirleri, insanların hasarlı hayatlarını iyileştiren

[224] MANDERSON, age, sf. 23

[225] MANDERSON, age, sf. 30. (DWORKIN, Ronald, **Law's Empire,** Cambridge, Mass: Belknap Press, 1986'dan aktaran)

anlatıların yapılarıdır. Bu bağlamda anlatıların gerçeklik kaynağı olarak kullanılması önemli değildir. Hukukun da edebiyatın da değeri, somut bir davadaki kararda değil, yargılamanın karmaşıklığı ve belirsizliğindedir. Buna göre toplum ne söylendiğiyle değil, nasıl söylendiğiyle biçimlenip gelişmiştir. Burada "rasyonalitenin üzerinde hukuk, bir kelimenin anlamının üzerinde dil ve adaletin üzerinde polifoni vardır". [226]

*Manderson*'a göre esasen hukuk ve edebiyat, işbirliği için değil, karşılaştırma için bir araya getirilmiştir. Yani "hukuk ve edebiyat", hukukun ve edebiyatın yan yana durdukları anlamına gelir. Diğer yandan hukukun estetik boyutu, estetiğin bir anlamlandırma süreci olarak, zaten hukukun içinde mevcuttur. [227]

---

[226] MANDERSON, age, sf. 31.

[227] Bu noktada bir başka yaklaşım, "edebiyat olarak hukuk" formülasyonudur. DEMİR, Gökhan Yavuz, **Edebi Bir Tür Olarak Hukuk**, Hukuk Kuramı,c.2, s.6, kasım-aralık 2015, sf. 47.

*Dworkin'* in, hukukun da edebiyatın da özünün yorum faaliyeti olduğu düşüncesiyle gelişen bu yaklaşım, farklı alanların okumaları üzerinden dünyayı bir bütün olarak anlamlandırma arzumuz için elverişli görünmektedir. Hukuku edebi bir tür olarak görmenin, hukukun içerdiği şiddeti görmezden geldiği için iddialı ve indirgemeci olduğu eleştirisini de akılda tutmak kaydıyla, bu düşünme yönteminin, konumuz olan müzik ve hukuku birlikte okuma denememize de örnek oluşturabileceği düşünülebilir. SAĞLAM, Rabia, **Derrida ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül**, AÜ Hukuk Fakültesi Dergisi, 61(1), 2012, sf. 314.

*Manderson'* un hukuk ve estetik ilişkisine metodolojik bağlamda getirdiği bir başka bakış açısı da bu ilişkiyi hukuk kurumlarının ve somut malzemelerin estetiği üzerinden okumaktır. Buna göre hukuk, belirli kurumların pratik süreçleri yerine bir metinler ve fikirler serisi olarak da ele alınabilir. Yargılamanın törensel niteliği, adliye binalarının mimarisi, hukukçuların özel giysileri, kullanılan özel dil, kısacası biçim ve kurumların semiyotiğinin de estetik bağlamında değerlendirilebileceğine dikkat çekmektedir.[228] Örneğin *Goodrich*, common law'un akıl ve doktrinden ziyade bir retorik ve ortaklık yapısı olduğunu söyler. Bu durum, mahkemedeki kostümlerde ve ritüellerde gözlemlenebilir. Mahkeme kararları da, kutsal törenler gibi ikoniktir. Bu ritüeller otoriteye boyun eğmeyi sembolize ederler.[229]

*Manderson,* politikanın "ne yapabiliriz", etiğin "ne yapmalıyız", estetiğin de "neyi nasıl görmeliyiz" sorularının cevap alanı olduğu tespitini yapmaktadır.[230] Buna göre estetik, bir okuma yöntemidir, bir metodoloji olarak karakterize edilebilir. Yönelimi yorumlayıcı, hammaddesi metinsel, analiz aracı dilsel, amacı estetik anlamın hukukun özünü nasıl biçimlendirdiğini açıklamaktır.[231] Ancak estetik, betimleyici olduğu kadar emredici de olup, açıklamaya olduğu kadar değişime de gücü vardır. [232]

---

[228] MANDERSON, age, sf. 42.

[229] MANDERSON, age, sf. 37.

[230] MANDERSON, age, sf.43.

[231] MANDERSON, age, sf. 44.

[232] MANDERSON, age, sf. 45.

*Manderson'a* göre estetik boyutun merkezinde, biçimin anlamın bir parçası olduğu fikri vardır. Yani hukuki ifadeler de anlamların paketleri değil, kendisidir. Bu bağlamda biçim, epistemolojinin değil ontolojinin belirtisi- bulgusudur.[233] Bu nokta, müzikal formların ve hukuki metinlerin biçim olarak gelişimi üzerinde düşünürken akılda tutulmalıdır. Çalışmamızın ikinci bölümünde müzik ve hukukun aynı tarihsel süreçte yazılı hale gelmiş olması bağlamında ele alınacak olan motet, *Manderson'*da metodolojik bağlamda incelenmiştir. Buna göre hukuk metinlerinin hukukun fonksiyonunu ve onları yapanların otoritesini yansıtma biçimlerini okumak, bir estetik yöntemdir.[234]

Estetik yaklaşımın merkezinde tolerans, empati ve farklılığa saygı bulunur. Yazara göre "eğer estetik boyutu gerçekten de hukukun ve toplumun önemli bir parçası olarak kabul etseydik, adalete bakışımız değişir miydi?" sorusu çok önemlidir. Adalet, estetiğe yakın bir yargıdır. Her ikisi de birer nesne değil, birer süreçtir. Bu yüzden, birisine adaletin ya da güzelliğin ne olduğu öğretilemez. Estetik, hukuku etkilemenin bir yoludur ve hukuku nasıl yeniden kurabileceğini/ ıslah edeceğini açıklamanın bir yolu da olabilir.[235] *Manderson'*a göre hukukun estetik boyutu, metinde gizlenmiş anlama dair fikirler, gerçekler ve olayları fark etmek, ortaya çıkarmak, böylece metnin gerçek anlamına ulaşmak için bir hassasiyet geliştirmekle ilgilidir.[236] Buna göre bir yargı kararı ya da yasal düzenleme (statute),

[233] MANDERSON, age, sf. 33.

[234] MANDERSON, age, sf. 50-90.

[235] MANDERSON, age, sf. 45.

[236] MANDERSON, age, sf. 52.

sadece rasyonel fikirler ve hukuk doktrininden değil, estetik ve biçimsel etkenlerden de etkilenir. Estetik, bir metnin kelimeleriyle çok ilişkilidir. Modern Batı toplumları, görme toplumlarıdır. Başka toplumlar mitleri ya da sosyal amaçları sözlü gelenekle aktarabilirken, modern Batı bu işi yazıyla, alfabeyle, görme ihtiyacıyla yapmıştır. Ancak estetik yaklaşım sadece anlam analizi ya da kelimelerin açıklanması değildir. Daha çok yan anlam ve çağrışımlara yaslanır. Yani dilin metaforik ve retorik yanıyla daha çok ilgilidir. Bu anlamda estetik yorum metnin içeriğinden çok stili ve nasıl düzenlendiğine bakmayı gerektirir. [237]

*Manderson'*a göre *Peirce*, estetiğin sembolik düzenin normatif temeli olduğunu söyler. Buna göre sembollerin sadece kelimeler ve olgularla ilgili değil, onların değerleriyle ilgili çağrışımları da nasıl sağladığını anlamak için hukuk estetiğine bakılmalıdır. Hukuk estetiği herhangi bir zamana ait hukukla bir değerler bütününü ilişkilendirir. Hukuk, daha geniş bir sosyal sembolizmin yaratıcısı ya da yöneticisi değil dahili bir işaretler sisteminin deposudur. Göstergebilimin konusu olan işaretler estetik duygusunun değer biçtiği hammaddedir. Estetik deneyimin sembolik taraflarının farkına varmak önemlidir elbette ama estetikle göstergebilim aynı şeyler değildir. Göstergebilim, şeylerin anlamı üzerinde düşünme biçimleri geliştirir, estetik ise onlar hakkında nasıl hissedeceğimizi gösterir. Bir başka nokta, göstergebilimin özle, estetiğin biçimle ilgili oluşudur. Ayrıca göstergebilim, bir analitik tekniktir. Anlamın altındaki anlamı deşifre etmeye, satır aralarını okumaya çalışır. Rasyonel ya da metinsel olarak gizlenmiş estetik içeriği açığa çıkarma işini,

[237] MANDERSON, age, sf. 56 (Kevelson, Roberta, ed., Law and Semiotics, Vol 2, New York, Plenum Press, 1988, sf. 206'dan aktaran).

göstergebilim yapar. Bununla birlikte hukuk estetiği, ait olduğu zamanın değerler bütününü yansıtır. Bu da estetiği göstergebilimden ayıran bir noktadır. [238]

*Manderson'*a göre estetik yorum, bir toplumun belli bir zamanda dünyaya nasıl baktığını ve hukukunun rolünü anlamaya da yardımcı olur. Örneğin bir sanat eseri olarak bir resme bakarken o resmin neyi temsil ettiğiyle birlikte, kompozisyonu ve ruh hali de önemlidir. Resimde insan olup olmamasının, insanların nereye baktıklarının, hangi konumda ve büyüklükte oldukları gibi unsurların ayrı ayrı anlamları vardır. Resim yoluyla ressam, izleyiciye "bakmaktadır". Bu durumda "hukukun da bir ruh hali olabilir mi" ve "yasa, yasakoyucunun gözü olarak bize bakmakta olabilir mi" soruları karşımızda durmaktadır.[239]

**b. Epistemolojik Boyut**

Hukuk metinlerini oluşturan kelimelerin ait oldukları dillerin, tınlayışlarının ve düzenlenişleri ile hukuk metinlerinin estetik bir bakışla dünyayı nasıl açıklayabileceğinin ele alındığı metodolojik boyuttan sonra gelen epistemolojik

---

[238] MANDERSON, (Peirce'tan aktaran) age, sf. 39.

*Uzun* ise, hukuki akıl yürütme sürecinde kullanılan tümdengelim, tümevarım ve kıyas yöntemleriyle her zaman kanıtlama faaliyetinin biçimsel yönünün esas alındığını, yapılan şeyin bir mantık işlemi olduğunu belirtmiştir. Hukuk göstergebilimini karar verme sürecinde kullanılan önermelerin esasının, anlamının ne olduğu ve hukuki yorum faaliyetinin içinin nasıl doldurulacağına dair bir yöntem olarak ortaya koymuştur. UZUN, Ertuğrul, **Hukuk Göstergebilimi**, sf. 133 vd.

[239] MANDERSON, age, sf. 57.

boyut, dünyanın hukuk metinlerini nasıl açıkladığıyla ilgilidir. Burada estetik nesne değil, algılayan, estetik özne esas alınmıştır.[240]

*Manderson, Mozart'*ın Requiem eseri üzerinden şekillendirdiği bu bölümde,[241] ölüm cezasını ele almıştır. Bir müzik formu olarak requiem, belirlenmiş ortak bölümler ve içeriklerle Tanrı'nın ölümden sonra uyguladığı "kusursuz yargılamaya" karşılık geldiği için ölüm cezasıyla ilişkilendirilmiştir. Bir mit olarak hukuk rasyonalitesini açıklamaya çalışan yazar, ölüm cezasının toplumun algısında nasıl gerekçelendirildiğini anlamak için onu çevreleyen estetik algıya bakmak gerektiğini söylemektedir. "Ölüm hukuku", vücudu üzerinde egemenlik kurulan suçlu/hükümlü insan imgesiyle mümkündür.

Ölüm cezası yanında "Bir Tema Üzerine Varyasyonlar"[242] başlığı altında yazar, estetik algıya esas olmak üzere, bu kez uyuşturucu hukukunu ele almıştır. Varyasyon, bir bestecinin eserinin kendisi ya da bir başka besteci tarafından melodik, ritmik, armonik yapılarında yorum ve değişiklikler yapılarak tekrar bestelenmesidir. Sağlık, güzellik, kirlilik/hastalık, ahlaksızlık/günahkarlık kavramlarının yüklendiği bedenler ve eylemlerin taşıdığı sembolik değer, yazara göre bir estetik değerlendirme konusudur ve bu algı hem toplumsal kültürün hem de hukuki düzenlemelerin şekillenmesi üzerinde kurucu etkiye sahiptir. "Kendi"nin "öteki" aracılığıyla kurulduğu bu algı, tarihteki ırkçılık kökenli kıyımların da estetikle bağlantılı açıklaması olarak değerlendirilmiştir. Bu bölümde koku fenomeninin de ses/müzik

[240] MANDERSON, age, sf. 93 vd.

[241] MANDERSON, age, sf. 93-129.

[242] MANDERSON, age, sf. 130-154.

gibi sınırları ihlal edici yönüyle ve estetik/sanat alanında genellikle görmezden gelindiği vurgusuyla çirkinlik/hastalık algısını pekiştirici yönüne de değinilmiştir.[243] Konunun varyasyonla ilgisi ise tarihin değişik dönemlerinde ve değişik ülkelerde ölüm cezası ve uyuşturucu kullanımıyla ilgili düzenlemelerin aynı estetik algının varyasyonları olduğu fikriyle kurulmuştur.

### c. Normatif Boyut

*Manderson'* a göre estetik yaklaşım, biçimler üzerinden hukuku okumanın bir yöntemi olmakla metodolojik, hukuku estetik bir hassasiyetle değerlendirmek anlamında da epistemolojiktir. Bunlarla birlikte estetik yaklaşım, yanında hukuk teorilerin taşıdığı estetik anlamlar bulunması sebebiyle de normatiftir.

Bu bölümde yazarın seçtiği müzik eseri, 20. yüzyılın başında doğup sonunda ölmüş olan *Olivier Messiaen'*e ait Quartet For The End Time'dır (Zamanın Sonu İçin Dörtlü). *Messiaen,* bu besteyi 2. Dünya Savaşı sırasında dokuz ay tutuklu kaldığı bir toplama kampında yapmış, bestenin ilk temsili de kırık dökük çalgılarla, bu kampta tutuklular tarafından yine tutuklulara yapılmıştır. Müzikal yapısı kadar adı ve bu ilk performansına da metaforik anlamlar yüklenebilecek olan esere adını veren "zaman", *Manderson'* a göre modern zamandır. Bu eser, çizgisel, mekanik, düzenli, teknolojik zaman algısının sona ermesi dileğidir. [244] Modernizmin estetiği, uzamı tutarlı bir

[243] MANDERSON, age, sf. 149.

[244] MANDERSON, age, sf. 171.

bütünlük içinde algılamak ister. Quartet For The End of Time, zamanın, uzamın ve hukukun tutarlı bir bütünlüğün sınırları içinde şeyleştirilmesine karşı durur. [245]

*Manderson,* müzik teorisi ve hukuk teorisinin içerikleriyle ilgili paralellikler bulmanın zor olmadığını söyler. Örneğin müzikte "Orijinal Enstrümanlar Okulu", bir icranın eserin bestelendiği zamanın standartları ve çalgılarıyla seslendirilmesi gerektiğini savunur. *Messiaen'*in eserinin kırık enstrümanlarla yapılmış ilk icrası, bu anlamda performatif bir eylemdir. Hukukta bu bakış açısına tarihsel yorum ve yasakoyucunun niyetini aramak karşılık gelir.[246] Ya da hukuku sosyoloji, ekonomi, edebiyat vs. gibi başka disiplinlerden izole edip kendi terimlerinin ve mantık dünyasının içinde tutmanın müzikte de bir formalist karşılığı vardır. [247]

*Manderson'*a göre hukuk teorileri, mekanın şeyleştirilmesine bağlıdır. Formalizm mekânsaldır ve hukuku bir ülke gibi algılar. Bu hukuki yeryüzündeki ilişkiler soyut ve geometrik olarak organize edilir. Bu yaklaşım, hukuku zamansallıktan ve sosyal bağlamdan uzak tutan bir yaklaşımdır. Hukuk metinleri de bu soyut alanı uyumsuzluk ve tutarsızlıktan ve aynı zamanda gerçeklikten de uzak olarak düzenlerler. Eleştirel hukuk yaklaşımının gerçeklik algısı ise büyük merkezi sistemi eleştiren, yerel ve somut ilişkilere odaklanan bir anlayıştır.[248] *Manderson,* gerçekliğin barındırdığı tutarsızlıkları inkar eden, mekanı soyutlayan ve şeyleştiren yaklaşımı "hukuki geometri" diye adlandırmaktadır. Tutarsızlıklarla uzlaşma,

[245] MANDERSON, age, sf. 174.

[246] MANDERSON, age, sf. 176.

[247] MANDERSON, age, sf. 178.

[248] MANDERSON, age, sf. 180.

mekanın şeyleştirilmesi ve bağlamsallaştırılması ise hukuki coğrafya metaforuyla açıklanabilir. Bu coğrafyanın formu hukuki çoğulculuktur. Her ikisi de modernist olan bu yaklaşımların yine her ikisi de mekânsaldır. Çoğulculuğun farkı, aynı fiziksel mekanda yaşayan birden fazla hukuku kabul etmesidir. Çoğulculuk metaforları da mekânsaldır: Adalet "katmanları", hukuk "düzeyleri", "yarışan" haklar gibi tanımlarda, mecburen mekansallıktan ödünç alınan kavramlar kullanılır.[249]

Modern hukuk teorilerinin düzen ve tutarlılık estetiği üzerine inşa edilmiş olduğunu söyleyen *Manderson,* yeni bakış açısının düzensizliğe değer verdiğini vurgulamaktadır. Postmodern hukuk teorilerinin bu bağlamda değerlendirilebileceğini formalizmin de çoğulculuğun da farklı düzeylerde hukuk fenomenini şeyleştirip mekansallaştırma bağlamında birbirine benzediğini, bunun için de kullanılabilecek yeni metaforun "kaos" olduğunu söylemektedir. Mekanı şeyleştirmekten ziyade görecelileştiren, çizgisel olmayan bu teori, hukuku fraktal karmaşıklıklarla betimlenebilecek bir karşılıklı ilişkiler ağı olarak görür.[250]

Kısacası modernizmden postmodernizme giden yol geometriden coğrafyaya, oradan da kaosa çıkar. Kaosun alışılmışın dışında da olsa kendine özgü bir düzeni olduğunu söyleyen *Manderson,* dünya üzerindeki soyut kontrol ve düzenleme idealinden vazgeçip belirsizlik, öngörülemezlik ve biricikliği yüceltmektedir. Çünkü hiçbir sistem her bir bireyin ayrı ayrı deneyimlediği hukuki anlamın karmaşıklığını kapsayamaz.[251] Modernizm, beklenmeyenden korkar. Ani sosyal değişimler,

[249] MANDERSON, age, sf. 183.

[250] MANDERSON, age, sf. 184.

[251] MANDERSON, age, sf. 185.

uyuşturucu kullanımı, göçmen düşmanlığı, ölüm cezası tartışmaları gibi alanlar modern hukukun estetik algısının düzenleme alanlarıdır. Yeni estetik ise karmaşada güzellik görür.[252]

*Manderson'*a göre modernizmle görme arasında bir bağlantı varsa postmodernizmin estetik dilini açıklayan duyu da işitmedir. Görüntü/görmek izole eder, ses/duymak birleştirir. Görmek en özgün, en az çeşitlenen duyudur. Tek başına ve iradi olarak belli bir şeye/yöne yönelerek gerçekleşir. Modernlik, gözün tiranlığıdır. Ses ise her doğrultudan aynı anda duyulabilir. Tek seferde tek bir şey görülebilirken duymadaki çeşitlilik sonsuzdur. Renkler ve kokular bir araya geldiklerinde kendi özelliklerini kaybedip karışır ve yeni bir renk ya da koku haline gelirler. Ama sesler bir arada duyulurken oluşturdukları yeni bütün içinde hala kendileri olarak var olmaya devam ederler.[253]

*Manderson'*a göre polifoni hukuki çoğulculuk için bir modeldir. Melodik modelin yapmadığı bir şekilde farklılıkları tolare eder. Farklı sosyal gruplar ve bireylerin karşılıklı etkileşimlerinin kurucu nitelikte olmasının bir prototipidir. Polifoni imgesi, seslerin bir arada tınlamasıyla birlikte, aralarındaki ilişkinin "uyum" olmak zorunda olmadığı bir birlikteliktir. [254]

*Manderson,* estetiğin hukukla ilişkisini bir yönüyle de adalet kavramı üzerinden kurmaktadır.[255] Buna göre estetik ve adalet kavramlarının paylaştığı

[252] MANDERSON, age, sf. 187.

[253] MANDERSON, age, sf. 188.

[254] MANDERSON, age, sf. 190.

[255] MANDERSON, age, s.192.

kavram "süreç" olup, her ikisi de kavrayış ve ifade modlarıdır. Adalet de, estetik de görülecek bir şey değil, birer görme yöntemidir.[256] Hukukun da, insan haklarının da "büyük" kurumlar olarak, insanın görülmesini sağlayamayacağı, hatta tam tersine, soyutluklarıyla, somut insanı görmeyi engelleyebileceklerinin altını çizen bu yaklaşım da, bize göre gerçekliği "bütüncül" olarak algılama amacımız için estetiğin ve /veya müziğin kullanılabilmesi düşüncesinin önünü açmaktadır.

[256] MANDERSON, age, s.193. "Görme" kavramı "adalet" kavramıyla bu şekilde yan yana durduğunda, *Gülriz Uygur*'un ortaya koyduğu, görme eyleminin etik bir problem olarak adaletsizlik üzerinden, bir anlamlandırma yöntemi olması önem kazanmaktadır. İnsanı görmenin asıl amaç olduğu süreç, adaletsizliğin nasıl görüleceğinin çözümlenmesiyle ilgilidir. UYGUR, Gülriz, **Hukukta Adaletsizliği Görmek,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2013, sf. 85 vd.

# İKİNCİ BÖLÜM

## HUKUK VE MÜZİĞİ BİRLİKTE OKUMAK

*"Unutturmak; inandırmak, susturmak: Her üçünde de müzik bir iktidar biçimi olmuştur. Korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda kutsal, düzene ve ahenge inandırmak söz konusu olduğunda gösterici, itiraz edenleri susturmak söz konusu olduğunda ise tekrarcı. Her seferinde müzik kurtulmuş, teslimiyeti reddetmiş, yürürlükteki kanunun yıkıcılığını ve yeni bir iktidar biçiminin yakın olduğunu bildirmiştir."*[257]

İlk bölümde, hukuku anlayabilmenin müziğin bakış açısından ve onun kavramlarıyla düşünerek mümkün olabileceği düşüncesiyle daha genel ve daha soyut bir düşünme pratiği yapılmıştır. Sanat, estetik ve müzik estetiği kavramlarının hukukla ilişkisinin nasıl kurulabileceğinden sonra ikinci daha somut olarak hukuk ve müziği yanyana nasıl durduğuna bakılacaktır.

Bu bölümde öncelikle hukuk ve müziğin aynı tarih dilimlerinde paradigmatik olarak benzer şekillerde değişiklikler gösterdiği düşünüldüğü için bu paralelliklere bakılacaktır. İkinci olarak, hukukun da müziğin de zaman içinde gerçekleşen birer fenomen olarak ve paylaştıkları benzer kavramların varlığından

[257] ATTALI, Jacques, **Gürültüden Müziğe,** çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yay., 2005, sf. 30.

hareketle aralarındaki yapısal benzerlik değerlendirilecektir. Üçüncü ve son olarak da birer pratik olan hukuk ve müziğin, bu pratiğin gerçekleştiği toplumda, insanların arasında fiiliyatta nasıl belirdiği, bu belirişte aralarında benzerlikler olup olmadığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

## I. TARİHSEL BAĞLAM

### A. GENEL OLARAK

Sosyal olgular tarihsel süreç içinde gerçekleşir, değişir, dönüşür. Birer sosyal olgu olan müzik de hukuk da, tarih içinde önce sözlü kültürün ögeleri olarak belirmişlerdir. Aynı tarihsel dilimlerde yazılı hale gelmeye başlamış oldukları tespiti, bu iki olgu arasında bir ilişki kurulabileceğini ve paralel bir okuma yapılabileceğini düşündürtmüştür. Bundan önce ise müziğin salt seyirlik/dinlemelik/ dinlencelik/eğlencelik değil bu sosyal tarihin içinde diğer sosyal olgularla etkileşim içinde gelişen bir olgu olduğuna dair bir genel giriş yapılacaktır.

Ortak müzik imgeleri sesin doğal niteliklerine mi bağlıdır, insanlarca mı yaratılmıştır veya toplumsal gerçeklikten mi türemiştir? Müzik için geçerli bu tartışma, hukuk için de söz konusudur. Bu soruların mutlak bir cevabının olduğu düşünülemez, ancak bir halkın savaş şarkısı olarak kullandığı bir müziği, başka bir halkın ninni olarak kullanmadığını ya da ceza politikaları ne kadar değişirse değişsin, örneğin hırsızlığın hoşgörüldüğü ya da kutsandığı bir hukuk sisteminin bulunmadığını öngörmek de çok zor olmasa gerektir.

Doğal hukuk taraftarları, hukuku adalet değeriyle birlikte ele almışlardır. *Aristoteles* uzantısındaki antik doğal hukuk, tüm doğanın gözlemini temel almakta ve hukukun ancak bu kaynaktan, yani doğanın gözleminden çıkarılabileceğini öngörmektedir. Klasik doğal hukukçular güzelliğin, tinsel anlamın, değerin temelinde de doğayı bulmaktadırlar.[258] Müzik de buna benzer olarak, İlk Çağda doğanın sesleri olarak algılanmış olup, Orta Çağda hukuk ve müzik tümüyle dinsel bir görünüm ve içeriğe sahip olmuştur. Yeniçağ tabii hukukunda ve müziğinde ise ölçü ve rasyonalizm söz konusudur. Bu çağda doğaya ya da doğanın gözlemine hukuk yaratıcı bir nitelik atfedilmemiş, belki tamamlayıcı bir kaynak gözüyle bakılabilmiştir. Normun anlamının yalnızca yasakoyucu tarafından belirlenebildiği bu çağ, tam da besteciliğin en kıymetli olduğu, müziğin ilahi niteliğinden uzaklaştığı ve halk şarkılarının özgün biçimleriyle hor görüldüğü bir zamandır. Süreç içinde hukuka getirilen sosyolojik açılımlar ve yargıç bakış açısı, müzikte de benzer bir seyir izlemiş, müzik de zaman içinde bir sosyal olgu olarak algılanmış ve müzik icracısı da besteci karşısında/yanında güç kazanmıştır.

Ortaçağın sonlarında orkestra müziği gelişmeye başlamıştır. Bu gelişme hem nota yazımının sağladığı ortak dil sayesinde, hem de bir başkaldırı ifadesi olarak gerçekleşmiştir. Örneğin *Bach'*ın yapıtları içinde ve *Mozart*'ın komedi maskesinin altında bir antifeodal mücadele yer almaktadır.[259] *Bach* ve *Mozart,* burjuvazinin

---

[258] CAN, Cahit, **Toplumsal İnsanın Evrensel Doğası ve Cinsel Suçlar,** Seçkin Yay., Ankara 2002, sf.183 vd.

[259] FINKELSTEIN, Sidney, **Müzik Neyi Anlatır,** çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yay., 3.bs. 2000, sf. 30.

yükseliş durumunu, saray erkanının kaygılarını ve halkların homurdanışını tam olarak bilmeden dile getirmişlerdir. *Attali,* bunu 19. yüzyılın tüm siyasi kuramcılarından daha iyi ve daha önce yapmış olduklarını söyler.[260] Buna göre nasıl opera, kilisenin müzik üzerindeki egemenliğine karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkmışsa, çalgı müziğinin 17. yüzyıl sonlarıyla 18. yüzyıl başları sırasındaki gelişmesi de operadaki aristokratik sansüre karşı bir başkaldırı olarak nitelenebilir.[261] Bununla birlikte yine 17. ve 18. yüzyıllarda gelişen komik opera, aristokrasiye "basit insanlar"ın maskaralıklarıyla alay etme olanağını vermiş, "basit insanlar" da komik operadan yararlanarak üstü kapalı taşlamalarla patronlarına karşılık verme fırsatını bulmuşlardı.[262] *Sidney Finkelstein, Beethoven*'in yapıtlarında feodalizmin çökmekte oluşunun, burjuva demokrasisinin zaferlerinin, bireyin feodal kölelikten kurtuluşunun izlerinin bulunabileceğini belirtmektedir *Beethoven*'ın senfonik yapıtları, değişim süreci içinde bulunan bir dünyanın fırtınalı, coşkulu çatışmalarıyla doludur.[263]

*Jacques Attali* bu süreci şöyle özetlemektedir: "Halkın ve tanrıların yarattığı, rahiplere ve ardından prenslere hizmet veren, sonra da ürün haline getirilen müzik, bütün diğer insani faaliyetlerden önce kutsallığın bozulmasına tanık olur. Öncelikle bedensel faaliyetlerin nasıl disiplin altına alındığını, çalışmalarda nasıl uzmanlaşıldığını, gösterilerin nasıl sattığını, saf bilgi biçiminde potansiyel stoklar

[260] ATTALI, age, sf. 15.

[261] FINKELSTEIN, age, sf. 34.

[262] FINKELSTEIN, age, sf. 35.

[263] FINKELSTEIN, age, s. 61.

düzenlenmeden önce seri halinde üretilen kayıtların nasıl çoğaldığını gösterir. Böylece sahte- gerçek, sahte- yeni mallar olmazsa, hiçbir şeyin geçerli olmayacağı tekrarcı bir dünyasallaştırmayı haber verir. Müzik öncelikle yarının toplumlarının ana çelişkilerini duyurur." [264]

Müziğin bu tarafına şüpheci bakışlar da bulunmaktadır. Örneğin orkestranın iktidarın simgesi, düzenin fikrinin kendisi, toplumsal uyumun süslenmiş bir sunumu olduğu düşüncesinde olanlar da vardır.[265] Bununla birlikte *Edward Said* der ki, "bizim bütün yapmamız gereken, bütün bir klasik müzik alanına, statükonun yapısını kalıcı kılma yolunda bir çeşit egemenlik tarzı olarak bakmaktır. Ya da sık sık dahil olduğu toplumsal mücadeleden bir şey yakalamak üzere, zaman zaman diğer kültürlerle, diğer seçkin olmayan oluşumlarla, alternatif altkültürlerle zenginleşen bir insani çaba olarak. Bu yüzdendir ki 19. yüzyıl ortasından sonuna dek olan dönemdeki müzik ve kültürel egzotisizmi (*Verdi, Bizet, Wagner, Saint-Saens* vb.) veya 17. ve 20. yüzyıllar boyunca müzik ve siyaseti (*Monteverdi, Schoenberg*, caz ve rock kültürü) düşünmek, hiçbiri ne basit bir ayrı oluşa ne de işlenmemiş bir gerçekliğin yansımasına kolayca indirgenebilecek bir siyasal ve toplumsal ilişkiler, yakınlıklar, ihlaller bütününün haritasını çıkarmak anlamına gelir."[266] *Igor Stravinsky* de, müzikte var olan "evrensellik" ve "dünya müziği" kavramlarının, Batı'nın Doğu üzerine iktidarını gizlediğini düşünmektedir. Batıya göre modernliğin ve ulusal

---

[264] ATTALI, age, s. 29.

[265] ATTALI, age, s. 89.

[266] SAID, Edward, **Müzikal Nakışlar,** çev. Gül Çağalı Güven, Agora Kitaplığı, 2006, s. 91.

müziklerin geldiği son noktayı çoksesli müzik temsil eder. Çoksesli müziğin evrenselliğinin kabulü batı iktidarını kabul etme anlamı taşır. Evrensellik zorunlu olarak bir düzene teslim olmayı şart koşar.[267] Bu bakış açısı, insan haklarının evrenselliği düşüncesinin de Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünün bir biçimi olduğu düşüncesine benzemektedir.

Yine bazı müzikologlara göre, müzik bize kodlanmış olarak dayatılan kuralları aktarmaktadır. İnsanlar da kodları, sözler ve söze bağlı müzikleri çözmeden bilinçlerinde yasaklara eklemlerler. Üretilen bütün müzikler alternatif olma, bilinci geliştirme iddiası taşırken, aynı zamanda sistemin sürekliliğini sağlayan, resmi olmayan dayatmaları aktarmaktadır.[268]

### B. YAZILI HUKUK- YAZILI MÜZİK

Müziğin tarihte ilk olarak nasıl belirmiş olabileceğine dair açıklamalar spekülatif olmaya mahkumdur. İletişim/haberleşme amacıyla, doğadaki seslerin merak ya da başka saiklerle taklit edilmesiyle doğup insanın kendini ifade biçimi olduğu ya da işlevsel bir yaklaşımla toplumsal pratiklere eşlik eden bir ses arkaplanı oluşturduğu gibi açıklamalar mevcuttur. Bu yaklaşımların hangisi kabul edilirse edilsin, gözle görülemeyen elle tutulamayan, bu anlamda nesnesini tespit etmenin çok zor olduğu müzik, hafızada tutulup aktarılma ihtiyacıyla yazılı kültürün de bir

---

[267] STRAVINSKY, İgor, **Müziğin Poetikası,** çev. Cem Taylan, Pan Yayınları, 2.bs. 2004, s.56.

[268] YILDIRIM-KOÇ, Vural- Koç, Tarkan, **Müzik Felsefesine Giriş,** Bağlam Yay. , 3. bs. 2006, s. 43.

parçası haline gelmiştir. Bu süreç müziğin akışkanlığını, bağımsız karakterini ve serbestçe üretilebilirliğini de dönüştürmüştür. Hukukun da mevzuatın kaleme alınması ya da mahkeme kararlarının derlenmesi şeklinde olsun, yazılı hale getirilmeden önce gelenek içinde uygulanıp aktarıldığı ve zaman içinde yazılı hale gelişinin sahip olduğu iktidarı nasıl dönüştürdüğünün müzikle benzer bir seyir olduğu düşünülmüş ve bu benzerliğin ortak kavramlar olan dil, zaman, form, melodi, çokseslilikle birlikte okunmasına çalışılmıştır.

Bilimlerin, sanatların, bütün sosyal olguların bir tarihi vardır. *Fubini*, Batı uygarlığının belgelere dayanan tarihsellik bilincine işaret ettikten sonra, müzik söz konusu olduğunda bu bilincin eksikliğinden bahseder. Müziğin –diğer sanatlarla karşılaştırıldığında- kalıcı olsun diye değil, bir mekana ya da bir olaya özgü olarak, tabiri caizse tüketilmek için, kendisi için değil, bir oyuna, bir şiire eşlik edip onun etkisini güçlendirmek amacıyla üretildiği tespitinde bulunur. Müzik eserinin ömrünün esas olarak icracıya ve yoruma bağlı olduğu gerçeğini bu tespitine destek olarak kullanmıştır.[269] Müziği, bir tarihi olmaya "layık" kılan ve onun "sanat" olarak kabul edildiği süreç kabaca 1500'lerden sonradır.

*Fubini*, zamansal bütün sanatların var olup yaşamlarını sürdürebilmelerinin şartının yorumlanmaya muhtaç oldukları tespiti üzerinde durur. Yani müzik gibi bir zamansal sanat, bestelendiğinde öncelikle bestecinin zihnindedir. Onu "gerçek" kılmak, deneyim alanına çıkarmak, onun icra edilmesine/seslendirilmesine bağlıdır. Her bir icranın yeni bir eser ortaya çıkarıp çıkarmadığı tartışılabilecek olmakla birlikte, burada, bir müzik eserinin bestecisi dışında birileri tarafından icra

[269] FUBINI, age, sf. 35 vd.

edilebilmek için yazılı hale getirilmek zorunda oluşuna vurgu yapılmaktadır. Bu yazılı hale getiriş de uzun yüzyıllar içinde gelişip olgunlaşmış bir süreç olup, hukukun yazılı hale gelişiyle birlikte okunabileceğini düşündüğümüz bir seyir izlemiştir. *Fubini*, müzik eserlerinin yeniden canlanacakları ana kadar korunacakları bir tür grafik formuna muhtaç olduklarından söz etmektedir. Müzik için bu yazma işi/işçiliği/eylemi, ek bir sanattır.[270] *Hindemith* de müzikte ezgi ve ritim gibi yatay ögelerle birlikte aralıklar, akorlar, tonalite gibi düşey ögelerin düzenlenme alanının genişlemesini ve bu durumun gittikçe daha fazla denetim gerektirmesini, "yazının uysallaşması" süreci olarak nitelemekte ve esasen bunu da gerekli ve kaçınılmaz bulmaktadır.[271]

Ortaçağda müziğin sınıfsal çizgilerle bölündüğü ve feodal toplumun sınıflarını yansıttığı düşünülmüştür. Bu dönemde köylülüğe ait bir halk müziği, bir saray müziği, resmi bir kilise müziği ve kent orta sınıfı burjuvanın gelişmekte olan bir müziği vardı.[272] Bu manzara tam da ortaçağ hukukunun bölünmüşlüğüne benzemektedir. Ticaret merkezleri olan kentler çok çeşitli müzik türlerinin birbirlerini zenginleştirecek şekilde bir araya gelebilmesine olanak sağlayan toplanma merkezleri haline gelmişti.[273] Buna koşut olarak düşünmek gerekirse kentler ticari hayatın hüküm sürdüğü ve çeşitli kesimlerden insanların bir arada olmalarının ortaya çıkardığı ihtiyaçla, yeni bir çeşit yaşam biçiminin ve dolayısıyla

[270] FUBINI, age, sf. 46.

[271] HINDEMITH, age, sf. 38.

[272] FINKELSTEIN, age, sf.19.

[273] FINKELSTEIN, age, sf. 22.

hukukun doğduğu mekanlar olmuşlardır. Yine Orta Çağda kilise müziğinin nota yazımına büyük katkısı olmuştur. Nota yazımları 11 ve 12. yüzyılda manastır keşişleri tarafından gerçekleştirilmiştir.[274] Kilise için her şeyin tanrısal nitelikte olması gibi müzik de hangi ülkede doğarsa doğsun kuramsal açıdan aynı temellere dayanmakta olup aynı makam ve ayinler üzerine kurulmuştu.[275] Bu sürece koşut olarak ortaçağda hukukun yazılı hale getirilmesine kilise büyük katkı sağlamıştır. 12. yüzyıldan itibaren Glossatörler ve sonrasında Postglossatörler, Roma hukuku üzerinde skolastik yöntemle çalışarak glossalar meydana getirmişlerdir. Yani imparator iradesinin dış dünyaya yansıyan biçimini yorumlayıp çelişkilerinden arındırarak, tamamen soyut kavramlar üzerine bir doktrin oluşturmuşlardır.[276]

Hukuk kavramının ögelerinden biri düzen fikridir. Hayatın düzenlilikle açıklanması da hayatla ilgili hem bir önceden tahmin hem de bir denetim olanağı sağlar.[277] Roma hukuku digestalarının derlenip sistemleştirilmesi sürecinde, soyutlamalar yoluyla hukuk kavramları oluşmaya başlamıştır. Bu yolla, daha önce birbirlerinden bağımsız bir normlar yığını gibi düşünülen hukuk, tüm kurallarının birbirleriyle bağlantıları göz önünde tutularak bütünleştirilmekte ve sistemleştirilmektedir. Daha önce kazuistik olarak birbiri ardına sıralanmış olan

[274] FINKELSTEIN, age, sf. 25.

[275] FINKELSTEIN, age, sf. 26.

[276] CAN, Cahit, **Resepsiyon,** basılmamış doçentlik tezi, sf. 135 vd.

[277] BAUMAN, Zygmunt, **Yasakoyucular ile Yorumcular**, Metis Yay., 1996, sf.10.

bağımsız normlar arasında tesadüfi ilişkiler var olabilecek iken artık bu ilişkiler sistematiktir.[278]

13. yüzyıl başlarında, gregoryen şarkılarının zamanı geçmeye başlamış, kısa bir süre sonra motet olarak adlandırılacak olan polifonik biçimlerse henüz yeterince gelişmemiştir. Bu tarihte modern nota ve ritim yazımı sistemi de bulunmadığı için müzik yazımında doğaçlamacı ve informal bir karakter söz konusudur. Bu tarz, gelecekteki icracılar için bir rehber olmak yerine geçmişin hatırlanması işlevini görüyordu. Hukuk için de gözlemlenebilecek bu durum her iki alanın da yazımının, büyük kitlelerin metni anlamalarına değil, müziğe ve hukuka zaten yakın olan küçük bir icracı grubun metinleri hatırlamalarına hizmet ettiği anlamına gelmektedir.[279]

*Manderson*, "Hukuk ve Müzikte Doğaçlamadan Formalizme" adlı yazısında, her iki alanda da tarihsel olarak 18. ve 19. yüzyıllara kadar, genel ilkenin içinin bir çeşit doğaçlama ile icracı tarafından doldurulması/yorumlanması pratiğinin geçerli olduğunu söylemektedir. Bu yüzyıllarda ise durumun müzikte klasik dönemle bestenin egemenliğine, hukukta da pozitivizm ya da formalizme dönüştüğü tespitini yapmaktadır. Yazar bu dönüşümü moderniteyle açıklamaktadır. Modernite metinleri otorite ve karar verme anlayışını bütünüyle değiştiren yeni bir düşünme yöntemidir.[280] *Manderson,* bu konuda *Derrida'*nın metin, yazar ve okur ilişkisine atıf

---

[278] CAN, **Resepsiyon**, sf.150 vd.

[279] MANDERSON, age, sf. 61.

[280] MANDERSON, Desmond, **Fission and Fusion: From Improvisation To Formalism in Law and Music,** Critical Studies in Improvisation, Vol. 6, No.1, 2010, sf. 2.

yapmıştır. *Derrida'*ya göre yazı, burada olmayan biriyle iletişim kurmak amacını taşır. Yazar mevcut olmadığında meydana gelen iletişim, artık yeni bir tür iletişimdir. Yazı, yazarın yokluğunda, ölümünden sonra bile, ondan bağımsız olarak var olmaya devam eder. [281] Yazar, ancak yinelenebilirlik özelliğiyle iletişimi mümkün kılan yazıda bir "imza"dır.[282] *Derek Bailey* de Orta Çağın sonlarında müziksel söylemin notaya dökülmesinin, önce kulaktan ve geleneksel eğitim dışında teorik bir donanımı olmayan icracıya yol gösterip belleğine yardımcı olacak ve yalnızca onların anlayabileceği kadar belirsiz işaretlerle gerçekleştiğini söylemiştir.[283] Yazar, doğaçlamanın yavaş yavaş ortadan kalkmasıyla bestecinin vekili olan orkestra şefinin yükselişinin aynı tarihsel sürece denk geldiğinin altını çizerek dinleyicinin hareketsizliğinin de orkestrayla birlikte şefe itaat etmeleri anlamına geldiğini belirtmektedir.[284]

*Manderson*'a göre Barok ve öncesi dönemde, öncelikli amaç birlik/aynılık (identity) değil yorumdu. Yalnızca o "biricik" anda o müzik ya da hukuk "parçasıyla" ne yaptığımız veya o bağlamda neyle karşı karşıya olduğumuz önemliydi. Yazara göre değişen müzikal normlar, daha geniş bir sosyal değişimin

---

[281] DERRIDA, Jacques, **Signature, Event, Context,** Limited Inc., Çev. Alan Bass, Northwestern University Press, 1988, sf. 5.

[282] DERRIDA, agm, sf. 19.

[283] BAILEY, Derek, **Doğaçlama**, Çev. Ali Bucak, Pan Yay., İstanbul, 1998, sf. 91.

[284] BAILEY, age, sf. 39.

temsiliydi. Bu düşünme noktası da hukukun estetik, müziğin de sosyal bir olgu olarak görülebilmesini mümkün kılacak kavşaktı. [285]

*Manderson'*un tespitine göre 13. yüzyıl yasal düzenlemeleri modern derli toplu sistematik düzenlemelere hiç benzemeyen, okunup anlaşılması zor, dağınık, bu halleriyle geleceğe hükmetmek isteyen değil, geçmişin kaydını tutmuş olan bir çeşit mektuba benzeyen metinlerdi. Kamuya değil, özel bir yazışmanın muhatabına hitap eden bu metinler, geleceği düzenlemeyi amaçlamaktan ziyade geçmişin kaydını tutma işlevi görüyorlardı.[286] Notasyon/yazıyla kaydetme teknolojisi, yazara kendi fikirlerini zaman ve mekanda yayma olanağı/gücü verdi. Metnin yazılı hale gelmesi ve dolaşım gücü kazanması, daha çok kişiye ulaşması anlamına gelmiştir. Bu da hukuk metnini yaratan kişinin/irade sahibinin halkla ya da bestecinin bizzat icracı da olarak dinleyicisiyle birebir, karşılıklı, yüzyüze etkileşim olanağını ortadan kaldırmıştır. *Manderson*'a göre bu, yazarın metni kendisine ait kılmak için daha çok ayrıntılandırmasına giden süreçtir. Müzikteki ayrıntılı dinamik düzenlemeleri vs. de buna karşılık gelir.[287]

15. yüzyılda yasa yapımı, geçmiş düzenlemelerin kaydını tutmaktan ziyade, mevcut zamandaki anlamının anlaşılmasına hizmet eder bir işlev kazanmaya başlamıştır. 15. yüzyıl müziğinde de müzikal bir form olarak "kanon" rafine olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Etimolojik olarak da aralarındaki benzerliğin gözlenebileceği bir yasa/*act* gibi, kanon da kendi kararını/arzusunu dünyaya kabul

[285] MANDERSON, **Fission..,** sf. 2.

[286] MANDERSON, **Fission...**, sf. 3.

[287] MANDERSON, **Fission..,** sf. 4.

ettirmek ister. 15. yüzyıl polifonik müziğinde her nota sadece kendi çizgisi üzerindeki notalarla olan melodik bütünleşme içinde değildir, diğer çizgilerdeki notalarla da aynı zamanda seslendirilmek üzere bütünsel bir ilişki içindedir.[288] Bu ilişkinin adı, "armoni"dir. Sözcük anlamı en kısa şekilde "uyum" demek olan armoni, müzikal olarak, çok kısaca, birden fazla farklı sesin aynı anda ve birlikte tınlamasındaki uyumu ve bunun kurallarını belirlemeye çalışan alanı ifade eder. Müzik teorisyenlerinin bir kısmına göre armoni doğaldır, kuralları doğanın yaratıcısı Tanrı tarafından belirlenmiştir. Bir kısım teorisyende ise armoni rasyonel olarak ele alınıp, insanoğlunun yaratısı olan bilimin üzerine kurulmalıdır. Hesaplanmış notasyon, sürekli bas, düzenlenmiş akorlar gibi kavramların varlığı, müziği rasyonel bir sanat haline getirir. Armoni böylece tanrısallıkla bilimsellik arasında bağlantı kurar. Bu, insan aklıyla yaratılanların doğayla uyumlu olduğunu düşünme çabasıdır. Böylece doğal ve bilimsel iki armoni, aynı anda hem matematiksel hem de müzikal bir kanun tarafından yönetilen bir evren imgesi içinde birbirine karışır.[289]

*Manderson,* sınırsız takdir hakkı ile formalist yöntem arasındaki problemli durumu "metinsel kaygı" olarak nitelemiştir. Yargıcın ya da kralın sahip olduğu sınırsız takdir hakkını kontrol altına almak yazılı metnin gücüyle mümkün olmuştur. Yazı, yazar ya da besteciye de zamanlar üstü bir iktidar sağlar. Ancak yazılılık halinin, sağladığı iktidarla çelişen yönü, metne ulaşmak kolaylaştıkça metnin yazardan uzaklaşması ve her bir muhataba karşı o metnin doğrudan kontrolünün de yazarın elinden çıkmasıdır. Durum, kralın doğrudan parlamento ya da yargıçlarla

[288] MANDERSON, age, sf. 79.

[289] ATTALI,age, sf. 77.

muhatap olabilmesi ya da bestecinin aynı zamanda icracı olması halinden farklılaşmış olur.[290] Newtoncu bilimle başlayan, Tanrı yerine kendi kendine saat gibi işleyen bir makine fikrini ikame eden ve daha sonra "klasisizm" adını alacak olan bu süreç, 18. yüzyılda kristalleşmeye başlamıştır. Politika bilimindeki ikame de, yargıcın ya da kralın kararları yerine evrensel uygulanabilirliği olan kurallar koymak şeklinde gerçekleşmiştir. Yazara göre hukukta da müzikte de metni öne çıkaran bu süreç, söz konusu metinlerin de bir çeşit meta olarak değerlendirilmesinin yolunu açmıştır.[291]

### 1. Dil

Yazılı hale getirilen müzik de hukuk da, sözlü kültürün ürünü olarak sesle/konuşmayla/dille yaratılıp paylaşılan olgulardır. Yazılı hale gelen olgunun malzemesi bu basit anlamda dildir. Ancak her iki alanın da linguistik bağlamında, kendi içine kapalı, grameri, terimleri olan birer dil olup olmadığı tartışmaları da söz konusudur. Bu başlık altında hukukun da müziğin de birer dilsel alan olarak durumuna bakılacaktır.

Müziğin bir dil olup olmadığı tartışmaları uzun yıllardır mevcut olup, müziğin bir dil olduğu, bir dil olmadığı ve "dile benzer bir şey" olduğu eksenlerinde yer almaktadır. Örneğin *Schopenhauer* müziğin mükemmel bir evrensel dil olduğunu söyler.[292] *Alpern Webern* de müziğin başka yoldan söylenemeyecek olan şeyleri

[290] MANDERSON, **Fission..,** sf. 5.

[291] MANDERSON, **Fission..,** sf. 6.

[292] ALKAN, age, sf. 61.

söyleyen bir dil olduğunu düşünür.[293] *Eduard Hansclick'*e göre ise müziğin anlamsal bir içeriği yoktur, dil gibi kendinden farklı bir şey ifade etmez. *Noam Chomsky'* ye göre de müzik, bir takım semboller içerdiğinden dolayı bir çeşit dil sayılabilir.[294]

Hukukun da kendine özgü bir dil olup olmadığı tartışmalarından[295] hareketle, hukuk ve müziğin dil üzerinden bağlantısının kurulması mümkün görünmektedir: Bir sözcüğün hukuki düzenlemeye dahil edilmesi, onun "hukuk dili"nin bir parçası haline gelmesini sağlar. Daha önce doğal dil evreninde mevcut olsa da, bir sözcük, kasıtlı bir şekilde düzenlenmeden önce hukuk gramerine dahil değildir.[296] *Cook'*a göre de doğanın bir ürünü gibi görünmek müziğin kendine özgü niteliklerinden biridir ve çok kişi tarafından "evrensel bir dil" olarak görülür, ancak gerçekte bu görüntü bir aldatmacadır. Müziksel değerler hiçbir şekilde evrensel olmayıp kendimizin değil, daha çok belirli bir yer ve zamanın ürünü olma özelliğini taşırlar.[297] Esasen müzik de doğadaki bir ses, melodi ya da ritim gibi müzikal ögelere

---

[293] WEBERN, Alpern, **Yeni Müziğe Doğru,** Çev. Ali Bucak, Pan Yay., 2. bs., İstanbul, 1998, sf. 22.

[294] ÖZKUL, Mustafa Kemal, **Müziksel Kavrayış Sürecinde Bedenin Rolü,** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Antalya, 2011, sf. 31.

[295] IŞIKTAÇ, Yasemin, **Dil, Yorumlama ve Hukuk İlişkisi,** Ankara Barosu Dergisi, 2001/1, s.58, sf. 23 vd.

[296] UZUN, **Hukuk ..** , sf. 59.

[297] COOK, Nicholas, **Müziğin ABC'si**, çev. Turan Doğan, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999, s. 34.

sahip olsa da müzikal düzenlemeye tabi tutulup "bestelenmediği" sürece müzik değildir. Hukuk da, müzik de bu anlamda doğal malzemeyi kullanarak kendi gramerlerini inşa ederler.

Hukuk ve müziğin dilsel olarak karşılaştırılması, bir başka boyutta da mümkün gözükmektedir: *Manderson,* 1215 Magna Carta'yla hukukun dilinde meydana gelen değişikliğe vurgu yapar. Buna göre, Magna Carta İngiltere'nin o zamana kadar sahip olduğu hukuk dilinden farklı diliyle, yepyeni bir hukuk dünyasının kapılarını açıyordu. 1275'ten önceki tüm yasalar gibi zamanında halk tarafından konuşulmayan, küçük bir dini elit azınlık tarafından anlaşılabilen Latin diliyle kaleme alınmıştı. Bu durumda, diğer bütün kutsal metinler gibi anlamı ayrıcalıklı bir azınlık dışında, anlaşılamaz kalıyordu. Bu da metinleri kutsal ya da en azından gizemli hale getiriyor, yasa metni okumak da sadece okumak değil, şifre çözmek anlamına geliyordu. Bu şifreyi çözebilenler de ayrıcalıklarına ayrıcalık katmış oluyorlardı. Yani yazılı hukukun gücü anlamından değil, biçiminden kaynaklanıyordu.[298]

İngiltere'nin feodal beyleri yaptıkları düzenlemelerle insanlar tarafından izlenecek davranış normları oluşturmayı değil, daha çok kendi aralarında bir iletişim aracı sağlamayı amaçlıyorlardı. Hukuk, ihtiyaç doğdukça uygulamadan doğan içtihatlarla gelişti ve bu hukukun gelişmesinde kralın rolü yoktu. Esasen kral bu hukukla ilgili de değildi. Kralın hukukun muhatabı halk değil "memur"larıydı. İçtihat hukukuyla verilen kararların ne olduğu/ içeriği değil, bu kararların kimin

[298] MANDERSON, age, sf. 59.

tarafından uygulandığı önemliydi. Bu erken yasaların dili ve içeriği, normatif değildi.[299]

13. yüzyıla kadar çokseslilikte ritim, müziğin metnine bağlıydı veya bütün sesler aynı zamanda metnin her hecesini tekrarlıyordu. Süreç içinde, aynı sesler çeşitli metinlerle ya da aynı metin (zaman bakımından kaydırılmış seslerle) farklı seslerle söylenmeye başlamış, birden fazla sesin aynı anda tek bir müzik parçasını ortak olarak seslendirmesi, ses sürelerini tam olarak belirten işaretlere gereksinim doğurmuştur.[300] Ritim ve notalar için modern bir nota yazımı gelişmemişti. Aynı şeyi zamanın yasalarında da görürüz. Müzik ya da hukukun kaleme alınışı, metinleri tekrar hatırlamalarını sağlamak amacıyla, ancak küçük bir uygulamacı grup için mümkündü. Onlar da bu metinlere metinlerin yazarlarından daha fazla hakimdiler.[301] Vokal satır, vuruş ya da aksandan yoksundu. Çok süslemeliydi, sillabik olmaktan çok melismatikti.[302] Ritmik varyasyon da ya yoktu ya da modların tekrarından ibaretti. Bu durum, 15. yüzyıla kadar böyle sürdü. Farklı müzikal çeşitlilikleri oluşturacak ritim ya da armonilerle ilgili bir bilinç neredeyse yoktu. Her yeni parça, müziğin

---

[299] MANDERSON, age, sf. 60.

[300] HACIEV, Paraşkev, **Temel Müzik Teorisi,** Çev. Ahter Destan, Pan Yay., 3.bs. İstanbul, 2007, s.29.

[301] MANDERSON, age, sf. 61.

[302] Gregoryen ezgilerin her hece üzerine birer ya da yatay olarak ikişer nota denk gelerek söylenmesine hecesel/sillabik, bir hece üzerine yapılan uzun ezgisel süslemelerin bulunduğu dokuya melismatik söyleme şekli denirdi. BORAN/ŞENÜRKMEZ, age, sf. 17.

kutsal ve ikonik ögesini oluşturan sınırlı bir bakışın ürünüydü. Bu kutsal ögenin canlanabilmesi için de kişinin onu sadece yankılı katedral akustiğinde dinlemesi gerekiyordu. Müzik boyun eğmeyi direk mesajla değil bu ruh ve gizemle sağlıyordu. [303]

*Manderson'* a göre yasa da şarkı da muhataplarına fikirler iletmekle ilgili olmayıp normatif bir amaç taşır. 14. yüzyılda İngiliz moteti, Fransız bestecileri meşgul eden seküler ve bölgesel motetlerdekinden farklı olarak ve tıpkı yasalar gibi yerleşik kurumların ürünüydü. Hukuk da müzik de hiyerarşik amaçlar için latin metinlerini kullanarak, sıradan insanları dışarıda bırakıyordu. Hukuk da, müzik de elitler tarafından, elitler için yazılmıştır fakat aynı zamanda her ikisinin de erken biçimlerinde kelimenin ya da sesin anlamından ziyade kelimenin niteliği veya sesi-tınlayışı güç telkin eden huşuyu taşıyordu. Otorite buradaydı, yasa da organum gibi iletişim kurarak iletilmiyor, manifesto haline geliyordu.[304]

Yasaların başlangıç metinleri yasakoyucunun tarihsel amaç ve iradesini açıklar. 15. yüzyılda başlangıç metinlerinin dili, kralın iradesini emir ya da mutlak olarak ortaya koyan anlatım tarzından "onaylandı", "yasalaştı" gibi normatif ifadelere dönmeye başlamıştır. Müzikte de Rönesans'la birlikte 16. yüzyılda besteciler dini ilahilerin sadece sözlerinin gücüyle yetinmemeye, onları müzikal-stilistik olarak da anlamlandırmaya başlamışlar, böylece müziğin bütün normatif gücünü kullanabilmişlerdir.[305]

---

[303] MANDERSON, age, sf. 61.

[304] MANDERSON, age, sf. 62.

[305] MANDERSON, age, sf. 85.

Bir müzisyen ve bir düşünür olan *Rousseau,* ortak kültürün ifadeleri olarak müzik ve dil arasında, politik bir bağlantı kurmaya çalışmıştır. Müzik ve dil üzerine yazılarında kültür ve kültürel değişimin doğal kaynaklarıyla ilgili bir teori geliştirmiştir.[306] *Rousseau'*nun temel argümanı, dil ve müziğin, dolayısıyla konuşma ve şarkı söylemenin, gelişen sosyal ya da ahlaki "güçlü duygulanımlar"[307] için doğal ve temel özellikler olduğuydu.[308] *Rousseau,*[309] güçlü duygulanımların öfke cinsinden

[306] SCOTT, John T. , **Rousseau ant the Melodious Language of Freedom**, The Journal of Politics Vol.59, No.3, Cambridge University Press on Behalf of the Southern Political Science Association, 1997, sf. 804.

[307] ROUSSEAU, Jean Jacques, **Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme,** Çev. Ömer Albayrak, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Nisan 2007, sf. 15. Çevirmen, orijinal dilde "passion" olak geçen bu kelimeyi "güçlü duygulanım" olarak kullanmış olduğu için biz de Scott'un makalesindeki kelimeyi de bu şekilde kullandık. Buna göre güçlü duygulanımların egemen olduğu barbarlık aşamasında doğa durumundaki insanlar, vahşilik aşamasını geçmişlerdir, aile ve kabileler halinde yaşamaya başlamışlardır ve bu dönemin dili şarkı dilidir.

[308] SCOTT, agm, sf. 807.

[309] "…Görkem ve ağırbaşlılığa mı gereksinim var? Fa (majör) ve bemollü majör tonlar soylu biçimde anlatır. Şenlik ve parlaklığa mı gereksinim var? La, re ve diyezli majör tonları alın. Dokunaklı ya da yumuşak bir şeylere mi gereksinim duyuluyor? Bemollü minör tonları alın. Do minör ruha sevecenliği yerleştirir. Fa minör yas ve üzüntüye erişir…" MANAV, Özkan/ NEMUTLU, Mehmet, **Müzikte Alımlama,** Pan Yay., İstanbul, 2012, sf. 32 (ROUSSEAU, Jean Jacques, Dictionnaire de musique, "ton" maddesine atıf yapan).

olanının ancak dil ve damakla eklemlenen çığlık türevi sesler olduğunu, bu duygulanımlar yumuşayıp aklıselime evrildikçe daha ahenkli ve anlaşılır seslerin peşpeşe sıralandığını, bunun da ilk melodileri oluşturduğunu söyler. Bu durum, şiirlerin, şarkıların ve sözün ortak kökenidir. *Rousseau*'ya göre ilk tarihler dizeler şeklinde yazılmış, ilk yasalar da şarkı biçiminde söylenmiştir.[310]

Bir dilden söz etmek yalnızca dilden değil, aynı zamanda bütünüyle dünyayı algılama biçiminden de söz etmektir. Çünkü gerçekliği dil yaratır. Epistemoloji-dil ilişkisinin birbiriyle bağlantılı olması gibi, hukukun ve hukuki olanın algılanmasının da kullandığımız dile göre değiştiği söylenebilir. Analitik diller ve alfabeler bir bağımsız kozmolojiye ve işlevsel bir hukuk ve yasama teorisine yöneltirler.[311] *Hanne Petersen*, Grönland'da müzik ve hukuk ilişkisi üzerine yaptığı çalışmada, ilk olarak oradaki adalet logosunun, eskimoların şarkı düellosunu simgeleyen bir bagetten ve davuldan oluştuğunu belirtmektedir. *Petersen,* bunun gözleri bağlı kılıçlı terazili adalet simgesinin değişmesi için önemli bir alternatif oluşturduğunu düşünmekte olup, bu logonun ve resmi olmayan hukuk ile ritmik-klasik olmayan müzik arasında bir paralellik olduğunun farkına varmıştır. Bu paralelliğin izini de, müzik, dil ve

[310] ROUSSEAU, age, sf. 65.

[311] PETERSEN, Hanne, **On Law and Music**, **From Song Duels to Rhythmic Legal Orders?**, Legal Pluralism&Unofficial Law Journal, 75, 1998, s.78.
Yazar, birçok Afrika dilinde aynı kelimenin farklı tonlamalarının farklı anlamlara geldiğini, bu sebeple müzik ve ritmin dil ve algılamada oynadığı rolün bu tür dillerde daha da önemli olduğunu belirtiyor.

hukuk arasındaki ilişkide sürmektedir.[312] Devlet yapılanmasının olmadığı Eskimo topluluklarında sosyal, zihinsel ve duygusal dengenin yeniden kurulması için şarkı düelloları kullanıldığını, burada kazananı belirleyen bir taraf olarak "yargıç" bulunmadığını, bu görevi düellonun yerine getirdiğini belirten yazar, Batıda bugünün duruşmalarının törensel görüntüsünün belki de bu düelloların genel ilkelere bağlanmış şekli olduğunu düşünmektedir.[313] *Petersen,* hukuk ve müzik arasındaki ilişkiyi kavrayabilmek için, bu ikisinin dille olan ilişkisine daha yakından bakmayı önermektedir. Yazara göre Batı hukuk sistemleri ve teorileri, hukukun kültürel ve müziksel bileşenlerini görmezden gelir, hukukta duygu barındırmaz. Kılıçla kesmek ve teraziyle tartmak, sosyal dengeyi kurmanın ve ekolojik devamlılığı sağlamanın en yaratıcı yolu olmayabilir.[314] *Simon Roberts* da, bir çatışma çözme yöntemi olarak yine Eskimolar'daki gece-şarkı söyleme yarışmasından söz etmektedir. Buna göre anlaşmazlığa düşen ya da kavga etmiş olan iki taraf, şarkı ve danslarla, çekiştikleri konuyu ifade ederek bir şekilde yeniden canlandırırlar. Yazar, Eskimo toplumunda bir başka yaptırımın da toplum tarafından kurallara aykırı olarak değerlendirilen bir davranışta bulunan kişiye karşı, şarkıcının halka açık bir yerde herkesin duyabileceği şekilde, ilgili kişinin yüzüne bağırarak şarkısını söylemesiyle gerçekleşen, bir çeşit küçük düşürme ritüeli olduğunu aktarmaktadır.[315]

---

[312] PETERSEN, agm, s. 76.

[313] PETERSEN,agm, s.77.

[314] PETERSEN, agm, sf.80.

[315] ROBERTS, Simon, **Hukuk Antropolojisine Giriş,** Çev. A. Erkan Koca, Birleşik Yay., Ankara, 2010, sf. 57.

*Roger Behrens, Adorno*'nun, müzisyen bir düşünür olması nedeniyle yazılarının birer beste gibi anlaşılması gerektiği söylemiştir.[316] *Adorno* için sanat, modernite sürecinde kültür endüstrisinin silikleştirdiği bireye hakikati göstermelidir. Bu hakikat de dünyanın kötü olduğudur.[317] Sanat yapıtı, ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmelidir. Bu da ancak geleneksel estetik formların olumsuzlanmasıyla mümkündür.[318] Bu durumun müzikteki karşılığı uyumsuz aralıklardır (disonans, kakışım). Bu uyumsuz tınlamalar, bu aralıklarla yapılan müziğin kulağa hoş gelmemesine sebep olmakla, *Adorno*'ya göre sistem fikrine karşı da bir direniştir.[319] Müzikteki uyumsuzluğun edebiyattaki karşılığının parçalı yazım olduğunu söyleyen *Adorno,* böylelikle gerçekliğin sistemli bir bütün değil, fragmanlar ya da aforizmalar şeklinde gösterilebileceğini düşünür. Bu "biçimsel muhalefet", dil ve formun anlaşılabilirliği sağlama iddiasına tepkinin kesişim noktası olarak okunabilir.[320]

---

[316] GÜLENÇ, Kurtul, **Adorno'da Dil ve Sanat,** Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014, sf. 274. (Roger Behrens, Adorno Sözlüğü, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Versus Kitap, 2011'den aktaran)

[317] GÜLENÇ, agm, sf. 278.

[318] GÜLENÇ, agm, sf. 283, 284.

[319] GÜLENÇ, agm, sf. 286.

[320] GÜLENÇ, agm, sf. 291.

## 2. Zaman

Müzik zamansal bir sanattır. Zaman içinde gerçekleşerek "var" olur. Müzik eseri, bir süreç içinde gerçekleşir. Diğer sanatlarda olduğu gibi yaratılıp kenara konulabilen bir nesnesi yoktur. Her seferinde yeniden ve kaçınılmaz olarak farklı bir şekilde yeniden yaratılmak zorundadır. Müzik ve hukuk ilişkisini kurmaya çalışırken, müzikteki zamansallığı kararlara konu olacak hukuki olaylarla veya hukuk metinleriyle ve yargılama süreciyle, bunların her biriyle ayrı ayrı koşut düşünmek mümkündür. Hukuki düzenlemeler ya da yargılama pratiklerine konu olan olaylar da zaman içinde gerçekleşir ve hukuki değerlendirmeye konu olabilmek için bir anlatı akışıyla yeniden üretilir. Bu başlık bu koşutluk üzerine bir düşünme pratiğidir.

*Said,* edebiyatta ve resimde zamanın ileri doğru gitmediğini, edebiyat ve resim eserlerinin etrafında dolaşılabileceğini, tekrar tekrar okunabileceğini belirtir. Müzikteki zaman ise baştan sona doğru ilerleyen bir "temsil/performans" durumudur ve bu durum, zamansallığı edebiyat ve resimde olduğundan çok daha güçlü hale getirir. *Said'*in vurguladığı şey, müzikteki temsilin/performansın asla tekrar edilemeyeceğidir, hatta kayıt teknolojisinden yararlanılıp temsil tekrar tekrar izlense/dinlense bile artık aynı fenomen olamaz.[321]

Hukukun ve müziğin "oluşturulması" ile, her ne kadar bunların yazılı hale gelme süreci üzerine düşünüldüğü söylenmiş ise de, "oluşturulma" kavramının bir "yaratma "eylemine işaret edip etmediği düşünülebilir. *Deleuze,* yaratma eyleminin ne olduğunu tartıştığı konferansta, akla bir fikir gelmesi olgusunu irdeleyip bunun

[321] SAID/ BARENBOIM, age, sf. 33.

keşif değil bir icat süreci olduğunu söyler. Sanatla ilişkili olarak da, eser haline gelmiş bir fikrin zamana karşı direnebilen tek şey olduğu tespitini yapar.[322] Özel olarak müzikal zaman konusunu da bir konferansta tartışan *Deleuze*, müzik ve zaman ilişkisini düşünürken sadece geçen "süre"den söz edilemeyeceğini; bir müzik parçasının bir mekanla, kokuyla, renkle, duyguyla vs. birlikte anlamlı hale geldiğini, bu bağlamda bir müzik parçasının belli bir sürede gerçekleşip biten bir ses eylemi olmayıp "bir manzarayı kuşattığını" anlatır.[323] Bu tespit, "anlama" konusuyla birlikte düşünüldüğünde çalışmamız açısından daha da anlamlı hale gelir. Bir müzik parçasını "anlamak", örneğin o müzik parçasının sadece neyi, taklit/temsil ettiğini "bilmek" değildir. Zaten bu bakış açısıyla, en basitinden her bir alımlayıcı özne için taklit edilen şeyin/olgunun bilgisi/anlamı farklı olacağı için her bir alımlayıcı sayısınca anlam söz konusu olacaktır. Bu yorumu hukuki bir meseleyi "anlama" için kullanırsak, öncelikle basitçe belli bir sürede gerçekleşip bitmiş olan değil, "bir manzarayı kuşatan" bir olayın peşinde olduğumuzu idrak etmek gerekir. Ses, fotoğraf ya da film olarak kaydedilmiş bile olsa, gerçekleşme anında mevcut olan bütün değişkenlerin bütün alımlayıcılar tarafından ayrı ayrı nasıl deneyimlenip anlamlandırıldığının bilgisini algılamaya çalışmak, ancak bir "anlama" girişimi olabilir.

---

[322] DELEUZE, Gilles, **İki Konferans,** Çev. Ulus Baker, Norgunk Yay., İstanbul, 2003, sf. 21 vd.

[323] DELEUZE, age, sf. 50.

### 3. Form

Hukukun da müziğin de yazılı hale gelmesi, gelişigüzel bir şekilde alt alta sıralanmış sesler ve cümlelerden ibaret oldukları anlamını taşımamaktadır. Hukukta da müzikte de sesler ve hukuki metinler, kendilerine özgü karakterleri olan gövdeler şeklinde somutlaştırılmışlardır. Elbette bu biçimler ortaya kristal halde çıkmamış, insanın aklı ve tarihsel koşullar formları belli işlev ve ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendirmiştir.

*Georg Simmel,* sanat ve müzik üzerine görüşlerinde, sosyal yaşamın formu ve içeriği arasında bir ayrım yapmaktadır. Onun form ve yaşam düalizmi ayrımında sosyal etkileşim formları, toplumsal hayatın oldukça farklı durumlarda gözlenebilen sabit, kalıplaşmış yanlarını anlatırken, içeriği sosyal etkileşimin belirli bir durumla ilgili bireylerin çıkarlar ve istekleri gibi farklı yanlarını ifade etmektedir. Yaşam *Simmel*'e göre sürekli bir var oluş ve dur durak bilmeyen bir akış olarak kavranır. Formlar ise bu yaşam akışından çıkan nesnelleştirmelerdir. Ancak formlar bir kez ortaya çıktıktan sonra süreklilik kazanırlar ve yaşam sürecinden bağımsızlaşıp kendi özgül yaşamlarını sürmeye başlarlar.[324]

Müzik formları da sınırları, kuralları, zamansal açıdan uzunluğu, ritmik yapısı vs. belli kurallara bağlanmış müzik yapma modelleridir. Biçimsel yapılarda standartlaşma olgusundan, müzikte klasik dönemde söz edilebilir. Senfoni, konçerto, küçük orkestra biçimleri, oda müzikleri gibi biçimler ham halleriyle barok dönemden beri var olsalar da en yüksek ürünlerini klasik dönemde vermişlerdir. Ancak barok

[324] ESGİN, agm, sf. 164.

dönemden gelen oratoryo, missa, motet, requiem gibi eski biçimler de varlığını sürdürmüştür. Klasik dönemde gelişen melodi anlayışı, barok polifonisinin yerini almış, bu dönemde melodinin bireyselliğini gösterecek formlar en gelişmiş şekline ulaşmıştır. [325]

Klasik dönem müzikte formların belirginleştiği zaman dilimidir. Buna göre klasisizm, sonatın, quartet ve konçertoların gelişimi ve "kodifiye edilişinin" dönemidir. *John Zerzan,* konçerto kelimesinin Latin dilinde uyumsuz ögeler arasında varılan anlaşma anlamındaki "concertare"den doğduğunu, bu müzik formunun belirişinin de toplumsal mücadelerden sonraki otorite talebine denk düştüğü tespitini yapmaktadır.[326] Barok formlar sosyallikle ilişkiliydi. Bu dönemde müzik eğer inançla ilgiliyse kiliseye, değilse dansa aitti. 19. yüzyılın romantik formları da temsile yönelmişti. Bu dönemin müziği doğa, anlatı, bir şekilde dünyayla ilişki kuran formlardı. Klasik formlar ise sadece besteciyi belirli kurallara tabi kıldığı için değil, herhangi bir sosyal duruma bağlı olmadığı, belirli bir doğa fenomenini temsil etmediği için de farklıydı. O dönem formu sadece kendisi için ve kendisi içinde oluşuyordu. Müziği "güzel/iyi" (good) yapan, dışsal bir ölçü değildi. Tanrıya ulaştırması, doğayı iyi taklit etmesi ya da güzel hikaye anlatması, yani bir sosyal pratikle bağı değil, sadece formun kendisi içindeki durumuydu. Benzer bir şey hukuk için de gözlemlenebilir. Aynı dönemde hukuk da adalet ve dünyadan kendini ayırmış, sadece hukukçuların bilip uygulayabilecekleri bir teknik haline gelmişti.

[325] ÖZMENTEŞ, **Tarihsel..**, sf.92, 93.

[326] ZERZAN, John, **Gelecekteki İlkel,** Çev. Cemal Atila, Kaos Yay., 5. bs., İstanbul, 2013, sf. 155.

Yargılama ritüellerinin ve giysilerinin zamanda donmuşçasına ve zamanın akışından bağımsızcasına 18. yüzyıla ait görünmeleri bu bağlamda sürpriz değildir. Klasik formun, politik formalizmin estetik ifadesi olması gibi, hukuk kostümleri de müzikal klasizmin estetik ifadesidir. Yazara göre klasik öncesi dönemde de icracılar başlarına buyruk değillerdir ama icralarını yerine getirirken bağlı oldukları şey metin değil, daha gevşek bir bağlayıcılığı olan gelenek veya bir jüri ya da seyirciler tarafından temsil edilen toplumsal beklentilerdir.[327]

*Bernhard Grossfeld ve Jack Hiller,* besteci *Adolphe'*nin sonat formunu bir duruşma sürecine benzettiğini aktarmıştır. Sergi bölümü (özellikle minör tonalitedeyse) savcının iddiaları ve savunmanın sunumudur. Gelişme bölümü delillerin ortaya konuşu gibidir, itirazlar, karşı itirazlar ve son sözler. Koda ise hükmün açıklanışıdır. [328]

Adından dolayı hukuk ve müzik bağlantısı kurduğunu düşünerek incelediğimiz 1920 tarihli *Bauer* makalesi, hukukla bir bağlantı kurmamış olmakla birlikte, form konusunda bizim hukukla ilgili yorum yapmamıza olanak sağlayacak bir bakış sağlamıştır. Yazara göre, müzikal formlardan önce, müzikte beşyüz yıldır egemenliğini sürdüren do majör tonunun, doğada yer alan, matematiksel olarak ölçülebilen temel ses sistemi olarak kabul edilmesinin üzerinde durulması

---

[327] MANDERSON, **Fission..,**sf. 6.

[328] GROSSFELD, Bernhard/ HILLER, Jack A.,**Music and Law,** The Internatinal Lawyer, Vol. 42, No.3, 2008, sf. 1153. (ADOLPHE, Bruce, **Of Mozart, Parrots, and Cherry Blossoms In the Wind: A Composer Explores Mysteries of the Musical Mind,** 2004, sf.39'dan aktaran)

gerekmektedir. Bunun genel bir kabul olduğunu, genel kabullerin ise doğal yasalar olarak kabul edilmemesi gerektiğini vurgulayan yazar, bugün de geçerliliğini koruyan diyatonik dizinin doğal değil keyfi olduğunu belirtmektedir.[329] Doğuşkanlar ve yerçekimi metaforu ile egemenliğini güçlendiren tonik sesin bu iktidarının, çokseslilığin fakir ilk dönemlerinde "iş gördüğünü", ancak süreç içinde bestecilerin yaratıcılık ve özgürlüklerini kısıtlayacak bağlayıcı bir "doğal kaynak" olarak kalamayacağını belirtmiştir.[330]

Hem hukuk hem müzik eğitimi görmüş bir hukukçu *Adolf Bernhard Marx,* müzikal formun bütünlük ve karşıtlık kavramları arasında bir etkileşim olduğunu düşünmektedir.[331] Buna göre sonat allegrosu[332], rondo, varyasyon gibi temel

---

[329] BAUER, Marion, **Natural Law: Its Influence On Modern Music,** The Musical Quarterly, vol. VI, No.4, 1920, sf. 470.

[330] BAUER, agm., sf. 476.

[331] ALPERN, agm, sf. 1500.

[332] Sonat, 16. yüzyılda vokal müziğe alternatif olarak, bir çalgı tarafından seslendirilmek üzere yazılmış müzik eseri anlamında bir "tür"dür. Ancak müzikal form olarak önem arz eden sonat, bu "tür"ün ilk bölümü olan allegronun biçimini ifade eder. KAROLYİ, Otto, **Müziğe Giriş,** Çev. Otto Karolyi, Pan Yay., 5. Bs., İstanbul, kasım 2007, sf. 121. "*Haydn, Mozart, Beethoven'*in sonat, trio, yaylı çalgılar kuarteti ya da senfoni biçimlerinde, genellikle üç ya da dört bölümlü yapıtlarda ilk bölüm genellikle iki temalı sonat formundadır. Sonatların ilk bölümü allegro deviniminde olduğu için bu biçime sonat allegrosu biçimi adı verilmiştir. İki temalı sonat allegrosu üç bölmeden oluşur: 1- Sergi (exposition, serim): Bu bölmede,

geleneksel müzikal formlar bu temel karşıtlığı temsil etmektedirler. *Barenboim*'e göre sonat formu, içerdiği gerilim, sürtüşme ve gelişmeyle, toplumun sağlıklılığına ve fikirlere duyulan inanca olumlu bir bakıştır. Zaman içinde bu form bestecilere ifade için yetersiz gelmeye başlayınca maestroya göre senfonik şiir, müzik dramaları vs. gelişmiştir.[333] Bununla birlikte bir çok başka formun iskeletini oluşturan sonat biçimine son halini veren besteci *Carl Philipp Emmanuel Bach'*ın hukukçu olması, çalışmamız açısından belirtilmeye değer görülmektedir.[334]

*Manderson,* 18. yüzyılın müzikte klasizmi ile hukukta formalizminin birbirine denk düştüğünü söylemektedir. Hukuktaki formalizm, hukuki metinleri bir egemenin keyfiliğinden kurtarıp aydınlanmış akılla belirlenmiş formlara mühürlemeyi amaçlıyordu. Aynı şekilde barok dönemde kralın ya da soyluların egemenliğinde olan müzik, henüz ulusçuluk, doğa tasviri, ya da duygu ifadesi kavramları da gelişmemiş olduğu için yine aydınlanmış akıl tarafından sınırları

---

birbirine köprülerle bağlanmış, biri eksen biri çeken tonunda yazılmış iki tema yer alır. İlki eksen tonunda yazılmış bir tema ya da tema grubundan oluşan A bölmesi, diğeri ise çeken tonunda yazılan B bölmesidir. 2- Gelişme (development): Sergi bölmesinde sunulan iki tema yeni görünüşleriyle yeni eklemelerle geliştirilmektedir. 3- Yeniden sergi (recapitulation, yeniden serim): Sergi bölmesinde duyurulan malzeme yeniden sunulur, ancak iki tema da eksen tonunda yazılır ve genellikle baştaki iki temanın düzeninde ufak değişimler görülür. Sonda da koda kesitiyle ana tonda kadansın güçlendirildiği görülür." BORAN/ŞENÜRKMEZ, age, sf. 143.

[333] SAID/BARENBOIM, age, sf. 46.

[334] MİMAROĞLU, age, sf. 78.

belirlenip mühürlenmiş olan sonat, senfoni, konçerto gibi formlarla aslında kendi kendisini korumaya alıyordu. Formalizm, hukukun otoritesi lehine yazarın ve kralın ölümüydü. Klasik dönem müziği de bestecinin sübjektifliğinden müziğin mutlak mükemmelliğini koruyordu.[335] "Sonatın 18. yüzyıl tiyatro oyunlarının, tüm düğümlerin çözüldüğü, öyküdeki her şeyin bir sonuca bağlandığı ve yapıtın toparlandığı son perdelerini andırırcasına dinamik bir kapanışla son bulduğu" yorumu da buna benzer bir okumadır. [336] Buna göre 18. yüzyıldan önceki kanon, füg gibi biçimler, çeşitli sosyal, dinsel ya da doğrudan sanatsal ortamlarda bestecinin zihinsel ve mesleki becerilerini sergilemesine olanak veren bireysel gösteriler olup, o sanatı bilen kulakların kavrayabileceği nitelikteydiler. Sonrasında ise sonat formunda kristalleşen biçim anlayışı, "daha yalın ve kolay izlenebilir bir malzemeyle, müziğin koşulsuz hakimiyetini zedeleyecek katkıları (dans, sahne, edebiyat, virtüözite gösterileri vb.) bütünüyle dışarıda bırakarak salt müzik düşüncesi üzerinden yeni bir iletişim kurulmasına aracı olur".[337]

Aşağıda, müzik tarihi içinde oluşmuş bütün formlara değil, konumuz açısından anlamlı olduğunu düşündüğümüz iki tanesine, ortaya çıkış sıraları gözetilerek değinilmiştir.

---

[335]MANDERSON, Desmond, **Et Lex Perpetua: Dying Declarations & Mozart's Requiem**, Cardozo Law Review, Vol. 20, 1999, sf. 1640.

[336] ÖZKAN/NEMUTLU, age, sf. 70.

[337] ÖZKAN/NEMUTLU, age, sf. 71.

**a. Motet**

Hukuk sadece kesin kurallar serisi değil, aynı zamanda kuvvetli bir semboller/ metaforlar koleksiyonudur. Retorik ve metaforların kullanımı, hukuk kavrayışımızı zenginleştirebilir. *Manderson*, çalışması açısından "motet" formunun, İngiliz hukukunun 13-17. yüzyıllar arasındaki biçim ve dilindeki değişimlerle müzikteki benzer değişimleri karşıladığını, paralel bir okumayla toplumda hukukun rolü ve gücüyle ilgili anlayışın izinin sürülebileceğini ifade etmektedir.[338]

*Manderson,* estetiğin metodolojik boyutu bağlamında hukuki metinlerin oluşum gelişim/sürecini incelemiş, bunun için ilk olarak 13. yüzyıl İngiliz yasalarını ele almıştır: Magna Carta ve Westminister Yasası gibi ilk düzenlemelerin dili konuşma alanında hiç de yaygın olmayan Latince olup, bu dil ancak idari kesim ve elitler tarafından anlaşılabiliyordu. Yazara göre Magna Carta ve aynı bağlamda çıkarılan yasalar bir çeşit demokrasi miti haline gelmiş olsa da, aslında halkı muhatap almıyorlardı. Bu metinler, dolayısıyla, yönetmeyi amaçlayan değil, gücü simgeleyen metinlerdi.[339] Genel davranış düzenleyici normlar olarak ortaya çıkan common law, normatif olmakla birlikte krallığın denetimine tabi değildi. Bunlar genel davranış düzenleyici normlardı ve öncelikleri normatif olmak değildi. *Goodrich* de, ortaçağ Latin metinlerinin kutsal ve ikonik yapılarını vurgulamış, onların işlevsel belgeler

[338] MANDERSON, age, sf. 43.

[339] MANDERSON, Desmond, **Statuta v. Acts: Interpretation, Music, and Early English Legislation,** Yale Journal of Law& the Humanities, Vol.7, Issue 2, 1995, sf. 327.

değil hükümranlığın yadigarları olduğunu belirtmiştir.[340] Yazılı hukukun "cahil" köylü halk üzerinde, krallığın belgesi olarak kutsal, gizemli bir saygı yaratma dışında bir etkisi bulunmamaktaydı. Yazılı hukuk asıl olarak eğitimli, güçlü elitlerin özel bir iletişim aracı olmak işlevine sahipti. Yani halkın üzerindeki etkisinin aksine, yazılı hukuk idari ve pratikle ilgiliydi. Esasen bu duruma çok benzer bir şekilde, müziğin de muhatabı belli bir kesimdi.[341]

*Manderson'a* göre yasaların halkın sosyal davranış normlarını düzenlememesinin sebebi, paradoksal olarak, ikonik genel otoritesi ve içeriklerinde çok az sayıda usuli konu bulunması olabilir. Benzer şekilde organum ya da erken motet de insanları inançlı olmaları için zorlamamıştır. Onlar da normatif araçlar değildi.[342] Organum metinleri dini metinlerdi. Zaman içinde clausula türüne dönüşen organum, kKilise dışına çıkmış, ikinci ve üçüncü partilere Fransızca ve Latince sözler eklenmeye başlamıştı. Artık bu sözler din dışı konularda da olabiliyordu. Bu yeni tür, eklenen yeni sözler sebebiyle, "kelime" anlamındaki "mot" tan türeyen "motet" ismini almıştır.[343] Farklı partiler hem farklı melodileri hem de farklı sözleri aynı anda söylüyorken ve müzik, metni/metinleri sunarken onların içeriklerini, duygusunu taşımak gibi bir kaygı taşımıyordu. Müziğin kendine ait bir değer ya da

[340] MANDERSON, age, sf. 62. (GOODRICH, Peter, **Literacy and the Languages of the Early Common Law,** Journal of Law and Society 14,1987'den aktaran)

[341] MANDERSON, age, sf. 62.

[342] MANDERSON, age, sf. 62.

[343] BORAN/ŞENÜRKMEZ, age, sf. 31.

anlamı olması beklenmiyordu  fakat motetler bu karmaşık şekilleriyle etkili bir metin aktarım aracı da değillerdi.[344]

*Manderson'a* göre 13. yüzyıl İngiliz yasalarının normatif karakterde olmaması, somut yaptırımlar içermemesi, bunların daha sonra uygulayıcılar tarafından içi doldurulacak detaylar olarak görülmüş olması, müzikte de organum ya da şarkının icracısına verdiği doğaçlama özgürlüğüne benzetilebilir. Modern yasa yapıcılar için somut suç ve ceza birlikte gider. Modern yargıç da, modern müzisyen gibi, daha çok kontrol altındadır. Yazar, bu durumu 13. yüzyılda kralın iktidar aracının hukuk olmadığı şeklinde okumaktadır.[345] Bugünden bakılınca, "statute" düzenlemelerinin anlatısal ya da tarihi metinler olduğu yorumu yapılabilir. Sosyal davranışları düzenlemeyi amaçlayan değil, mahkeme kararlarının açıklandığı metinler gibi görünen bu düzenlemeler yazara göre gerçekten emredici değil açıklayıcıdırlar.[346]

13. yüzyıldan sonra kral Edward, yasaların muhatabını ilk olarak "bütün insanlar" olarak belirlemiştir. Hukuk dili de Latince değil Norman-Fransızca olduktan sonra hukuk artık konuşmaların kaydedilmesi değil sonsuz zaman ve mekandaki ortak iletişim aracı haline gelmiştir. Hukukun minik sözleri, fikir değiştirici/dönüştürücü özlere dönüşmeye başlamış, halk da bu şekilde hukukun muhatabı kılınınca "görünür" olmuş, yasaların öznesi ve nesnesi haline gelmiştir. Bu gelişme vatandaşların kendi bireysellikleri hakkında bilinçlenmelerini sağlamıştır.

---

[344] MANDERSON, age, sf. 63.

[345] MANDERSON, age, sf. 65.

[346] MANDERSON, **Statuta..,**sf. 334.

Yazara göre *Foucault'*nun 18. yüzyıldan itibaren varolduğunu söylediği ve bir sosyal denetim aracı olarak değerlendirdiği bireysel görünürlüğün (individual visibility), izleri beş yüzyıl öncesinden fark edilebilmektedir.[347]

*Manderson,* ölüm olayının bireyselleşmesinin de 13. yüzyılda yaygınlaşan ve kurumsallaşan mezarlar, vasiyetler, miraslarla söz konusu olduğunu söylemekte, buna da "ölümün ehlileştirilmesi" demektedir. Bütün bunlar, bir yaşamın kayıt altına alınmasıdır. Yazara göre sanatta, özellikle de resimde de aynı şey olmuştur. Perspektif, resme bakan kişi içindir. Ressam, perspektifle resme bakan kişinin bakış açısını öncelikli tuttuğunu ispatlar ve bakan kişiyi resme dahil eder. Örneğin Mona Lisa, resme bakan kişiye bakar. Ortaçağ sanatı ise bunun gibi değildir. Tıpkı Ortaçağ hukuku gibi, bireyi muhatap almayan Ortaçağ sanatı da, örneğin Ortaçağ gregoryen şarkıları son derece sübjektif, kişisel ve içine kapalıdır. 1275'te Westminister Yasası'nın yapıldığı tarihte, parti farklılaşmalarıyla, melodik çizgi ve ritmik çeşitliliklerle motet de hızlı bir gelişme içine girmiş, müzikal notalama da aynı hızla gelişmiştir. Yasaların kaleme alınışındaki değişiklik gibi müzik tarz ve formundaki değişiklikler de yazarlarının öncelikli saydığı şeylerdeki değişikliği göstermektedir. Önceki müzisyenler ve yasa yapıcılar da yetersiz olmamakla birlikte, amaçlarının farklı ve eserlerinin farklı bir estetiğin ürünleri olduğunu vurgulayan yazar, özetle, Westminister yasasının ve motetin, yeni ve daha geniş bir dünyanın geliştiğini gösterdiğini söylemektedir.[348]

[347] MANDERSON, age, sf. 68.

[348] MANDERSON, age, sf. 69.

1275 tarihli Westminister Yasası'yla dildeki değişime vurgu yapan *Manderson,* 1285 tarihli Wincherster yasasının da normatiflikle ilgili bir dönüşüm sağladığını belirtmektedir. Westminister Yasası toplumun bireylerinin değerlerine hükmedecek ya da davranışlarını yönetecek iddiayı taşımıyordu.[349] Yasa koyma sisteminin modern bir forma kavuşmaya başlaması, her türlü insan davranışı üzerinde devlet kontrolünün olduğu ideal devlet anlayışını gösteriyordu. Benzer şekilde *Franco of Cologne'*nin14. yüzyıl başında İngilltere'de yaptığı şey de, her bir notanın yüksekliğini/frekansını, süresini vs. mutlak olarak belirlemek suretiyle, kaleme aldığı notasyon kuralları, gelecekteki her performans üzerinde etkisi olan bir otoriter kontrol olarak, bir müzikal yasakoymaydı.[350] Winchester Yasası'nda ve bu yeni "ölçülü şarkı sanatı"nda (ars cantus mensurabilis) artık normatif karakter öndeydi. Artık halktan yasayı bilmeleri, dolayısıyla uymaları, hayatlarını yasaya göre değiştirmeleri bekleniyordu. Yasa artık sadece görünür değil, duyulur şekildeydi. Diğer yandan müzik, notalama sistemi, artık sadece duyulur değil, görünürdü. Müzik notaları ve hukuk metinleri, anlam ve otorite bakımından, ayrıca sadece fikri olarak değil, icraları üzerinden de birbirlerine benziyordu. [351]

**b. Kanon**

Kanon, iki sesin ya da iki partinin bir melodiyi belli zamanlarda ve belli şekillerde taklit ederek tekrarlamasıyla gerçekleşen bir müzikal formdur. İlk adımda

[349] MANDERSON, **Statuta..**, sf. 340.

[350] MANDERSON, age, sf. 71

[351] MANDERSON, age, sf. 72.

tema duyurulur, ardından belli bir süre sonra başka bir parti tarafından tekrar edilir. Bu tekrarın kaçıncı ölçüden ve ne şekilde başlayacağı, kanonun türünü belirler. Kanon, adını, ilk partiden sonra diğerlerinin nasıl gireceğine dair talimatlar metninden almıştır ve yasa/kural anlamına gelmektedir.[352] Kanondaki tekrar/taklitte, temanın hiçbir değişikliğe uğramadan yapılıyor olması belirleyicidir. *Karolyi,* bunu kibar konuşma biçimine benzetir ve basitçe bir "nasılsınız" kelimesinin salondaki herkes tarafından aynı şekilde tekrarlanması gibi olduğunu söyler.[353]

Krallığın güçlenmesiyle, hukukun dili "böyledir" den (is) "böyle olmalıdır"a (ought to) dönmeye, usul de önem kazanmaya başlamıştır.[354] 15. yüzyılda dikkate değer bir değişiklik süreci gerçekleşmiştir. Artık yasa metinlerinde daha öncekilerden daha çok bölüm yer almaya, bölümler de kendi içlerinde alt başlıklara ayrılmaya, aynı zamanda giriş metinleri daha biçimsel ve daha az önemli hale gelmeye başlamıştır. Bölümlemeler de artık alışılageldiği gibi kronolojik şekilde değil, içeriğe göre yapılmaya başlamıştır.[355] 15. yüzyılda, müzikte de füge giden yolda kanon ortaya çıkmıştır. Kanon, bir partinin bir diğerini daha önceden belirlenmiş kurallara uygun olarak kopyaladığı, müzikte biçimin egemenliğini başlatan türdür. Bununla birlikte 15. yüzyılda armoni, estetik bir ilke olarak zaferini

[352] BORAN/ŞENÜRKMEZ, age, sf. 55.

[353] KAROLYİ, age, sf. 100.

[354] MANDERSON, age, sf. 76.

[355] MANDERSON, age, sf. 78.

ilan etmiş, paralel 5'liler yerini 3'lü ve 6'lıların egemenliğine bırakmaya, çokseslilik içinde her bir nota hem dikey hem yatay olarak değerlendirilmeye başlamıştır. [356]

16. ve 17. yüzyıl, İngiltere'deki iç savaş yüzünden, öldürmeyle ilgili ceza düzenlemelerinin baskın olduğu bir hukuk geliştirmiştir. Bu durum, hukukun normatif özelliğinin daha da artması anlamına gelmiştir. Daha önce Latince'den Fransızca'ya geçmiş olan hukuk dili, normatifliğini ve halk tarafından bilinip uyulurluğunu sağlamak amacıyla İngilizce olmaya başlamıştır.[357] Bu yüzyılda besteciler de, daha önce olmayan şekilde, ilahileri sadece dilsel değil, müzikal olarak da anlamlandırmaya başlamışlardır. Bu dönüşüm sadece teknik değildi, örneğin melodik çizgilerin her birine bir karakter atfediliyordu.[358] Ortaçağ müziğinde güzellik ölçüsü paralel hareketler ve ritmik sabitlik olup, Rönesans'la birlikte bu güzellik algısı değişmeye başlamıştır. [359]

*Eric Chafe,* Bach kanonlarındaki tonal dilin sembolizmini incelediği yazısında, öncelikle sanata dair algılayışın iki biçimine değinir. Bunların ilki klasikte ifadesini bulan, mükemmel uyuma dayanan; diğeri ise klasik niteliklerden bağımsız, retorik, ifadeci ya da dramatik amaçlar gütmeyen tiptir. Barok müzik, bu ikinci tipin ifadesini bulduğu bir dönemi ifade eder. [360]*Bukofzer* de, müzikte 1600-1750 yılları

[356] MANDERSON, age, sf. 79.

[357] MANDERSON, age, sf. 81.

[358] MANDERSON, age, sf. 86.

[359] MANDERSON, age, sf. 87.

[360] CHAFE, Eric, **Allegorical Music: The "Symbolism" of Tonal Language in the Bach Canons,** The Journal of Musicology, Vol.3, No.4, autumn 1984, sf. 340.

arasında gerçekleştiği kabul edilen Barok dönemde, müzikteki sembolizmin psikolojik ve ifadesel olmayan karakterinin önemli olduğunu söyler.[361] *Chafe,* kanonun müzikal sembolleştirmenin en eski biçimi olduğunu belirtir.[362] Yazar, ton geçişleri, dizilerin inici ya da çıkıcı kullanımları gibi kompozisyon ögelerinin dünyevi ve aşkın semboller olduğunu ifade etmektedir. Bu durum, hem sözlü hem de sözsüz kanonlar için geçerlidir.[363]

Kanondan daha sıkı kontrpuan ilişkilerine dayanan bir başka örgü tekniği de füğdür. Aynı zamanda bir biçim olarak da bilinen füg de en az iki partili olup altı ya da daha fazla partili örnekleri de bulunan, barok kaynaklı bir biçimdir. Kontrpuana dayanan biçimlerde yer alan, kendi karakterleri olan bağımsız melodik çizgiler zaman içinde ana melodiyi destekleme rolüne sıkışıp kendi kimliklerini yitirmişlerdir. *Manderson,* tek melodik çizgilerin büyük anlatılar gibi olduğunu söylemektedir. Dünyayı sınıf, ekonomi, ırk gibi belli birkaç anahtarla açıklayan ideolojiler buna örnektir. Manderson, füg fikrinin bakış açısının, polifoni, anlam belirsizliği ve tesadüfilikle, bu büyük anlatıları eleştiren, çok değişkenli/parçalı gerçeklik anlayışı getiren postmodern yaklaşımlara benzediğini söylemektedir. [364]

---

[361] CHAFE, agm, sf. 341. ( BUKOFZER, Manfred, Allegory in Baroc Music, Journal of the Warburgand Courtauld Institutes III, 1939-40'tan aktaran)

[362] CHAFE, agm, sf. 348.

[363] CHAFE, agm, sf. 350 vd.

[364] MANDERSON, age, sf. 47.

## II. YAPISAL BAĞLAM

*"Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz*

*onun müziğine bakın"*

*Konfuçyüs*

Müzik, seslerin bilinçli bir şekilde belli kombinasyonlarla bir arada bulunmasıyla oluşur. Seslerin bu bir arada bulunuş şekilleri, tarzları, kuralları, vücut verdikleri müziğin kimliğini, anlamını, tanımını, işlevini, amacını oluşturur. Temel olarak seslerin yatay ve dikey şekilde bir araya geliş biçimleriyle ifade edilebilecek yapısal bağlam, en temel iki şekilde, melodi ve çokseslilik üzerinden değerlendirilecektir. Hukukta da metaforik olarak tek ses- çok ses kavramının tek hukuk- çoğul hukuk ya da ifade özgürlüğünü akla getirmesinin yanında, görüleceği üzere hukuk ve müzik çalışmalarında en güncel tartışma yapılandırılmış melodi ve doğaçlama pratikleri üzerinden sürmektedir.

Bir önceki başlık altında form kavramının hukukta ve müzikte nasıl anlamlandırılabileceği ve birbirlerine koşut olarak nasıl değerlendirilebileceğine değinilmişti. Modernite kavramından bağımsız düşünülemeyecek olan bu okuma bizi daha ziyade biçime işaret eden "form"dan içerik kavramına ulaştırır. Hukuki yargılamaya konu olan olayların, hukuk için "gerçeklik kazandığı" süreç, hukuk tarihi içinde önemini hiç yitirmemiş, usul hukukunun da, hukukta yorum kavramının da esas konusu olagelmiştir.

Esasen bir davaya konu olacak bir "olay", öncelikle "olmuş", "yaşanmış", "zaman içinde gerçekleşmiş ve bitmiş" olmakla hukuken anlamlandırılmak ve bir

hükme bağlanmak için yargılama esnasında yeniden canlandırılmaya muhtaçtır. Söz konusu olayın mevcut teknolojiler sayesinde fotoğrafını ses kaydının, kamera görüntülerinin vs. bulunması bile "anlama" ve "anlamlandırma" sürecini gereksiz ya da önemsiz kılamaz. İşte müzik, tam da icrasıyla birlikte zaman içinde tekrarı mümkün olmayacak şekilde gerçekleşip bitmiş olmak bakımından hukuki olayı anlamak için bir model oluşturmaya aday olabilir.

*Ali Ergur,* müzikte çokseslendirmenin gelişimi/değişimini, üretim biçimlerinin, buna bağlı olarak da toplumdaki zaman algısının değişimiyle ilişkilendirmiştir. Buna göre Aydınlanma çağına kadar egemen olan toprağa bağlı üretim örgütlenmesi, döngüsel, zıtlıklardan arınmış, doğanın yinelemelerine bağımlı bir zaman anlayışını gerektirmiştir. Moderniteyle birlikte ise karşıtlıklar belirginleşmiş, üretim miktarı ve kazanç için doğaya bağımlılık ortadan kalkmaya başladığı için ilerlemeyle birlikte doğrusal bir zaman algılayışı ortaya çıkmıştır. Yazara göre "vakitin nakit olduğu" bu yeni zaman algılayışı, zamanın kesintisiz ve mutlaka işlevsel kullanımını gerektiriyordu. 17. yüzyıldaki barok dönemde yaratılan/yapılan müzik de, tam da bu durmadan üretip biriktirme anlayışını yansıtır şekildeydi. [365] *Max Weber* müzik sosyolojisine özgülediği eserinde kapitalizmin yükselmesinin ana sebebi olarak gördüğü rasyonalizasyon süreci ile müziğin gelişimi ve toplumsal görünümleri/işlevlerinin birbirlerini karşılıklı olarak nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymuştur. Ayrıntılı şekilde armoni, melodi, diyatonik öncesi diziler, do majör dizinin kuruluşu, aralıkların evrimi, transpoze, pentatonizm, dinin

[365] ERGUR, Ali, **Müzikal Zaman Üzerine**, Andante, aralık 2003- ocak 2004, s.8, sf. 62,63.

etkisi, batı dışındaki müziklerin paralel gelişimleri, solmizasyon, polivokalite, enstrümanların evriminin teknik, ekonomik ve sosyal açılımları gibi, bugünün müzikoloji disiplininin alanına giren konular hakkında açıklamalar yapmıştır. Bu açıklamalara fazlaca teknik ayrıntı içermesi sebebiyle çalışmamızda yer vermeyecek olmakla birlikte, tam da bu teknik ayrıntı için kaynak olması bakımından önemli buluyoruz.[366]

*Marx, Riemann, Stravinsky, Schenker* gibi hem hukuk hem müzik eğitimi almış düşünürler müziğin içinde bulunan hukuki ögeleri müziğe ait doğal özellik/eğilimlerin formüle edilmesi olarak okuyup duruma daha çok olumlu bir anlam yüklerken, müzikte yine hukuki ögeler ve tanımlamalar yapılabileceğini/yapıldığını tespit eden ve hukukçu olmayan *Schoenberg,* bu durumu olumsuz olarak okumuştur. Buna göre müzikteki hukuk, sadece yaratıcılığı değil, siyah- beyaz terimler düzen ve özgürlük arasındaki uzlaşmayı da engeller.[367] *Schoenberg,* bu tepkisini geliştirdiği atonalite ile ortaya koymuştur. *Schoenberg,* doğuşkanların doğallığıyla ya da diyatonik dizinin icat edilmeyip keşfedildiğiyle ilgili bir tereddüt taşımıyordu, ancak bunların uyumluluk- uyumsuzluğunun ve hiyerarşik yapılanmalarının icat olduğunu düşünüp alternatif bir sistem geliştirmişti.[368] Ancak *Zerzan'*ın tespitiyle bu değişiklik, bestecinin kendisini

---

[366] WEBER, Max, **The Rational and Social Foundations of Music,** Trans. & edit. by Don Martindale, Johannes Riedel, Gertrude Neuwirth, Southern Illinois University Press, 1958.

[367] ALPERN, agm, sf. 1504.

[368] WEBERN, age, sf. 21.

kamusal bir boşlukta bulmasına yol açmış ve bu deneyim, Birinci Dünya Savaşı yenilgisiyle ortaya çıkan toplumsal uyumsuzluğun kurbanı olmuştur. Buna *Schoenberg'*in bulduğu çözüm ise, yine *Zerzan'*ın terimiyle yeni bir itaat merkezi yaratan oniki ton müziğiydi. Bu yeni sistem, yazara göre sermayenin daha gelişmiş yeni bir dolaşım sistemine duyduğu ihtiyacı temsil ediyordu.[369]

Aşağıdaki başlıklarla müzikteki hukuka yaklaşımlar, temel olarak tekseslilik-çokseslilik üzerinden özetlenmeye çalışılmıştır.

### A. MELODİ

Geleneksel müzik tanımları içinde mutlaka yer alan ancak son yüzyılda bu tanımdaki önemi büyük ölçüde erozyona uğramış olan melodi, bir dizi sesin müziksel bir mantık ve anlam içerebilecek bir şekilde örgütlenmesinden oluşan müzik ögesidir.[370] Bir başka deyişle melodi, farklı perdedeki seslerin ritimle birleşimidir. Dinleyiciler açısından sesler arasında basit ilişkiler kurulmuş olması melodinin daha "anlaşılır" olduğu anlamına gelir. Dinleyicinin melodiyle ilgili "beklentileri" vardır ve bu beklentilerin karşılanması sekvensler (benzer tartım ve yönde hareket eden melodik parçacıkların farklı ve genellikle birbirini takip eden yükseklilerde tekrarlayarak kullanılması), armonik yürüyüşler gibi kalıplarla ve modellerle sağlanabilir. Bir melodiyi oluştururken kullanılan gamlar ve modlar,

---

[369] ZERZAN, age, sf. 164.

[370] ÖZMENTEŞ, Gökmen, **Tarihsel Süreçte Besteleme Teknikleri**, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Doktora Programı Besteleme Teknikleri Dersi basılmamış araştırma raporu, İzmir, 2004, sf. 7.

birbirini izleyen seslerin belli aralıklara göre dizilip inici ya da çıkıcı şekilde formüle edilmesiyle oluşmuştur.[371]

Müziği oluşturan ögelerden biri olan melodi, tarih içinde kimi kuram, besteci ya da icracılar tarafından çok önemsenmiş, kimileri tarafından ise daha az önemli bulunup müziğin armoni, ritim, tını gibi başka ögeleri ön plana çıkarılmıştır. *Hindemith,* müzik eğitiminde melodiye gerekli önemin verilmediğini, bir melodi kuramı geliştirilmemiş olduğunu söyler. Batı müziğinde hem çalgı hem kompozisyon eğitiminde asıl üzerinde durulan şey armonidir. *Hindemith'*e göre bu, ses malzemesine egemen olma amacıyla yapılmış bilinçli bir tercihtir.[372] Makamsal müziğin esas olarak tek sesli ve melodi yaratma üzerine inşa edildiğini ve bunun üzerinden makamsal müzik ile hukuk ilişkisinin ayrı bir çalışma konusu olabileceğini akılda tutmak gerekir.

*Hindemith,* seslerle yapılan kompozisyona bir zanaat/işçilik nitelemesi yaptığı kitabında uzun ve ayrıntılı bir şekilde doğuşkanlar kuramını anlatmıştır. Buna göre bir ses kaynağına etki yapılmak suretiyle elde edilen titreşim, titreşim frekansıyla birlikte matematiksel olarak hesaplanabilen başka bir çok sesin de açığa çıkmasına neden olur. Batı müziğinin temel malzemesinin "bilimsel" temeli olan bu tespit, en ham şekliyle Pisagor'a dayandırılmaktadır.[373] Bir sesin, kendisiyle birlikte önce 8'lisinin, sonra oktavın 5'lisinin, daha sonra tekrar bir 8'li, sonra onun büyük 3'lüsünün vs. tınlaması olarak sıralanan fizik alemine ait bir tespit, bu malzemenin

[371] ÖZMENTEŞ, **Tarihsel..**, sf. 15.

[372] HINDEMITH, age, sf. 207.

[373] HINDEMITH, sge, sf. 74.

müzik teorisyenlerince çeşitli şekillerde bir araya getirilerek ses dizilerini/ gamları oluşturmalarını sağlamıştır. Ancak bu doğuşkanların fiziksel olarak mutlak matematiksel değerler olarak tınlamadıklarının da belirlenmesiyle *Hindemith,* ses dizilerini oluşturup bunları kullanarak müzik yapmanın, ancak ortak bir akort sistemi üzerinde bir "uzlaşma"[374] ile söz konusu olabileceğini ifade etmiştir. *Hindemith* bu uzlaşmanın müzisyenin "evrensel değişim aracı"nı yarattığını söyler. [375] *Weisbrod* da, mutlak olarak farklı frekanslar olsalar da örneğin re diyez ile mi bemolün aynı frekans olarak kabul edilmesinin, yani müzikteki ortak akort sisteminin hukuktaki genellik ilkesine karşılık geldiğini söylemektedir.[376] Doğuşkanlar kuramı hem melodi hem de çokseslilliğin temel malzemesi olan aralıkların çıkış noktasıdır.

---

[374] Ortak bir akort sisteminin ancak bir uzlaşma ile mümkün olabileceği, bu uzlaşmanın da Batı klasik müzik dünyasında *Bach'*ın "Well Tempered Clavier" eseriyle sağlandığının genel kabul gördüğüne daha önce değinilmişti. Batı müziği tampere sisteminde iki ses arasındaki en küçük incelik-kalınlık mesafesi yarım ses olarak kabul edilir. Bu bir uzlaşmadır. Perdesiz bir çalgıda ya da insan sesiyle çok daha küçük aralıklar elde edilebilecekken/edilebiliyorken, tonal müziğin gereği olarak ve tam da hukukla bağlantılandırılan tonalite dünyasındaki ton ilişkilerini kurabilmek için bu uzlaşmanın sağlandığı ve batı müziğinin diğer makamsal müzikler dünyasından hem yapı olarak hem de ideoloji olarak ayrıldığı nokta burasıdır.

[375] HINDEMITH, age, sf. 72.

[376] WEISBROD, Carol, **Fusion Folk: A Comment On Law And Music,** Cardozo Law Rev., Vol.20, 1998-1999, sf.1444.

Melodiyle ilgili farklı alanlardan değinmelere rastlamak mümkündür. *Rousseau,* armoninin doğal kökleri sebebiyle her yerde aynı uyum- uyumsuzluk özelliklerine sahip olduğunu, ancak bir dil olarak melodinin, ait olduğu milletin özelliklerini taşıyarak özgünleştiğini söyler. Bir müziğin karakteri ve ifade ettiği içerik, ait olduğu milletin konuşma dilinin melodik özelliklerini taşır. [377]

*Schopenhauer* melodiyle ilgili olarak armonik bağlamda yaptığı değerlendirmede melodinin, etrafında oluştuğu ana sesten bağımsızlığını ispatlamak için arayışlara girdiğini, uyumlu uyumsuz her tona yöneldiğini, ama sonunda aynı sese döndüğünü söyler. *Schopenhauer'*e göre her bir melodi insanların hayatla ölüm arasında yaşadıkları farklı hikayelerdir. [378]

*Stravinsky,* melodinin, hangi sistem geçerli olursa olsun, ayakta kalıp yaşayacak tek müzikal öge olduğunu söylemektedir. Çünkü besteciye göre melodi, bir cümlenin müzikal şekilde ifade edilmesidir.[379] Bu yaklaşım, melodiyle hukuk arasında kurduğu ilişkiyle, *Postema'*nın kuramına geçmek için bir basamak olabilir:

### 1. Postema'nın Melodi Kuramına Karşı Caz Müziği

*Gerald Postema*, hukukun normatifliğini anlayabilmek, hukuk için önem arz eden kasıtlı eylemin yapısını tanımlayabilmek ve hukukun zamanı nasıl algıladığını örnekleyebilmek için "melodi" olgusunu, insanın bir melodiyi nasıl alımladığını fark

[377] SCOTT, agm, sf. 814.

[378] ALKAN, age, sf. 62.

[379] STRAVINSKY, age, sf.35.

etmeyi önermektedir. Yazara göre tarih, var olduğu şekliyle bugünün belirleyicisi olamaz, ancak olayların gerçekleşmesinde ve ortak kültürün/kavramsal dilin oluşmasında geçmişten bugüne uzanan bir akış olduğunu da görmezden gelmemek gerekir. Hukuk, zaman içinde var olur ve süregider. Rasyonel ve irrasyonel güçlere tabi olarak, zaman içinde iş görür. [380]

*Postema*, normatifliğin hukukun belirleyici unsurlarından biri olduğunu kabul etmektedir. Bu kabulden sonra bir şeyi norm yapanın ne olduğu ve normların nereden temellendiği, daha da özelleştirerek, hukukun sahip olduğu normatifliğin nereye dayandırıldığı sorularına cevap arayan yazar, buna dair iki modelden söz edip, üçüncü modeli, yani melodi modelini önermiştir. İlk model hukukun normatif bir düzen olduğu, ikincisi ise hukukun bir iradeler sistemi olduğu modeldir. Yazara göre melodi modeli ise, diğer modellerin ihmal ettiği zamansal boyutları aydınlatır.[381]

*Postema'*ya göre zamanın müzikle ve hukukla olan ilişkisi birbirine çok benzer. Melodi, zamanın bir düzenlenişidir. Hukuk için anlam ifade eden bir olgunun, bölünebilen olaylar ya da eylemlerden oluşsa bile, ancak bütünlüğünü bozmadan, bir bağlam içinde değerlendirilebileceğini, bunun o "hukuki" olgunun esaslı özelliği olduğunu anlatmaya çalışan yazar, bu durumu bir melodinin yapısına benzetmektedir. Bir melodiyi kavramış sayılmak için dinleyicinin sahip olması

[380] POSTEMA, Gerald, **Melody and Law's Mindfulness of Time**, Ratio Juris, Vol. 17, No. 2, 2004, sf. 204.

[381] POSTEMA, agm, sf. 207.

gereken dikkat, hafıza ve beklentinin hukuki bir olguyu kavramak için de geçerli olduğunu söylemektedir.[382]

*Postema'*ya göre bir melodiyi kavramak, kasıtlı bir eylemi kavramaya da çok benzer. Benzerlik unsuru zaman hakkındaki farkındalık biçimi olup, burada geçmiş bilinci ve hafıza kavramları önem arz etmektedir. Kasıtlı eylem bir projedir. Eylemin gerçekleştiği zamanın bütünün organize edilmesini gerektirir. *Postema*, bu zaman farkındalığının rolüne bakmak için iki yaklaşım getirmiştir. Bunlar, önceden tahmin edilmiş/öngörülmüş (ex ante) ve her şeyin ortasında olma (in medias res) halleridir. Kasıtlı bir eylemi gerçekleştirecek olan fail, "kasıt planı", "mevcut şartlar" ve "başlangıç" kısımlarından oluşan değişkenleri tutarlılık normlarıyla bir araya getirir ve kastını rasyonel bir biçimde gerçekleştirir.[383]

*Postema'*ya göre melodi modeli üzerindeki zamansal farkındalık, hukukun doğasının da esasıdır. "Dava" olgusu, sıradan hukuk pratiğinin zamansal boyutunun gözlemlenebileceği, hukukçuların hukuka ait özel dille anlattıkları hukuki hikayelerdir. Hukuk, davanın anlatısal karakteri üzerinden algılanır. Yazara göre dava dosyalarının asıl meseleleri zamansal yapılardır ve anlatısal tutarlılık normlarına tabidirler.[384] Geçmiş kararların bugünün davalarında ne kadar ve ne şekilde belirleyici olduğunu/olacağını tam da meselesinin merkezinde görmektedir.

[382] POSTEMA, agm, sf. 208.

[383] POSTEMA, agm, sf. 210.

[384] POSTEMA, agm, sf. 213.

*Postema,* "geçmişe duyarlı akıl yürütme" olarak nitelendirdiği zaman farkındalığı biçiminin, ileriye bakışı da kapsamak zorunda olduğunu belirtmektedir.[385]

*Postema,* temel olarak bir melodik çizginin birbirinden bağımsız farklı seslerin rastgele birbirinin ardı sıra dizilmesi değil, başlangıcından bitişine kadar bir anlam ifade etmek üzere iradi olarak bir araya getirilmiş seslerin bütünlüğü olduğunu söylemektedir. Bu tespit, melodiyi yaratan kişinin iradesinin zamana nasıl yayılmış olduğunu, bu iradenin de ancak melodi tınlamaya başladığında gerçekleşmiş sayılacağına vurgu yapmaktadır.

*Postema,* hukukun zamansallığını, bu zamansallık içinde beliren kendine özgü normatifliğini, hukuka konu eylemin yapısını anlamak için önerdiği melodi modelinin anayasal yorum için de işlevsel olduğunu belirtmiştir.[386] Anayasal yorumu

---

[385] POSTEMA, agm., sf. 215.

[386] Melodi modelinin yanında ve ondan izler taşıyacak şekilde, *Postema,* hukukta yargıcın karar verme sürecinde özgün bir kıyas biçimi kullanması gerektiğini de söylemektedir. Bir kurala ulaşmayı öngören tümevarım ya da bir kuraldan yola çıkılmasını öngören tümdengelimden farklı olarak, salt benzetmeler ve karşıtlıklardan yola çıkılarak yapılan kıyaslamaların mevcut hukuk düzeniyle tutarlılık taşıyıp taşımadığına bakan bu yeni akıl yürütme modeline göre, bir parçanın bütün içindeki yerine yerleştirilmesi söz konusudur. *Koray Güven,* yazarın melodi modeli ve kıyas yöntemi üzerinden, 1926 tarihli mülga Türk Ceza Kanunu'nun 438. Maddesinde yer alan ırza geçme ve kaçırma fiillerinin "iffetsiz" kadına karşı işlenmesi halinde ceza indirimi öngören maddesinin Anayasa Mahkemesi sürecini değerlendirmiştir. İptal istemi reddedilmiştir. İptal istemi gerekçesi, madde genel

adap ve aile nizamı aleyhine cürümler içinde düzenlenmiş olsa bile, kişiye karşı işlenmiş suç gibi değerlendirilmesi ve eşitlik ilkesi gereği fuhuşu meslek edinen ve edinmeyen kadınların aynı hukuki himayeye layık olduklarıdır. Red gerekçesi eşitlik ilkesinin, aynı hukuksal durumda olanların aynı kurallara tabi tutulacağı ve suçtan zarar görenin kişiliği ile, zararın azlığı çokluğu üzerinden temellenmiştir. Yani Anayasa Mahkemesi'ne göre, iffetli bir kadınla iffetsiz kadını kıyaslamak doğru değildir. Konuyu melodi modeline göre değerlendirmek, sorunun ağ içinde tutarlı bir biçimde yerleştirilmesini gerektirip, söz konusu davada ilgili kanun maddesinin kişilere karşı suçlar içinde düzenlenmemiş olması kanunun sistematik bütünlüğünü bozduğu için yargıcı, kuralı en tutarlı biçimde hukuk düzeni içinde oturtma yükümlülüğü altına sokardı. Konu bu şekilde kişilere- cinsel dokunulmazlık- cinsel özgürlüğe karşı işlenmiş bir suç olduğu şeklinde belirlendikten sonra, yine *Postema'*nın kıyasa dayalı hukuki düşünme yöntemine göre, cezaların, mağdurun mesleğine göre belirlenmesi bakımından eşitlik ilkesine aykırı olacaktı. Çünkü artık hukuki alan bakımından konu doğru bağlama yerleştirilmiş olduğundan eşitliğin değerlendirilmesi ancak mümkün olacaktı. Yani ilgili madde kişiye karşı değil genel adap ve aile nizamı aleyhine suçlar içinde düzenlendiği için, Anayasa Mahkemesi tarafından eşitlik değerlendirmesi o zeminde yapılmış ve durum eşitliğe aykırı bulunmamıştır. GÜVEN, Koray, **Gerald Postema'nın "Ezgi" Modeli ve Hukukta Kıyas Yönteminin Bir Anayasa mahkemesi Kararı Üzerinden İncelenmesi,** HFSA 26, İstanbul Barosu Yay., İstanbul, 2014, sf. 165 vd.

yapıldığı zamanda hapseden "orijinalist" yaklaşımın kesin ilkelerine karşı melodi modeli, zamana entegre edilmiş yeni bir yorum biçimi anlamına gelmektedir.[387]

Müzik ve hukuk ilişkisinin kurulduğu çalışmalar çok yeni sayılabilecek durumdadır ve sayıları da çok az bulunmaktadır. Bu çalışmaların bir çoğunda da yazarlar birbirlerinin yaklaşım noktalarına değinip kendi yeni yaklaşım ya da örneklerini sergilemektedirler. Bu yaklaşımlardan çalışmamız içinde değişik başlıklar altında söz edilmiş/edilecek olmakla birlikte, *Postema'*nın yaklaşımına ayrı bir başlık ayrılmış olmasının sebebi, hukuk için bu çok yeni alandaki ulaşabildiğimiz, belki de tek tartışma noktasını oluşturuyor olmasıdır.

Bir yaklaşım, dinlerken müziğin nereye ve hangi şekilde gideceğine dair beklenti ya da öngörü uyandığında beliren durumu "hedef merkezli müzik" anlamında "teleolojik" olarak adlandırmaktadır. Bu yaklaşıma göre hukukla ilgili düşünüldüğünde de anlamlı olabilecek şekilde bir de avangart müzik fenomeni mevcuttur. Bu, dinleyiciyi herhangi bir son noktaya doğru yönlendirmez, bir hedef ortaya koymaz. Bu anti-teleolojik estetiğin de Doğu felsefesi, özellikle Zen-Budizm ile ilgili olduğu vurgulanmaktadır.[388] Çalışmamız açısından, kurulan müzik-hukuk ilişkisinin Batı tonal müziği bağlamında olduğunu fakat diğer coğrafya ve kültürlerin müzikleriyle ilgili ayrı bir çalışmanın çok ufuk açıcı olacağını belirtmek gerekir. Avangart müziğin ya da edebiyatın temel özelliğinin devinimsizlik ve odaksızlık olduğu tespitini yapan yazarın bu tespiti doğru kabul edilecek olursa da, bu kezmüzik

[387] POSTEMA, agm, sf. 218.

[388] DOĞRUL, Hira (Ed.), **Alışılmadık Sesler**, Dost Yay., Ankara, 1999, sf. 40.

yanında edebiyatla hukuk ilişkisi kurulurken de hukukta maddi ve manevi unsurların temel belirleyicisi olan nedensellik/ isnat kuramı yeniden, yeni bir bağlamda tartışmaya açılmak zorunda kalacaktır.[389]

*Ayşegül Yüksel, Levi-Strauss*'tan ödünç aldığını söylediği melodi ve uyum/melodi ve armoni kavramlarını, tiyatro oyunlarının anlaşılıp anlamlandırılması sürecinde kullanmıştır. Yazara göre ustaca yazılmış bir oyun bir anlamda bir orkestra eserine benzer. Eşzamanlı olarak işleyen olaylar örgüsünün melodik ve armonik özellikler taşımasının amacı oyunun/kurgunun bellekte yer etmesini sağlamaktır.[390] Yazar, çeşitli oyunlar üzerinde yaptığı incelemelerde temelde göstergebilimin ikili karşıtlıklarını kullanarak çözümlemeler yapmış, akışları şemalaştırarak incelemiştir. Antik Yunan tragedyalarından Rönesans oyunlarına, 19. yüzyıl toplumsal gerçekçi oyunlarından 20. yüzyıl absürd tiyatrosuna kadar çeşitli oyunlarda, kurguyu anlamlı kılacak bir armoniyi her oyunda var olan ilişkiler ağıyla gösterir. Yazarın, bir tiyatro eserini anlamak ve anlamlandırmak için müziğe ait melodi ve armoni kavramlarını kullanması, zamandan bir parça/kesit olarak başlangıcı ve bitişi belli olan "melodi"nin bir bütün olarak tutarlı, açıklanabilir bir yapıya sahip olmasından; armoninin de farklı melodilerin bir arada bulunabilirliğine, eşzamanlı olarak tınlayabilirliğine imkan sağlayacak kurallar/ açıklamalar çerçevesi sağlamasından ileri gelmektedir. Kanımızca *Postema* da bir hukuki konuyu anlamlandırma sürecini bir melodiyi anlamaya bu yanıyla benzetmektedir. Var olmuş, gerçekleşmiş, tekrar

---

[389] DOĞRUL, age, sf. 44.

[390] YÜKSEL, Ayşegül, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum,** Alkım Yay., İstanbul, 2004, sf. 10.

yaşanması mümkün olmayan bir zaman parçasını aslına en uygun şekilde yeniden canlandırıp "maddi hakikate" ulaşmaya çalışma yolunda melodinin "akışı", belki de hukukta bir yorum terimi olarak kullanılagelen "hayatın olağan akışı" na karşılık geliyordur.

*Postema'*nın melodiyle kurduğu beklenti ilişkisi, müzikteki doğaçlama fenomeni düşünüldüğünde tartışmalı hale gelmektedir. *Sara Ramshaw*, kitabında hukuk ve adalet kavramlarını müzikteki doğaçlama üzerinden değerlendirmiştir. Müzikal doğaçlama politik, kültürel ve etik diyalog ve eylemleri biçimlendirmek için bir model olarak kullanılmıştır. Yazar, doğaçlama olarak adaleti en temel hukuki mekanizma olan karar verme süreci üzerinden örneklendirmiştir.[391] *Ramshaw'*a göre hukuk da doğaçlama da aynı yapısal gerilime sahiptirler. Biriciklik ve genellik, tekrarlama ve değiştirme arasında salınıp dururlar. Biriciklik, orijinallik ya da anındalık, tekrarlamaya ilişiktir; genellik, durağanlık ve öngörülebilirlik de sürekli değişimi içerir. Paylaştıkları bu gerilim, bu "tekil şey hukuku", yazar tarafından "kulaktan müzik" kavramına göndermeyle, "kulaktan hukuk" olarak adlandırılmıştır.[392]

*Postema'*nın melodi ve zaman farkındalığı yorumuna *Ramshaw* eleştirel yaklaşmıştır. *Postema'*nın yaklaşımını pozitivist ve normativist bulan yazar, bu yaklaşımın kusurlu olduğunu söylemektedir.[393] *Postema'*nın dikkat, hafıza ve önceden sezme aşamalarından geçirerek formüle ettiği melodi nitelendirmesi,

[391] RAMSHAW, Sara, **Justice as Improvisation,** Routledge, Oxon, 2013, sf. 2.

[392] RAMSHAW, age, sf. 4.

[393] RAMSHAW, age, sf. 7.

*Ramshaw'*a göre beklenmedik durumları açıklamak için yeterli değildir. Üzerinde durulması gereken bir nokta da, doğaçlamanın zaman farkındalığıdır. Performatif anındalık, anında yaratıcı karar verme, risk alma ve işbirliği kavramları bunun için belirleyici niteliktedir. [394]

*Ramshaw ve Stapleton,* doğaçlama pratiği ve hata kavramını hukuk pratiği ve hata kavramı ile birlikte okuyarak değerlendirdikleri yazılarına, doğaçlama müzikte yapılan bir hatanın hayati sonuçları bulunmadığını, ama hukukta bunun tam tersi olduğu tespitiyle başlamışlardır. Klasik mantıkta hata yapınca özür ve telafi akla gelir ancak doğaçlama tekniği üzerinden bakıldığında hata özür gerektirmez. Doğaçlamada hataları arşivlemek ve özür/telafi yerine hatanın farkına varma ve gelecek eylemler için izah edilebilir hale getirmek önemlidir.[395] Yazarlara göre doğaçlama, hukuka da uygulanabilecek bir sosyal pratiktir. Hukuk da temel olarak doğaçlamaya dayalıdır. Vakanın/davanın biricikliğini sağlayacak yargıç bağımsızlığını ve bu bağımsızlığın sınırını belirleyecek hukuk kuralları arasında sürekli bir çekişmeyi gerektirir. [396]

Yazarlar, doğaçlamaya ilişkin olarak öncelikle bu pratiğin tümüyle muhafaza edilemez olmadığını söylemektedirler. Doğaçlama yapmak üstün bir beceri, disiplin,

---

[394] RAMSHAW, age, sf. 8.

[395] RAMSHAW, Sara/ STAPLETON, Paul, **(Un)remembering- Countering Law's Archive- Improvisation as Social Practice,** Law, Memory, Violence, Uncoveringthe Counter- Archive, Ed. Steward Motha, Honnivan Rijswijk, Routledge, Oxon, 2016, sf. 50.

[396]RAMSHAW/STAPLETON, agm, sf. 51.

teknik ve tarihi bilgi gerektirir. Hata yapmak, düzeltme ihtiyacı doğurur, bu da doğaçlamayı sağlar. Doğaçlamacılar, tesadüfiliği, beklenmedik olanı yaratıcılıklarıyla meydana getirip müziği diri tutarlar.[397] Doğaçlama içindeki kaçınılmazlık ya da öngörülebilirlik iddiası tartışmalıdır. Bir doğaçlama sürecinde, sanatçı ve seyirci bir sonraki adımda ne olacağını aslında bilmek isterler. Doğaçlama, ilerleyişini görmek isteyeceğimiz bir hareket yaratır. İyi bir doğaçlama klişelere dayanmamayı, müzisyenlerin birbirlerini dinlemelerini ve birbirlerine baskın çıkmaya çalışmamalarını, kendi virtüöz tekniklerinden ziyade ortak emeğe odaklanmalarını gerektirir.[398] Doğaçlamadaki özgürlük de fiziksel değil, içsel bir özgürlüktür.[399]

*Ramshaw ve Stapleton*, her yargılamanın geçmişle ve gelecekle bir noktada ilişkisini koparıp, kesinliğinin garantisi olmayan bir anla ilgili "kesin" karar vermek zorunda olduğu tespitini yapmaktadırlar. Yargılama, tekil bir eylem ve genel bir süreç gerektirir. Çözülecek her problemin biricikliği, bu özellik ve genellik paradoksu içine sıkışıktır. Ancak yazarlar yargılama konusu anla ilgili kesin bilgiye sahip olunamamasını kötü bir şey olarak görmemektedirler. Bu noktada *Postema'*nın yaklaşımına değinmişler, bu yaklaşımın çizgisel olduğunu, oysa geçmiş, şimdi ve geleceğin karmaşık bir etkileşim içinde bulunduğunu söyleyerek karar verme sürecinin öngörülemezliğini savunan görüşlere dayanmışlardır.[400]

---

[397]RAMSHAW/STAPLETON, agm, sf. 52.

[398]RAMSHAW/STAPLETON, agm, sf. 54.

[399]RAMSHAW/STAPLETON, agm, sf. 56.

[400]RAMSHAW/STAPLETON, agm, sf. 61.

İyi bir doğaçlama için biçim ve yapı bilgisi olmazsa olmazdır. Bu sayede müzikte varyasyon ve karşıt fikirler doğabilir.[401] Yazarlar doğaçlamayla zamanı birlikte düşünmenin, yargılama sürecininin zamansallığını daha az durağan ve çizgisel bulan eleştirel hukuk teorisinin fikirlerine yakın olduğunu belirtmektedirler. Buna göre hukukta adaleti sağlamak, doğaçlamadaki çizgisel olmayan zaman algısıyla daha çok mümkün olabilir. [402]

*Cristhopher Bracey* de demokratik bir toplumda haklar ve sorumlulukları dengelemede metafor olarak serbest cazı kullanmıştır. Öncelikle bir caz topluluğunun farklı seslerin çoğulcu bir birleşimi olduğunu belirten yazar, bu metafor için cazın diğer geleneksel biçimlerinin değil serbest cazın uygun olduğunu belirtmektedir. Buna göre çoğunlukçu zorluklara karşı durmak isteyen yargıçlar için bir devrimci yaklaşım ancak serbest caz hareketini anlamakla mümkün olabilir.[403] Klasik müzik, esas itibariyle Avrupa müziği olup bütün dünyaya buradan yayılmıştır. Caz da Afrika kökenlerine rağmen Amerika müziğidir. Bu bağlamda Amerikan yargılama uygulamalarında insan hakları/ azınlıkların/ ezilen grupların çoğunluk hukuku karşısında korunması için çoğulculuk metaforu olarak Amerika'nın kendi özgün müziği sayılabilecek cazın kullanılmış olmasını anlamlı ve anlaşılır buluyoruz.

---

[401]RAMSHAW/STAPLETON, agm, sf. 62.

[402]RAMSHAW/STAPLETON, agm, sf. 63.

[403] BRACEY, Christopher A.,**Adjudication, Antisubordination, and The Jazz Connection,** Alabama Law Review, Vol.54:3, 2003, sf. 857.

*Ramshaw, Derrida'*nın caz sanatçısı *Ornette Coleman'*la birlikte 1997'de Paris'te caz festivalinde gerçekleştirdiği performansını[404] *Derrida'*nın hukukta edimsellik üzerine yazılarıyla birlikte değerlendirmiş, müzikteki doğaçlama pratiğine metin ve performans, yazı ve müzik, kompozisyon ve doğaçlama karşıtlıkları/ikilikleri üzerinden yaklaşmıştır. Hukuk da doğaçlama da aynı yapısal gerilime sahiptirler. Hukuku doğaçlama olarak yeniden kavramsallaştırma denemesinde bulunduğunu söyleyen yazar, hukukun muhafazakarlığının derinlerinde

[404] Bu performansın kayıtlarına ulaşılamamış olmakla birlikte, *Derrida'*nın bu deneyimle ilgili metni aydınlatıcı olabilir. *Coleman'ın Derrida'yı* doğaçlama performans için sahneye çağırmasıyla birlikte *Derrida'*nın, *Coleman'*ın annesinin ağzından konuşarak performansını gerçekleştirdiğini anlatır. Annesinin adını bile bilmemektedir. Bir çeşit oyun gibi, bazen çalgı eşlikli, bazen eşliksiz, ama tümüyle hazırlıksız olarak gerçekleştirilecek bir performanstır. "Bana neler oluyor" motifini en az iki satır tekrarladıktan sonra "Paha biçilemez bir şey" cevabıyla devam eder. Bunu seçmesini *Coleman'*la sohbetlerinde kendisine pek çok şey anlatmış olmasına ve *Derrida'*nın da onun annesiyle ilgili halüsinasyonlarla da desteklenen bir saplantlı düşünceye kapılmış olmasına bağlar. *Coleman Derrida'*ya saatlerce süren konuşmalarında ses ve demokrasi, müzik ve sözler, politika, doğaçlama ve para hakkında paha biçilmez şeyler anlatmıştır.

DERRIDA, Jacques, **"Play- The First Name: 1 July 1997"** Trans. ByTimothy S. Murphy, http://documents.mx/documents/jacques-derrida-playthe-first-name-1-july-1997.html#

yatan yaratıcılığa ulaşmaya çalışmaktadır[405] *Coleman'*ın, doğaçlama yaparken sınırsız bir özgürlüğe sahip olunmadığını, armoni, melodi, ritim ve zaman gibi yazılı müzik eserlerinde de bulunabilecek kurallar dahilinde bulunulduğunu söylemesini önemsemektedir. Buna göre müzisyenlerin doğaçlama yaparken tabi oldukları ve performansı gerçekleştirebilmek için çok disiplinli ve sıkı bir çalışma gerektiren bir çerçeve bulunmaktadır. [406]

*Derrida* bu performansta esasen seyircilerin tahammülsüzlüğü ve hoşnutsuzlukları sebebiyle çok kötü bir deneyim yaşamış ve performansını kısa kesmek zorunda kalmıştır. Ancak bunu kendi düşüncelerine uyarlayabileceği bir "ders" olarak algılamış, öncelikle bir doğaçlama performansında tekrarların olmazsa olmazlığı çıkarımını yapmıştır. Bu da doğaçlama performansının saf "anındalık" özelliğini yumuşatan bir özelliktir. Bununla birlikte doğaçlama performansında icracı kendi tarihine ve hafızasına muhtaçtır. Ancak böylece versiyonlar ortaya çıkarabilir; yani ancak var olan bir şeyin doğaçlaması yapılabilir. [407]

*Postema,* hukuka içkin olan zamansallığın tarih boyunca ortak bir yöntemle kavranamamış olduğunu düşünüp, bunu sağlamak için müzik alanına referansla bir model üretme girişiminde bulunmuştur. Bu modeli, hukukun kendine özgü normatifliğini, failin kasıtlı eyleminin yapısını, hukuk sistemlerinin zamanı nasıl algıladığını, emsal davaların hukuk sistemi içindeki etkisini ve anayasal yorumda

---

[405] RAMSHAW, Sara, **The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation,** Law, Culture and the Humanities, Vol.12(I), 2016, sf. 6.

[406] RAMSHAW, **The Paradox..**, sf. 9.

[407] RAMSHAW, **The Paradox..**, sf. 10.

tarihselliğin rolünü anlamak için önermiştir. Yazarın bu yaklaşımı üzerinden gerçekleşen ve caz müziğinden temellenen tartışma ise hukuk ve müzik/hukuk ve estetik başlıklarının altında sürmektedir.

*Sheila Simon* ise caz müziğiyle aile hukukunu ilişkilendirmiştir. Yazara göre caz müziğinin Afro/Amerikan kökeni ve serbestlik/doğaçlama özelliğine rağmen aslında derininde kurallara tabi olması, aile yapısını andıran bir özelliktir. Bu özellikten hareketle caz müziği için de aile hukuku için de bir özgürlük/kontrol geriliminin söz konusu olduğu tespitinde bulunmuştur.[408] Caz müziği ragtime ve blues kökenlerinden türemiş olan; bebop, swing ve serbest caz gibi, ritmik, melodik ve içerdikleri doğaçlama özgürlüğüyle ilgili farklılıklara sahip bir modern müzik türüdür. Yazar sabit ve ortak bir caz tanımı yapmanın zor olduğunu, müzikteki ögelere bakarak somut örnekler üzerinden teşhis edildiğini, aile teriminin de tanımlanmasının zor olduğunu, biyolojik ya da hukuki ilişkiler referans alındığında farklı tanımlar yapılabileceğini, Amerikan Yüksek Mahkemesi'nin konut, refah, babalık, ziyaret gibi konularda aile kavramını kullanırken farklı yönlerini esas aldığını belirmektedir.[409] Özel hayat, kürtaj, eşcinsel evlilikler, ensest gibi konularda tanınan özgürlükler de farklı eyaletlerde farklı düzenlemelere tabidir.[410] Yazara göre erken cazda, müzikal serbestliğin başlangıcından ritim, melodi ve armoni konularında bir parça kısıtlama getiren swing, oradan doğaçlama alanını genişleten

---

[408] SIMON, Sheila, **Jazz and Family Law: Structures, Freedoms and Sound Changes,** Indiana Law Review, Vol.42, 2009, sf. 568.

[409] SIMON, agm, sf. 572.

[410] SIMON, agm, sf. 573.

bebop'a giden süreç ile, aile hukukunda çocukların korunması, evliliğin kurulması ve sonlandırılmasıyla ilgili süreçler sadece yapılan şeylerle değil daha esasa ait, kimlik/kişilikle ilgili süreçlerdir. Caz müziği, yaratıcılarının etnik kökeni sebebiyle daha az ciddi bir müzik olarak algılanır. Aile hukuku da, bu hukukun iki asıl öznesinden birinin kadın olması sebebiyle "erkek hukuk" içinde daha az önemsenir. Yazar bu sebeple, yani kendi toplumsal cinsiyet sorunlarını daha iyi ifade edebilmek için, aile hukuku alanında kadın hukukçuların uygulayıcı ve eğitimci olarak erkek hukukçulardan daha çok yer aldıkları tespitini yapmıştır.[411] Yazara göre caz müzisyenlerinin serbestlik yönünde attıkları her aykırı adım, açıklanan sebeple uzun süre görmezden gelinmiştir ve aile hukukundaki öncüler de yeni fikirleri olduğunda benzer bir şey yaşamaktadırlar. Örneğin çocukların velayetlerinin bazı hallerde hem biyolojik babalarına hem de üvey babalarına ait olabileceği fikrini ataerkil sistemin kabul etmesi çok zordur. [412]

Özetle melodi, gerek *Postema'*nın yaklaşım tarzıyla hukuktaki bazı fenomenleri anlamlandırmak için gerekese *Ramshaw'*ın buna eleştirel bakışıyla, hukuk pratiklerine yaklaşım için bir metafor olarak ele alınmaya uygun görünmektedir.

### B. ÇOKSESLİLİK

Çokseslilik, teknik olarak düşünülmediğinde, birden fazla sesin aynı anda birlikte, kendi kimliklerini kaybetmeden ama ait oldukları yeni bütünlük içinde yeni

[411] SIMON, agm, sf. 579.

[412] SIMON, agm, sf. 580.

bir kimlik de kazanarak tınlamalarıyla oluşturulan müzik anlamına gelir. Metaforik olarak bu haliyle ilk çağrıştırdığı kavram demokrasi olsa ve gündelik dilde bu şekilde kullanılıyor olsa da, müzikal anlamda daha yakından bir bakışı hak etmektedir.

Tonalite kavramı, seslerin bir tonal merkez sese doğru yönelmek istemelerine dayanır. Bu isteğin altında da gerilim- çözülüm dengesi yatar. Gerilim- çözülüm dengesi yatay boyutta ise melodi, dikey boyutta ise çokseslilik söz konusu olur. Çokseslilik, müzik tarihi içinde temel olarak polifoni ve armoni tekniklerinden gelişmiştir.[413]

**1. Polifoni**

İki ya da daha fazla melodinin eş zamanlı olarak tınlayacak şekilde düzenlenmesi tekniğine polifoni ismi verilir. Polifoninin ilk örnekleri Gregorian şarkılarında görülür. Bu şarkılar temelde iki sesli olup yatay iki partiden oluşmuştur. Bu partiler de paralel dörtlü ya da beşli aralık ilişkileri ile hareket etmektedirler. Polifonik tekniğin bu ilk biçimine organum ismi verilmiştir. Polifonik müzik besteleme sanatının adı ise "kontrpuan" dır.[414]

Çokseslilik/polifoni, demokrasiyi işaret eden bir metafor olarak sıklıkla kullanılan bir kavramdır. Ancak teknik olarak birden fazla sesin aynı anda tınlaması, terim anlamıyla, çokseslilik/polifoni kavramına karşılık gelmemektedir. Birden fazla ses kaynağının aynı tonu tınlatmasının (çok kişinin aynı şeyi söylemesi) bu metaforu

[413] ÖZMENTEŞ, **Tarihsel.. ,** sf. 24.

[414] ÖZMENTEŞ, **Tarihsel..,**sf. 25.

karşılamadığı kolaylıkla anlaşılabilir. Ancak birden çok ve farklı tonların bir arada tınlaması da çoğu zaman çokseslilik/polifoni değildir. Hatta "dikey armoni"deki çokseslilik, çok kişinin farklı şeyleri söyleyerek bir arada bulunması olmadığı gibi, tam tersine, çok kişinin, bir kişinin söylediği şeyi destekleyip onu güçlendirmesini ifade edebilir. Toplumsal bir "ilerleme" varsa ve bu "ilerleme" çok sesliliğin, demokrasinin, ifade özgürlüğü biçimlerinin genişlemesi olarak izlenebilecekse, müzikte bu tarihsel sürecin tersine işlemesi, belki de bir yanılsama içinde olunduğunu işaret ediyor olabilir. Gerçekten homofon/armonik yazının katmanları saydam, fikirleri net ve akılda kalıcı, izlenmesi kolaydır.[415] *Manderson* da, ancak yatay polifoninin hukuk için bir model oluşturabileceğini; "çok ses"in, bu seslerin karşılıklı ilişki içinde olmasını ifade ettiğini belirtir. Hukuki çoğulcuğu anlamak için bir anahtar olabileceğini, melodik modelin (dikey çokseslilğin) tersine farklılığı tolare eden bir sistem teşkil ettiğini söyler. Yatay çokseslilik modeli bütünlük ve tutarlılıktan çok farklılığı ve bağımsızlığı yüceltir.[416]

Kontrpuan tarzı müzik yazımında parçanın biçim ve içeriğini melodik güç belirler. Bu belirlemeyi akorlar ve akor bağlantıları yapıyorsa ezgi daha az önemli demektir.[417] Kontrpuanın başlıca teknik ilkeleri melodik bağımsızlık, bunun sonucunda önem kazanan ritim ve en alttaki partinin armonik temeli oluşturmasıdır.[418] İki ses birlikte tınladığında ortaya çıkan "aralık" kavramı, kökeni

[415] ÖZKAN/NEMUTLU, age, sf. 72.

[416] MANDERSON, age, sf. 186.

[417] HINDEMITH, age, sf. 148.

[418] KAROLYİ, age, sf. 99.

klasik müzik tarihinin başlatılageldiği tarihlerden olmak üzere, uyumlu ve uyumsuz aralıklar olarak tanımlanır. *Schenker,* en basit tanımı "aralık" için kullanılan "uyumlu" kavramını, armonik denetim aracılığıyla sağlanan müzikal düzen ve birliği/bütünlüğü gerçekleştirme aracı olarak görür. Buna karşı melodik özgürlükle ortaya çıkan "uyumsuz" kavramı ise bağımsızlık göstergesidir. Armonik durağanlığın uyumluluk özelliği, birçok uyumsuz kontrpuantal özgür diziyi birbirine bağlar. Kontrpuanda müzikal uyumu sağlayan tek öge melodik ya da çizgisel ögedir.[419]

Bir görüşe göre müzikal tarzların tarihi, kontrpuantal ve armonik ilkelerin, diğer bir deyişle melodik çizgilerin bağımsızlığı ve armonik etkilerin bütünlüğünün yarışması olarak okunabilir. Armoni genelleştirir, melodi bireyselleştirir. Armoninin boş ve soyut genelleştirmesinin karşısında, melodi, müziğe özgün karakterini kazandıran ögedir.[420] *Schenker* ise müzikte hukuki bakış açısının düzen ve özgürlüğü dengeleyici bir pozitif rolü olabileceğini söylemektedir.[421]

**2. Armoni**

Yanyana yazılıp aynı anda değil birbirinin peşisıra tınlayan seslerden oluşan melodi, müziğin yatay düzlemiydi. Armoni ise müziğin dikey durumudur ve temel malzemesi aynı anda tınlayan en az üç sesten oluşan bir akordur. Armoni, akorların

[419] ALPERN, agm, sf. 1492.

[420] ALPERN, agm, sf. 1499. (FUBINI, **Music and Culture in 18. Century Europe,** Bonnie J. Blackburn ed.&trans. 1994'ten aktaran)

[421] ALPERN, agm,. 1499.

bağlanma, yani birbirlerinin peşisıra gelme kurallarıdır. Farklı seslerin birlikte tınlamalarına rağmen polifoni/çokseslilik olarak adlandırılmamasının sebebi, akorların esas olarak bir melodinin hizmetinde/eşlik rolünde olmasıdır.[422]

Batı müziğinin kabaca klasik dönemden başlatılabilecek olan egemen çokseslendirme yöntemi armonidir. Tonal müzikten ve armoniden önce egemen olan modal müzik ise ezgisel düşünüşün ürünüdür. *Hindemith*, durumu "majör ve minörün zorba egemenliği" olarak niteler ve buna başkaldıran bestecilerin her zaman var olduğundan, yöntem olarak da atonalite ya da politonaliteden önce kromatizmin (İçinde bulunulan pasajın tonuna yabancı perdelerin kullanımı için kullanılan terim) kullanıldığını ifade eder.[423]

Müzikte estetik ilke olarak armoni, 15. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlamıştır. Paralel beşlilerin gerileyerek yarı uyumlu üçlü ve altılı aralıkların kullanımının yaygınlaşması ile armoni dünyasının hareket alanı genişlemeye ve zenginleşmeye başlamıştır.[424]*Manderson'*a göre 15. yüzyılda hukuk dünyasında da yasal düzenlemelerin muhatabı olan insan toplulukları nüfus olarak artıyor, daha fazla yurttaşın sosyal hayatını daha karmaşık bir şekilde uyumlu halde bir arada tutmak gerekiyordu. Örneğin İngiltere'nin yükselen ticari gücü, ticaretle ilgili çok sayıda ayrıntılı düzenleme ihtiyacı doğurmuştur. Parayla, teknelerle, ekmekle, yünle vs. ile ilgili çok sayıda yasa (act) çıkartılmış, bunlarla insanların gündelik hayatları düzenlenmeye çalışılmıştır. Bu düzenlemeler insanların inançlarını ya da dünya

[422] ÖZMENTEŞ, **Tarihsel..**, sf. 27.

[423] HINDEMITH, age, sf. 90.

[424] MANDERSON, age, sf. 79.

görüşlerini doğrudan etkiler nitelikte değildir. Bu anlamda yazılı hukuk, yurttaşları eylemleri sınırlanan ya da kolaylaştırılan özneler olarak ele almaya başlamıştır. Bu bakış açısı ise geçmişte yurttaşların nesne olduğu kralın buyruğu olan yasa anlayışından farklıydı. Yazara göre bu dönüşüm, bütün yurttaşları hukukun muhatapları olarak kabul edip, yasaları onların anlayacağı yalınlıkta ve gündelik hayatlarına uygun düzenlemeler olarak düzenlediği için hukukun armonik ilkesinin zaferidir.[425]

*Mimaroğlu*, armoninin gelişimini 17. yüzyılda Avrupa'da başlayan tek ses akımıyla açıklamıştır. Eşlikli tek ses adını verdiği bu yöntem, şarkıcının ya da çalgının seslendiği tek sesli melodi çizgisinin mümkün olduğunca süslenip seyircinin ilgisinin çekilmesini amaçlamış, sonat, konçerto gibi solistli biçimler de bu akımla birlikte gelişmiştir.[426] *Webern,* homofonik üslubun, yani eşlik yönteminin, polifoninin olağanüstü başarılarından sonra ilkel bir yöntemin sınırlılığına dönmek olduğu düşüncesindedir.[427] *Mimaroğlu* ise, klasik çağın armoniye dayanan homofonik yapısının bir önceki barok/kontrpuantal tarzdan daha "geride" olarak tanımlanma alışkanlığını eleştirmiş, klasik dönem armonisinin daha "ileri" değil, daha "yalın" olduğunu ifade etmiştir.[428]

*Karolyi*, seslerin belli formüllerle yanyana dizilmesine dayanan modal sistemden sonra esas olarak akorların birbirine bağlanmasına dayalı olan tonal

[425] MANDERSON, age, sf. 80.

[426] MİMAROĞLU, age, sf. 46.

[427] WEBERN, age, sf. 29.

[428] MİMAROĞLU, age, sf. 74.

sisteme geçildiğini, bu yeni sistemin de beklenmedik şekilde egemenlik kurduğunu belirtmekte; bunun hiyerarşik bir üstünlük kabul edilmemesi gerektiğini düşünmekle birlikte, müzik eğitiminde tarihsel olarak daha sonra gelse de önce tonal sistemin öğretildiği gerçeğine dikkat çekmektedir.[429] *Zerzan,* tonalitenin diğer tüm tonlar üzerinde otoritesi olan bir tona sahip olmak anlamına geldiğini, *Schenker'*in tonik sesin diğer dost notalara hakim olma arzusu tespitinden de söz eden yazar, bu durumu modern sınıflı toplumla ilişkilendirmiştir.[430] *Zerzan,* tonaliteye meşruluk kazandıran, armonilerin doğuşkanlar yoluyla fizik dünyada ortaya çıktığı inancının karşısında olup, bunun tıpkı bölünmüş toplumdaki genel işbölümünün doğal olduğu zannıyla meşru gösterilmesine benzediğini söylemektedir.[431] Buna göre *Bloch'* un ortaçağ toplumunun hiyerarşik değil eşit olmayan bir toplum olduğu tespitinden hareketle tonal sistemin Ortaçağ- Rönesans arasındaki başlangıcının da eşit olmayan tonal ilişkilerden hiyerarşik ilişkilere geçiş olarak okunması mümkündür.[432] Fakat dizinin sesleri arasındaki bu hiyerarşik yapının halk müziklerinde hep mevcut, ancak 20. yüzyıl müziklerinde "icat edilmiş" dizilerde ortadan kaldırılmaya çalışılmış olduğu tespiti de anmaya değerdir. Tonal müziklerin zihniyet bakımından toplumdaki hiyerarşiyi yeniden ürettiği için mahkum edilmek istenmesine, bu kadim varlığı karşısında mimesis kuramına dayanabilecek bir savunma akla gelebilir. Bu yaklaşım da (toplumda hiyerarşi hep vardı, bunun yansıması olarak müzikal yapı da hiyerarşik biçimde oluştu) çok indirgemeci ve spekülatif olmasına rağmen, bize göre

[429] KAROLYİ, age, sf. 69.

[430] ZERZAN, age, sf. 148.

[431] ZERZAN, age, sf. 149.

[432] ZERZAN, age, sf. 151.

konu üzerinde polemik yapılmak istendiğinde başvurulmak üzere akılda tutulabilir.[433]

Müzik ve hukuk kavramsal olarak ilişkilendirilmeye çalışıldığında, bu tür ulaşılabilir kaynakların bizim açımızdan İngilizce kaynaklar olduğu gerçeğinin yanında söz konusu ilişkinin Batı müziği ve Batı hukuku arasında kuruluyor olduğunu da gözden kaçırmamak gerekmektedir. Daha önce de değinildiği üzere Batı müziği, 1600'lü yıllardan itibaren eski Yunan modlarıyla başlayıp Kilise modlarına uzanan modal çizgisini, majör ve minör iki ana tonun egemenliğine bırakmaya başladı.[434] *Gioseffo Zarlino* 1500'lerin ortasında yazdığı eserlerle, Pisagor'dan gelen

---

[433] "Modaliteyle tonalite arasında önemli kimi ayrımlar bulunmakla birlikte, seslerin hiyerarşik ilişkisi açısından her iki sistem de birbirine yakın durur. Modal bestelerde de, sesler arasında tonalitedekine benzer bir hiyerarşi söz konusudur. Buna göre kimi sesler ve akorlar, söz konusu mod çerçevesinde dinginlik, kalış, belli bir sonuca ulaşmış olma duygusu uyandırırken, kimileri deyim yerindeyse yerinde durmaz, bir yerlere gitmeye, bir sonuca ulaşmaya çalışır; böylece az ya da çok bir gerginlik yaratır. ... İster pentatonik, ister mod öncesi, ister modal ya da tonal tüm halk müziklerinin, tüm yerel müziklerin de şu ya da bu biçimde hiyerarşik bir ses düzeni üzerine yerleştiğini söyleyebiliriz..." MANAV/ NEMUTLU, age, sf. 28.

[434] "… Majör (iyonyen) ve minör (eolyen) modlar doğrudan doğruya 'ton' olarak anılırlar. Bu adlandırmayla, bu iki dizinin ve bu diziler üzerine yerleşen yeni müziğin modlardan ve modları kullanan eski dönem müziğinden farklı olduğuna vurgu yapılmaya çalışıldığını düşünebiliriz. Majör ve minörle, doryen, frigyen, lidyen gibi

çizgide, majör tonun doğal bir fenomen olduğunu, minör tonun da matematiksel olarak majörden türediğini ortaya koymaya çalışmıştır. Buna göre majör dizi, majör akor güzel ve uyumludur, çünkü doğaldır, yani doğada mevcuttur; doğaldır çünkü mükemmel biçimde rasyoneldir.[435]

Müziği oluşturan ögeler sayılırken anılan ilk üç kavram melodi- armoni-ritimdir. Fransız besteci ve müzik kuramcısı *Rameau*, Pisagor'un izinde, makbul müziğin, doğanın taklit edilmesi yoluyla ulaşılan müzik olduğunu söylemiştir ve onun doğa anlayışı, Newton'cu bir çizgideki matematiksel kurallarla ilgilidir. *Rameau'*ya göre, müziğin bileşenleri içinde armoninin, diğer niteliklerin kendisinden türediği bir üstünlüğü bulunmaktadır. Müzikal dilin evrenselliğinin temelinde bu

---

modlar arasında adlandırma yoluyla da bir ayrım yapılmıştır böylece. Tonal sistemde eksen sesi, modal dizilerin karar seslerinden daha ağırlıklı bir işlev yüklenmiştir. Eksen sesi belirli bir tonalitenin egemenliğini sürdürdüğü süreç boyunca ağırlığını açık ya da gizli en çok duyuran sestir. Yanı sıra, parçanın, bölümün ve/ya da yapıtın sonunda, güçlü, belirgin bir biçimde duyurulması gereken ses de yine eksen sesidir. … Öte yandan, modal müzikte neredeyse öbür partiler denli devingen olan bas partisi, tonal müzikte durgunlaşmış ve armonik bağlantıların, tonaliteyi belirginleştiren, tonal duyguyu pekiştiren taşıyıcı partisi konumuna gelmiştir. .. Eşit aralıklı düzenin gündeme gelmesiyle birlikte, majör ve minör tonların, bir sekizli (oktav) içinde yer alan oniki kromatik perdeden herhagi biri üzerine taşınması olanaklı olmuştur. ..” MANAV/NEMUTLU, age, sf. 29, 30.

[435] FUBINI, age, sf. 87.

fenomen vardır.[436] *Rousseau* ise, *Rameau'*ya karşın, halkların müziklerinin birbirinden farklı olmasını, özgür keşif ve fantezi üzerinde kurulan melodide bulur. *Rousseau* için müzik dili, matematikle değil, insan kalbine yakınlığıyla oluşmaktadır.[437]

*Ian Gallacher,* hukuk ve müziğin ortak olarak kullandığı harmony/uyum teriminin anlamlarını konu alan makalesinde, Batı klasik müziği geleneğinde uyum kavramının doğuşkanlar dolayısıyla zaten doğal bir fenomen olduğunu, metaforik olarak da hukukun bu kavramı kullandığını ancak müziğin her zaman uyumlu olarak yazılmadığını, hatta daha da önemlisi "harmony/armoni/uyum"un her zaman "harmonius/armonik/uyumlu" olmadığını vurgulamıştır.[438] Yazara göre armoni metaforunu hukukta kullanmak için, bu kavramı yatay değil dikey anlamda düşünmek daha uygun olacaktır. Basitçe, bir müzik ögesini diğerine armonik olarak bağlamak zamansal bir ilişki sağlamaz. "Armonize edilmiş" bir anın diğerine bağlanmış olması bir anlam ifade etmez.[439] Bu durumda, armoninin anlamlı bir hale gelebilmesi ve metaforu daha geniş bir yapı içinde kavrayabilmek için tonalite kavramına başvurmak zorunluluğu bulunmaktadır. Tonal yapı içinde majör ya da minör tonaliteyi üçüncü derece belirler. Bir tonaliteden bir başka tonaliteye gitmek istenildiğinde ilk tonun beşinci derecesi önemli hale gelir, tonik/dominant ilişkisi

---

[436] FUBINI, age, sf.102.

[437] FUBINI, age, sf. 103.

[438] GALLACHER, Ian, **The Count's Dilemma, or, Harmony and Dissonance in Legal Language,** College of Law Faculty Scholarship Paper, 72, 2012, sf. 14.

[439] GALLACHER, **TheCount's…**, sf. 15.

içinde en sık başvurulan modülasyon yöntemi beşinci dereceye gitmektir. Tonal yapının asıl belirleyici unsuru ise bütün modülasyonlardan sonra ana tona "dönülüyor" olmasıdır.[440] Yazar, *Figaro'nun Düğünü'*nün tonal düzenlemesi üzerinden armoninin doğasını ve tonalite kavramını ortaya koymuş, hukukla bağlantısı kurulmak istenen "harmony/armoni/uyum" terimiyle aslında teknik anlamda armoni değil tonalite kavramına işaret edildiğini söylemiştir. [441]

Melodi ve armoni birbirinin alternatifi ya da aralarında hiyerarşi kurulması gereken/kurulabilecek değil, birbirini tamamlayan iki müzikal ögedir. *Hindemith'* in tespitiyle, armonik kütleler ağır ve hareketsizdir; melodi onlara hareket kazandırır. Bir sesin, ancak başka bir sesle ilişkiye girdiğinde müzikal bir anlam kazandığını söylemek yanlış olmaz. Bu ilişki yatay olarak kurulmuşsa ezgisel, dikey olarak/

---

[440] GALLACHER, **The Count's…,** sf. 18.

[441] *Gallacher, Mozart'*ın *Figaro'nun Düğünü* operası üzerinden örneklediği tonalite değişiklikleriyle ilgili şu tespitleri yapar: Figaro şarkı söylediğinde ya da bir başka karakterin söylediği şarkı onun hakkında olduğunda ton genellikle re majör, konu Susanna olduğunda ise, dominant beşinci derece olmasa da, subdominant sol majördür. Kont'un tonu mi bemol majördür ki bu ton beşliler çemberinde re majöre çok uzak olsa da klavyede re majöre çok yakındır. *Mozart,* karakterlerine farklı çalgılar da özgülemiştir. Susanna obua, Kont korno, Figaro ise fagot sesiyle özdeştir. İkinci perdenin son sahnesi kont ve kontesin düetiyle başlar, eklenen karakterler ve değişen tonalitelerle yirmi dakika konuşmasız kesintisiz müzikle sürüp giden sahne, kontun egemen tonuna dönülmesiyle sona erer.

GALLACHER, **TheCount's…,** sf.20, 21.

aralıksal biçimde kurulmuşsa armonik bir ilişkinin ilk adımı atılmış olur. Armoninin temel malzemesini oluşturan ses kümesi olan akor da, ancak başka bir akorla bağlantı yaratıldığında müzikal anlam kazanır.[442]

Özetle çokseslilik demokrasi, birlikte yaşama, çok kültürlülük, çok hukukluluk gibi kavramlar üzerinde düşünmek için elverişli bir metafordur.

## III. SOSYAL BAĞLAM

Müzik, hukukun pratik alanında, insanların fiilen var olduğu sosyal alanda da çeşitli şekillerde belirir. Tarihsel köken olarak önemli bulduğumuz, edebi, felsefi, psikolojik açılımları da olan tragedyada müzikal öge olan koronun etkin bir yeri vardır. Bununla birlikte hukukta da müzikte de bir yaratıcı bir de uygulayıcı özne olması üzerinden yapılan değerlendirmeler de bu bağlamda anılmaya değer bulunmuştur. Yukarıda söz edilmiş ya da edilmemiş olan çok çeşitli müzik formlarından bugün neredeyse tartışmasız olarak egemenliğini sürdüren şarkı, sahip olduğu sözlü karakter sebebiyle hukukla ilişkisi en kolay ve en sık kurulabilen müzik formudur. Özellikle folk şarkıları üzerinden farklı kültürlerin hukuklarının okumaları yapılabilmektedir. Son olarak da bu bölümde görece yeni bir çalışma alanı olarak, müzikle ceza hukuku arasında kurulan ilişkilere değinilecektir.

[442] HINDEMITH, age, sf. 147.

## A. TRAGEDYA KOROSU

Müzik ve hukuk ilişkisini sosyal bağlamda düşününce tarihsel açıdan ilk karşımıza çıkan olgu bir kamusal ve toplu müzik icrası olarak tragedya korosudur. Bu bağlamda *Nietzsche*'nin tragedya korosuna yaptığı vurgu çalışmamız açısından önemlidir. Buna göre Yunan tragedyası trajik korodan doğmuştur.[443] Satyr korosu da tarih ne kadar değişirse değişsin, her uygarlığın arkasında varlığını sürdürür.[444] Bu vurgular, müzikle hukuk arasında paralellikler aradığımız çalışmamızda her zaman ve her yerde geçerli olan hukuk olmak anlamında, tabii hukuk kavramını konuya dahil etmeyi gerektirmektedir. Diğer yandan tragedya korosunun işlev açısından modern zamanlar yargılamasındaki jüriyle ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceğini düşünmek gerekir. Gerçekten, Atina'da dramanın politik söylevle ilişkili olduğu tespiti ilk değildir. Buna göre mahkemeler ya da meclis konuşmaları gibi, Athena (Atina kent devletinin koruyucu tanrıçası) teatral performansları ve dramatik metinleri de çatışan sosyal değerlerle ilgiliydi.[445] Atina'da konuşmacının politik kariyeri konuşma becerisine ve izleyicileri etkileme gücüne bağlıydı.[446] Oratoryo, izleyicinin tiyatro deneyiminden, drama ise politik ve hukuki söylev deneyiminden

---

[443] NIETZSCHE, age, sf. 45.

[444] NIETZSCHE, age, sf. 49.

[445] OBER, Josiah/ STRAUSS, Barry, **Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy**, Nothing to Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context, Ed. John J. Winkler – Froma I. Zeitlin, Princeton University Press, 1990, sf. 237.

[446] OBER, agm, sf. 250.

faydalanırdı. Bu durum, bu alanların birbirinden ayrılamayacağını, estetik ve politika arasında keskin çizgiler olamayacağını gösteriyordu. Atina politik kültürü, Dionysos tiyatrosu içinde yaratılmıştı. Atina dramatik ve retorik metinleri politik alandan besleniyordu ama aynı zamanda tiyatronun seyirci topluluğu, eski ve yeni sembollerin etkin olup olmadığının da sınandığı alandı.[447] Gerçekten, tragedyanın klasik dönem Atinası için bir eğlence ya da sanat aracı olmadığı, kamusal yaşantının önemli bir parçası, siyasetin de hem yansıması hem de yönlendiricisi olduğu tespiti önemlidir.[448] Hatta hukuki paradigma değişimlerinin bile hukuk metinlerinde değil tragedya metinlerinde vücut bulduğu/ temsil edildiğini söylemek de abartı olmayacaktır. Örneğin aşiret/kabilenin kısas hukukuna karşı devlet hukunun/devletin özgün cezalandırma yetkisi, bir sistem dönüşümü olarak *Aiskhylos*'un Oresteia üçlemesinde resmedilmiştir.[449]

Koronun tragedya içindeki rolü ve işlevi çok önemli olmakla birlikte, "koro" kavramının günümüzdeki gibi müzikal işlevin önde ve belirleyici olduğu bir yapıda olmadığını da belirtmek gerekir. Antik Yunan müziği, insan sesine eşlik etmek için kullanılan, şiirin ritmine uygun, özgün bir melodik yapıya sahip olmayan bir müzikti.

---

[447] OBER, agm, sf. 270.

[448] ÜNVER, Serdar, **Yunan Tragedyalarında Athena ve Adaletin Dönüşümü,** Hukuk Kuramı, c.1, s.5, eylül- ekim 2014, sf.

[449] ARICI, Oğuz, **Oresteia: Bir Modern Devlet ve Adalet Tartışması,** İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, s.17, 2011, sf 1-17.

Korodaki müzik de, genellikle "aulos" adında bir flütle yapılan eşlikten ibaretti.[450] Dolayısıyla çalışmamızda hukuk ve müzik ilişkisini kurmanın izini sürerken, önemli bir öge olarak tragedya korosu üzerinde durmak kaçınılmaz olmakla birlikte, bu koronun müziğe özgü bir estetik yanı bulunmadığını, vurgunun daha çok şarkı/şarkı sözü bağlamına yapılmasının uygun olacağını da akılda tutmak gerekir.

Antik Yunan tragedyalarında korolar genellikle halkı temsil ederlerdi.[451] Yunan tragedyasında koro, başrolü destekleyen ya da ona muhalif olan bir kolektif karakterdi. Öğüt veren, uyaran, topluluğun yaşlılarını temsil eden koro girdiğinde, beraberinde izleyicilerce paylaşılan bir inançlar ve tutumlar dizisi de getirirdi.[452] Konunun mahkemelerdeki jüriyle ilişkilendirme denemesi yapmaya çalışırsak, jüriler klasik dönem Atina kent devletinde bir çeşit halk mahkemesi olarak adlandırılabilir. Ayrıca yasama, yürütme ve yargı erklerini kullanabilen, seçilmesi ve çalışma süreci belli katı kurallara bağlı, bir çeşit doğrudan demokrasi aracıydı. Doğrudan demokrasinin bir görünümü olan Yunan jüri sisteminin[453] Yunan kamusal ve siyasi

---

[450] NICHOLSON, Catherine, **The Chorus As a Ritual Element In Greek Tragedy,** Northwestern University, Doctor of Philosophy thesis, Evanston, Illinois, 1961, sf. 49.

[451] ARICI, Oğuz, **Thebai Söyleninde Uyum (Harmony) ve Ölçü (Sophrosyne) Düşüncesi,** İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, s.5, 2004, sf.91.

[452] NICHOLSON, age, sf. 89.

[453] KIŞLALI, Ahmet Taner, **Eski Yunan'da Demokrasi ve Demokratik Düşünce**, Amme İdaresi Dergisi, s. 17/1, mart 1984, sf. 67.

hayatında bu kadar belirleyici olan tragedya korosu ile birlikte düşünülmesi, bize göre çalışmamızın bağlamına uygun olacaktır.

*Kalaycı*'nın bu konuda değindiği bir tespit, konumuz açısından önemli görünmektedir: Tragedyada kahramanlar Apollon'u temsil eder, jüri ise Dionysos'un sesidir. Birey olan kahramanların karşısında koro, kolektiftir. Zaman içinde koro tragedya içindeki önem ve işlevini yitirmiştir. Bu zayıflamanın kahramanlar lehine olması, politikada demokrasinin bozulup otoritenin gücünün artmasına benzetilmiştir.[454] Bu benzetme, süreç içinde kontrpuantal müzikal yapının melodi, ton ve armoni lehine değişmesini de çağrıştırmaktadır.

Koro, tragedyada kolektifin sesi olmak yoluyla kahramanların durumunu toplu olarak değerlendirmekle birlikte, çatışmaları ortadan kaldıracak bir çözüme ulaştırmaz. Koronun "her iki taraf da iyi konuştu" cümlesiyle başladığı ve süreç içinde *deux et machine*'in (düğümü çözmek için sahneye inen kutsal varlık/tanrı makinesi) sahneye gelmesiyle birlikte mecburi hükme ulaşan değerlendirme,[455] bu belirsiz şekliyle postmodern hukuk yaklaşımlarını da çağrıştırmaktadır.

[454] KALAYCI, agm, sf. 259.

[455] KALAYCI, agm, sf. 265.

## B. HUKUK UYGULAMASI BAKIMINDAN MÜZİK (HUKUK UYGULAMACISI VE MÜZİK İCRACISI)

"Hikayenin anlamı yazarca mı yeşertilmiştir, yoksa okurca mı inşa edilmiştir; hikayeye anlamını veren hikayeyi anlatan mıdır, yoksa hikayeyi dinleyen midir?"[456] sorusu, hukuk için yasakoyucu ile yasanın öznesi/nesnesi veya müzik için besteci ile dinleyici/yorumcu hakkında da sorulabilir. Yaratıcısı ve uygulayıcısı ayrı kişiler olmakla, bir yorum sürecine sahip olan müzikle ilgili *Barenboim* şöyle demektedir: "…Müzikte metne sadakat kavramı çok daha görelidir; … bir sözleşmeyle bağlanmamak anlamında değil, bir şeyi atlamakla günah işleyeceğin anlamında göreli. Partisyonu sadece yazılı olduğu gibi çalar da gerçekte ne kastettiğini anlamaya çalışmazsan, bir şey atlayarak günah işlersin…"[457]

Müzik terminolojisinde yorumcu, müzik icracısı anlamına gelir. Yüz yıl önce yazar ve icracı olarak sahnenin merkezinde "besteci" yer almaktayken, şimdi "icracı" (yıldız şarkıcı, piyanist, kemancı, trompetçi ya da orkestra şefi) bulunmaktadır.[458] İcracılar, yorumlarını konser salonlarında ya da kayıt stüdyolarında kamuyla paylaşırlar. Konserler daima benzersiz biçimde özel, konsere özgülenmiş bir mekanda gerçekleşirler; o anda ve orada meydana gelen şey, toplumun kültürel hayatının bir parçasıdır.[459] Bu tespit, yargılamanın da hemen her coğrafyada ve her

[456] DEMİR, agm, sf. 49.

[457] SAID/BARENBOIM, age, sf. 134.

[458] SAID, age, sf. 27.

[459] SAID, age, sf. Xix.

zamanda sahip olduğu törensel niteliğe çok benzemektedir. Konserin yabancılaştırıcı toplumsal töreninde, dinleyici hep görece zayıf bir konumdadır.[460]

*Manderson* da konser ve duruşmayı estetik ve hukuk ilişkisini kurmak bakımından birlikte değerlendirmiştir. Buna göre bir konsere gittiğimizde, seyircilerin deneyimi, tartışma ve iletişim olanağı sağlar. Aynı zamanda, konsere şahitlik etme eylemi, bir ait olma duygusu yaratır. Semboller farklı farklı yorumlansalar da bu bakış açısıyla birbirine bağlanır. Estetik ortam toplumu oluşturur ve yansıtır. Adalet de toplumu sembolik bir performansla oluşturma çabası olarak anlaşılabilir. Bir mahkeme, doğru ve güzele dair farklı bakış açılarının, onları anlaşılır ve değerli kılan ortak bir sözcük dağarcığı yoluyla ortak geçerliliğe tercüme edildiği bir alandır. Eğer başarıya ulaşabilirse, duruşmaların katılımcıları ve ilgililer için adalet icrası, konserde ortak bir şeye şahit olmaktaki gibi bir aidiyet duygusu yaratarak bir iletişim zemini oluşturabilir.[461]

Yargıcın yaptığı şey de, yasa metnini yorumlamak suretiyle onu "gerçek" kılmaktır. 19. yüzyılın sonlarına doğru, hukuk alanında başlıca yerin yargıca ait olduğunu savunan Amerikan hukuki realizminin görüşleri bu noktada önem kazanmaktadır. Buna göre hukuk, özellikle yargıçların davranışlarının ifadesi olan tasvir edici bir genellemeler toplamıdır. Hukuk kurallarının önemi, yargıçların faaliyetine etki derecesine göre belirlenebilir.[462] Bir hukuk kuralının olaya uygulanması sırasında asıl belirleyici olan, hukuk kuralının içeriği değil, yargıcın

[460] SAID,age, sf. 4.

[461] MANDERSON, age, s.199.

[462] GÜRKAN, age, sf.34.

içinde bulunduğu şartlardır. Realistler, hukukun ne olduğunun bilinmesi için yargıcın ve jüri üyelerinin karar verme sırasındaki psikolojik durumlarının araştırılması gerektiğini söylemişlerdir.[463]

Yargılama eyleminin niteliği, törensel özellikleri ve yargılamada yasa-yargıç dengesinin biçimleri, müzik alanında yapılabilecek bir düşünce sürecine ışık tutacak nitelikte görünmektedir. Gerçekten müziği değişik zaman ve mekanlarda kutsal, eğlendirici, galeyana getirici, sakinleştirici ya da yasadışı yapan unsur, onun besteci tarafından yaratılan özü olabilir. Ancak icracı ya da yorumcu, bu esasa tümüyle aykırı bir etki ortaya koyabilecek şekilde eylemde de bulunabilir. "Yasa mı yargıç mı" sorusunun karşısında "besteci mi yorumcu mu" cümlesi konulup bunlardan birine bulunacak yanıtın diğerini de aydınlatabileceği ihtimali, ufuk açıcı görünmektedir.

### 1. Frank'ın Gestalt Yaklaşımı

Hukuk uygulamacısı ile müzik icracısının arasında kurulan benzerlik ilk olarak *Frank* tarafından yazılmıştır.[464] Gerçekten *Frank,* müzikle sanat ilişkisinin kuruluşunun izlerini şiirlerde, mimaride aramıştır. Bunun için bir Kaliforniya mahkemesinin, bir hukuk teamülünü kullanmamasının gerekçesi olarak "hukukun güzellik ve simetrisine aykırı olduğunu" göstermesine değinerek güzel sanatlar

[463] GÜRKAN, age, sf.40.

[464] BALKIN, J.M./ LEVINSON, Stanford, **Law, Music and Other Performing Arts,** 139 U.Pa. L. Rev.1597, 1991, sf. 11.

metaforunun kullanılmasının öncülleri olduğunu belirtmek istediğini söylemiştir.[465] *Frank'* a göre yasakoyucu bir besteciye benzer. Beste, nasıl kaçınılmaz olarak farklı icracılar elinde farklı tınlayacaksa hukuk metinleri için de bu böyledir. Yasakoyucu, kaleme aldığı metinlerin yorumunu başkalarına, öncelikle mahkemelere bırakmalıdır.[466] Zira hem müzik eserleri hem de hukuk metinleri için, yaratıldıkları zamanın "ahengini" yeniden üretmek imkansızdır.[467]

*Frank,* mahkeme hakiminin, önce önündeki davadaki vakıaları, sonra da bunlara uygulanacak kuralları tespit edeceğini, ancak asıl zor olanın genellikle ileri sürüldüğü gibi kuralın değil olayların tespiti olduğunu söylemiştir.[468] Bu vakıaların tespiti, hakimin kişiliğine, bilgi birikimine, bununla birlikte vakıaları tespitte büyük rolü olduğu için jürinin de durumuna, avukatların yönlendirmelerine vs. bağlı olduğundan durum daha da güçleşmektedir. Bu noktada özellikle hakimlerin psikolojik durumlarının tespitinin çok önemli olduğunun üzerinde fazlaca duran *Frank,*[469] hukukun da bir sanat olduğu düşüncesindedir. Uyuşmazlıkların çözümü, hukuk uygulaması, hakim ve avukatların çalışmalarını eleştiri ve bu üçünü öğretme sanatı olarak beliren hukuk sanatının icrası için *Frank,* muhtemeldir ki çalışmamız bağlamındaki müzik metaforundan faydalanmıştır.

---

[465] FRANK, Jerome, **Words and Music,** Columbia Law Review, Vol.47, No.8, 1947, sf. 1260.

[466] FRANK, **Words...**, sf. 1264.

[467] FRANK, **Words...**, sf. 1266.

[468] GÜRKAN, age, sf. 66.

[469] GÜRKAN, age, sf. 71.

*Frank'*a göre "Her besteci en az bir kere, kendi kompozisyonunun icracısı olmuştur. Aynı şekilde İngiliz yargıçları da yorumladıkları mevzuatın yasalaşmasına en az bir kere aktif olarak katılmıştır. Daha sonra besteleme ve icranın işlevlerinin ayrılması gibi, güçler ayrılığı doktrininin Amerikan versiyonuna göre yasa yapımı ile yargısal yorum birbirinden ayrılmıştır. Yine de Amerikan mahkemeleri usulle ilgili kendi kurallarını belirleyebilmişlerdir. Böylelikle bir şekilde yasa yapımı sürecinin içinde kalabilmişler, sonra da o kuralları yorumlamışlardır. Bu bağlamda, modern mahkemeler modern bestecilerden farklılaşır: Mahkemeler hem besteler, hem icra ederek, kendi bestelerini çalarlar."[470]

*Frank,* akıllı bir yargıcın, hükümetin, mahkemelerin ve yasa yapıcıların her birinin kendi partilerini çaldıkları bir çeşit orkestra gibi görmesi gerektiğini söylemiştir. Bazen kötü çalabilirler ya da uyumsuz sesler çıkarabilirler. Ancak *Frank'*a göre modern müzik belli bir miktar kakofoninin tolare edilebileceğini göstermiştir.[471] *Frank,* müzik ve hukuk ilişkisini kurma şeklini, her yargılama süreci sonucunda varılan kararın bir şarkı gibi olduğu, kuralların o şarkının müziği vakaların ise sözleri olduğu tespitiyle özetler. Bu iki unsur bütüncül bir değerlendirmeyle, (gestalt) vakanın biricikliğini ortaya çıkaracak şekilde kaynaşmışlardır.[472]

*Frank,* özellikle tanık dinlenerek karar verilmiş mahkeme kararlarını önemseyip onlar üzerinde durmak gerektiğini söylemiştir. Özellikle temyiz edilen

[470] FRANK, **Words...**, sf. 1269.

[471] FRANK, **Words...**, sf. 1272.

[472] FRANK, **Words...**, sf. 1277.

kararlarda Yüksek Mahkeme'nin, vakanın gerçekleşme tarzıyla ilgili yorum yapmaması sebebiyle bu sübutun kabulü süreci öncelikle önemlidir.[473] *Frank,* geleneksel karar sürecini bir formülle ifade etmiştir: K(kural)xO(olay)=H(hüküm) formülü uygulanınca ortaya çıkan sonuçtan; olayın doğru tespit edilmediğini, yanlış bir kural uygulandığını ya da kuralın yanlış uygulandığını düşünüyorsak memnun olmayız. *Frank,* yargıcın genellikle uygulanacak kuralı doğru tespit ettiğini, ancak olayın tespitiyle ilgili tanık beyanlarına dayanıldığında işlerin zorlaştığını söylemiştir. Ulaştığı sonuç "bilgi" değil "kanaat" olacağı için, tarihçi gibi düşünmesi gereken yargıç, tanıkların olayları yanlış gözlemleyebilmiş olma ihtimallerini de değerlendirmek zorundadır.[474] Bu da ulaşılan sonucun hatalı olmasına sebep olabilir. İnsan, bir durumu, bütün halinde kavrar. Bütünün ayrı ayrı parçaların her birinin toplamından farklı ve daha büyük bir şey olduğunu söyleyen *Frank'*a göre, bu gestalt yaklaşımının gözde benzetmesi, "melodi" dir. Melodi, temel bir birlik, bütünlüktür ve onu algılamak için sesleri parçalayıp tek tek ele almak anlamsızdır. Bir karar sürecinin dille/ yazıyla ifade edilmesi konusuna, *Susan Langer'*e de atıf yaparak bilimsel pozitivistlerin duygular da dahil olmak üzere her şeyi "bilme" üzerinden anlatma çabalarını eleştirerek yaklaşmıştır. Bu konuda dil zayıf kalır. *Langer'*in, *"*kelimesiz bilgi" olduğunu düşündüğü müzik *Frank* için de uygun bir metafordur. [475]

[473] FRANK, Jerome, **Say It With Music,** Harvard Law Review, Vol.61, No.6, 1948, sf. 922.

[474] FRANK, **Say It..** , sf. 923.

[475] FRANK, **Say It..**, sf. 930.

*Frank* için, her deneyimin insan için biricik/eşsiz olduğu tespiti önemlidir. Birbirine benzeyen ve tekrar yapıldığı düşünülen iki eylem hiçbir zaman birbirinin aynısı olamaz. Bu konuda bir yargıca yardımı olabilecek yaklaşım empatidir. [476]

Bize göre mahkemelerin/yargıçların hukukun asıl yaratıcıları olduğu fikri üzerinden temellenen Amerikan hukuki realizminin, bu fikri temellendirmek ve aslında kanıtlamak için, disiplinlerarası bakışın/çalışmaların henüz şekillenmediği bir tarihte müzik metaforunu kullanmış olması dikkate değerdir. Yukarıda anılmış olan gestalt ve empati yaklaşımları da psikiyatri alanından ödünç alınmış kavramlar olmakla, bir başka disiplinler arası bakışı göstermektedir.

**2. Metne Sadakat**

1500'lü yıllarda müzik eserlerinin notalarının basımına başlanması besteci ve icracının birbirinden ayrılmasını mümkün kılmıştır. Besteciler besteleriyle tanındıkça bir saraya bağlı kalmadan çeşitli saraylara gitme özgürlüğüne sahip oluyorlardı. Diğer yandan eski Yunan tragedyalarının tekrar okunmasıyla, bu metinlerin müzik eşliğinde sahnelendiğinin anlaşılması, müziğin metnin anlamını güçlendirecek şekilde yeniden işlevselleşmesinin yolunu açmıştır.[477]

*Manderson,* 17. yüzyılda gelişen klasisizm ile birlikte icracının tek ve biricik yorum deneyiminin, yerini bir evrensel- mükemmel icra beklentisine bıraktığı tespitini yapmaktadır. Metnin tiranlığı dediği bu olgu, müzikal yaratıda gitgide

[476] FRANK, **Say It..**, sf. 935.

[477] SHINER, age, sf.79.

icracının rolünü küçültmüş, doğaçlama da gitgide problem olarak görülmüştür. 16-17 ve 18. yüzyıllarda müzik yapma sürecinin bir parçası olan doğaçlama, yerini metinde yazılı olanı kusursuz olarak seslendirme pratiğine bırakmıştır.[478]

Yaratıcı ve uygulamacının iki ayrı kişi olması, müzikte de hukukta da metnin/eserin/notanın yorumlanması/yeniden üretilmesi kavramını doğurur. *Balkin ve Levinson,* hukukun bir başka alanla karşılaştırmalı olarak incelenmeye girişildiğinde, edebiyat metinlerine gitmenin artık yerini performatif iki sanat olan müzik ve dramaya bakmaya bırakması gerektiğini söylemektedir. Hukukun, tıpkı müzik ve drama gibi metinler üzerinden değil, performans esnasında anlaşılabileceğini, bu bağlamda Amerikan realistlerinin kitaplardaki hukuk yerine eylem halindeki hukuku geçirmiş olmalarını çok önemsemektedir.[479] Bir müzik eserini ve bir hukuk metnini yorumlamak ne demektir? *Balkin ve Levinson*, icracı sanatçının eserin notalamasındaki ayrıntılı dinamik düzenlemelerine kusursuz bir şekilde uyulup uyulmaması/ya da bunun gerçekten mümkün olup olmadığı tartışmasına değinmektedir. Kompozisyonda "yanlış" notalar varsa, sözgelimi tekrarlarda, armonide, enstrüman seçiminde, ses yüksekliklerinde bariz yanlışlıklar görülüyorsa, bestecinin/yasakoyucunun yazdığı gibi yorumlamak pahasına bu yanlış yeniden mi üretilecektir? Bu noktada "düzeltmenin" sınırının ne olabileceği ayrı bir tartışma konusudur. Bundan başka, yazarlar müzik eserlerinin bestelendiği/kaleme

---

[478] MANDERSON, **Fission..,**sf. 6.

[479] BALKIN, J.M/ LEVINSON, Stanford, **Interpreting Law and Music: Performance Notes On "The Banjo Serenader" and "The Lying Crowd of Jews",** CardozoLawReview, Vol. 20., 1999, sf. 1518.

alındığı zamanın çalgı teknolojisi, akustik teknolojisi, akort sistemi gibi mekanik sebeplerden dolayı bile orijinal icranın mümkün olmadığını belirtmektedirler. Yani kasıtlı olmasa bile bir eser seslendirildiğinde bestelendiği çağdan, bestelendiğinden farklı tınlamak zorundadır.[480]

*Balkin ve Levinson,* müzik ve hukuk icracılarının becerisinin, özellikle ellerinde kötü yazılmış metinler olduğunda ortaya çıktığını söylemektedir. Bununla birlikte her iki alanda da yazan, yorumlayan ve seyirci üçgeninin kendine özgü dinamik ve dengelerinin olduğunu bunun da sonucun şekillenmesinde belirleyici etkisi bulunduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca yazarların üzerinde durduğu bir diğer önemli bağlantı noktası, belli müziklerin ya da şarkı sözlerinin, belli dinleyiciler üzerinde kültürel çağrışımlar (Nazi Almanyası dönemi müziklerinde olduğu gibi) sebebiyle rencide edici etkisi olduğudur. Bu bağlamda icracının hukuk alanında da asıl sorumluluğu, bu tip hukuki metinler olduğunda nasıl davranacağı gündeme geldiğinde ortaya çıkar.[481]

*Balkin ve Levinson,* hukuk uygulamasının hukuku yaratan, hukuku yorumlayan ve bu yorumlamadan etkilenen insanlar olmak üzere üç ayağı olduğunu belirtmişler, common law yargıçlarında olduğu gibi, hukuk yaratan ve yorumlayanın aynı kişiler olabileceğini de vurgulamışlardır. Performans sanatlarında da benzer bir üçlü bulunmaktadır. Ancak bir edebiyat eserini "okuyan", "kişiye özel", kamusal olmayan bir deneyim yaşar. Yazarlar, bu özel ve kamusal kavramlarının da tartışılabileceğini, bir edebi metni okuyan farklı insanların da kullandıkları ortak dil,

[480] BALKIN/ LEVINSON, **Law, Music...**, sf.20 vd.

[481] BALKIN/LEVINSON, **Interpreting..**sf. 1520.

sahip oldukları ortak değerlerden örülü karmaşık bir sosyal dünya içinde bulunduklarının da akılda tutulmasını söylemektedirler.[482] Bu tespitler, rencide edici bir hukuk metniyle karşı karşıya kalan bir yargıcın ne şekilde davranabileceğini düşünürken önem kazanmaktadır. İlk yöntem, yargıcın metni toplumun kültürel belleğini muhafaza ederek, ikincisi ise bu metni ironik olarak yorumlayıp uygulamasıdır. Yazarlara göre bu iki yöntem de hukukta uygulanabilir değildir. Şarkı sözleriyle karşılaştırma yapıldığında, örneğin ırkçı ya da anti semitist sözleri orijinal halleriyle seslendirmeyen bir şarkıcı bu sözlerin yazıldığı zamanki kültürel belleği silmiş, toplumun bunu üreten geçmişiyle yüzleşmesini engellemiş olabilir. Diğer taraftan olduğu gibi söylediğinde bu sözlerin içeriğini yeniden üretip yerini sağlamlaştırma riski de vardır.[483] Ancak hukuk metinlerinde durum daha zordur. Kültürel belleği korumak için bir şarkı sözünü muhafaza eder gibi bir hukuk metnine sadık olmak mümkün olmamalıdır.[484] Yazarlar, rencide edici bir metnin farklı bir şekilde sergilenebileceğini de, Venedik Taciri'nin anti semitiklik dozunun bir yönetmen elinde değişebileceği üzerinden örneklendirmişlerdir. Ancak yine onlara göre hukuk uygulamasında böylesi bir yorum tarzı da çok kolay değildir. Rencide edici metinler karşısında bir diğer seçeneğin, metni düzeltmek olduğunu belirten yazarlar bu yöntemin müzikteki karşılığının doğaçlama geleneği olduğunu, son olarak da ilgili metni uygulamayı reddetmenin de bir çözüm olacağını belirtmişlerdir.[485] Hukuk metinleri, sahip oldukları yaptırım gücü sebebiyle geçmişte

[482] BALKIN/LEVINSON, **Interpreting.,**sf. 1532.

[483] BALKIN/LEVINSON, **Interpreting,** sf. 1548.

[484] BALKIN/LEVINSON, **Interpreting,** sf. 1552.

[485] BALKIN/LEVINSON, **Interpreting,** sf. 1563.

yaratılmış vasat sanat eserleri gibi görmezden gelinebilir değil, "Venedik Taciri" ya da "Sihirli Flüt" gibi, onlarla yaşamaya mecbur olduğumuz metinlerdir. Bu durumda uygulamacının/yorumcunun elinde rencide edici bir metin bulunduğunda bu metnin uygulamayı reddedebileceği nitelikte bir metin olup olmadığını, metinde değişiklik yapabilip yapamayacağını ya da metnin rencide ediciliğini ortadan kaldıracak şekilde yorumlanıp yorumlanamayacağını değerlendirmesi gerekecektir.[486]

Yorumlama/icra faaliyetinde hukuk ve edebiyat üzerinden yapılan karşılaştırmalar için, hukukun normatifliğinden ve sahip olduğu şiddet potansiyelinin tehditkarlığından dolayı kurulacak benzerliği naif bulanlar da vardır. [487]

*Timothy Hall,* özel hukukla müzik bağlantısının izini nota ve sözleşme arasındaki benzerlikle sürdüğü çalışmasında, özellikle dört müzik stili üzerinde durmuştur. Bunlardan ilki olan sürekli bas, 1600-1800 yılları arasında kullanılmış olan, bas partisinin sadece şifrelenerek yazıldığı ve bu şifrelerin içini doldurmanın icracıya bırakıldığı stildir.[488] Notasyonun tamamı sürekli basla yazılmış olsa bile, barok dönemde besteciler sıklıkla icracının yorumlarında ekleyecekleri süslemelere güvenirlerdi. Bu süslemeler apojatür, mordan, tril gibi şekillerde gerçekleştirilebiliyordu.[489] Standart klasik konçerto formunda, virtüöz çalgıcı ve ona eşlik eden orkestra arasında bir diyalog gerçekleşir. Bir diğer müzikal kavram olan

---

[486] BALKIN/LEVINSON, **Interpreting,** sf. 1467.

[487] BALKIN/ LEVINSON, **Law, Music..**, sf. 11.

[488] HALL, Timothy S.,**The Score As Contract: Private Law And The Historically Informed Performance Movement**, Cardozo Law Review, Vol.20, 1999, sf. 1594.

[489] HALL, agm, sf. 1597.

kadans, orkestranın bir süre için eşliği bıraktığı ve virtüözün orkestranın bıraktığı dereceden melodiyi alıp kendisinin yarattığı armonik duyguyla ilerleterek tonik akora geri gelip orkestrayla buluştuğu gösteri süresidir. Kadans kısmı, esasen doğaçlama olması gerekmekle birlikte, zaman içinde bu kısımlar da notalanmıştır.[490] Bu noktada yazarın değindiği son müzikal kavram olan doğaçlama da, dokuzuncu yüzyıl kilise müzisyenlerinden 20 yüzyıl caz müziğine kadar uzanan süreçte değişik şekillerde var olmuştur.[491] Tarihsel süreç içinde müzik notasyonuna bağlı- sadık icranın şekli, yöntemi, sadakat düzeyi ile ilgili değişiklikler ve nasıl olması gerektiğine dair farklı yorumlar var olagelmiştir. Yazar, eğer metne sadakat söz konusu olacaksa hem müzikal hem hukuki metin açısından, bunun nedenini sorgulamaktadır. Öncelikle pozitivist teori, yasamanın gücü sebebiyle hukuki emirlere uyulacağını öngörür. Ancak bir sözleşmeye cezalandırılma korkusuyla uyulmaz. Buna uymayı sağlayan, sözgelimi ticari bir beklentidir. Müzikal notasyona sadakati sağlayan şey de, daha çok dinleyiciyle ilgili dışsal bir beklentidir. [492]

Hukukta egemene itaat eden yargıç, müzikte, dahi besteciye itaat eden icracıya denk düşer. Üretim ve yeniden üretimin birbirinden kesin olarak ayrıldığı bu süreçte, yazar, metronomun 1815'teki icadı ile ilk önleyici polis teşkilatının 1829'da Londra'da kurulmasının aynı zaman diliminde gerçekleşmiş olmasının bu bağlamda tesadüf değil, aynı toplumsal zihniyetin ürünü olduğu tespitini yapmaktadır.[493]

---

[490] HALL, agm, sf. 1598.

[491] HALL, agm, sf. 1600.

[492] HALL, agm, sf. 1609.

[493] MANDERSON, **Fission,.**sf. 6.

Müzikte de hukukta da kararların dayanağı özden biçime, hüküm verme yeteneğinden tekniğe, gerçekten geçerliliğe, yaratıcı üretimden eksiksiz yeniden üretime, değişimden durgunluğa dönüşmüştür. Formalizm, bu durumdan bir hiyerarşi üretmiş, kaynaşıp bütünleşmeyi bölünüp parçalanmaya *(fusion/fission*) çevirmiştir.[494]

Halkın kendine ait bir hukuku ve müziği vardır. Hukuk sosyolojisinin açıkladığı üzere, hukukun mevcudiyeti, onun yazılı mevzuata dahil olup olmamasıyla değil, yaşayan hukuk olup olmamasıyla ilgilidir.[495] Halk şarkılarının yüzyıllardır toplumsal bellekte yaşayagelmeleri fakat bir çok yetkin "besteci"nin müziğinin toplumun belleğinde yer alamaması benzer bir bakışla değerlendirilebilir. *Weisbrod'*un hukuk/müzik yaratıcı özne olarak halkı ele alış biçimi bu bağlamda dikkate değerdir. Buna göre klasik müzik bestecilerinin, halk şarkılarını malzeme olarak kullanıp onları düzenledikleri ya da halk şarkıları melodilerinden esinlenip onları kullanarak farklı besteler oluşturdukları örnekler az değildir. Burada dikkat çeken nokta, hukukta da sosyal uygulamanın sadece uygulandığı için hukuki düzenlemeye olduğu gibi aktarılmıyor, ayrıca halk melodilerinin de düzenlemeye tabi tutularak klasik müzik literatürüne dahil ediliyor olmasıdır.[496] Yine *Weisbrod'a göre*, hukukun da müziğin de devlete ait/resmi ve devlete ait olmayan/gayrıresmi cepheleri vardır. *Weisbrod,* klasik müziğin resmi müziğe, folk müzik gibi devlet dışındaki gruplara ait müziğin de gayrıresmi müziğe denk geldiğini söyler. Bu

---

[494] MANDERSON, **Fission..,**sf. 8.

[495] GÜRKAN, Ülker, **Hukuk Sosyolojisine Giriş**, Siyasal Kitabevi, 3. Bs. Ankara, 1999, sf.51.

[496] WEISBROD, agm, sf. 1448.

konuda dikkate alınacak olan husus, resmi sistemin gayrıresmi oluşum karşısındaki tavrıdır. [497]

### 3. Orkestra Şefi

Yerel mahkeme hakimlerinin yasayı yorumlayıp uygulamalarını müzikte icracıya benzetebiliyorsak, yüksek mahkeme hakimlerinin anayasal düzeydeki yorumlarını da orkestra şefiyle paralel değerlendirmek mümkündür. *Gallacher*, Amerikan Yüksek Mahkemesi yargıcı *Scalia'*nın anayasal yorum konusundaki metinci yaklaşımını, yargıcın anayasayla ilişkisini bir orkestra şefinin notayla ilişkisi üzerinden değerlendirmiştir. Anayasa yorumlanırken metne, yasakoyucunun niyetine ya da anayasanın bağlamına uygun şekilde üç yöntem söz konusu olabileceğini, Yargıç *Scalia'*nın metne bağlılık yöntemini uyguladığını belirten yazar, müzikal yorumun da anayasal yorum gibi muhafazakar ya da radikal olabileceğini söylemektedir.[498] Yazar, Yargıç *Scalia'*nın metne bağlı bir yorumcu olarak orkestra şefi olsaydı nasıl davranırdı sorusunun cevabını aramıştır. Örneğin metne bağlı kalınacak olması, orkestranın hangi frekansa göre akort edileceğini nasıl belirleyecektir?[499] İkinci adımda şefin tempoya karar vermesi gerekmektedir. Müzikteki hız terimleri tam bir metronom sayısı olmayıp icracının olması istenen ruh

---

[497] WEISBORD, agm, sf. 1447.

[498]GALLACHER, Ian, **Conducting The Constitution: Justice Scalia, Textualism, And The Eroica Symphony**, Vanderbilt Journal Of Entertainment And Tech. Law, Vol.9:2, 2006, sf. 10.

[499] GALLACHER, **Conducting…**, sf. 314.

halini de içeren bir hız ifadesidir.[500] Dolayısıyla metnin kendisinin zaten doğal olarak şefin inisiyatifine bıraktığı alanlarda, şef sorumluluğu nasıl metne verecektir? Bunlardan daha önemli bir husus ise, örneğin *Beethoven* özelinde bestecinin notasyonda yaptığı maddi hatalardır. [501]

*Stravinsky,* müzik yaratıcısı ve müzik icracısının, yani iki tür müzisyenin farklı durumlarını "gizil" ve "edimsel" müzik olarak adlandırır. Bu iki durumun birbirlerinden sessizliğin boşluğuyla ayrıldığını söyleyen besteci, her yorumcunun zorunlu olarak icracı olduğunu, ancak her icracının yorumcu sayılamayacağını vurgulayarak, icra kavramına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Buna göre "basit" icracı ile yorumcu arasında ahlaki ve vicdani bir çizgi bulunmaktadır.[502] Bu ayrım, hukuk uygulamasında lafzi yorum ve diğer yorum biçimleri arasındaki farka yönelinmesini sağlayabilir. Buna ek olarak *Stravinsky,* orkestra şefini de "garip bir tür solist" olarak nitelemiştir. Yani şef de olsa, icracı sanatçı da olsa yorumcu sayılabilmesi için yerine getirmesi gereken ilk koşul icra konusunda hatasız olmasıdır. Bu da icra ettiği metnin lafzını çok iyi okuyup anlamayı gerektirir.[503]

---

[500] GALLACHER, **Conducting…**, sf. 316.

[501] GALLACHER, **Conducting…**, sf. 319.

[502] STRAVINSKY, age, sf. 84.

[503] STRAVINSKY, age, sf. 88.

## C. FARKLI MÜZİK TÜRLERİ VE BİÇİMLERİNİN HUKUKLA İLİŞKİSİ

Müzik olgusu, hiçbir zaman belli ses yükseklikleri ve ritimlerden, yani sadece belli müzikal unsurlardan oluşan "mutlak" bir ses olgusu olarak algılanmamıştır. Her zaman bir sosyal bağlam içinde var olmuş, iletişim sağlamak, eğlenmek/eğlendirmek, eğitmek, bir fikir ya da bir duygu ifadesi olmak, "yüksek sanat"ın gerçekleşmesini sağlamak vs. gibi işlevlerle gerçekleşmiştir. Bu işlevler bazen müzik eserinin yaratıcıları ve icracıları tarafından bilerek gerçekleştirilmiş, bazen de yapılan sosyolojik incelemelerle durum tespiti yapılabilmiştir.

Sosyal bağlamda çeşitli işlevlere sahip olan müziklerle ilgili hemen her kaynakta, ilgili müzik eserinin ses yüksekliği, tonalite, melodi, ritim, tını gibi "müzikal" ögelerden ziyade, şarkı sözlerinden dolayı bu bağlama konu olduğu tespiti yer almaktadır. Az sayıda salt müzikal örneğe de değinilecek olmakla birlikte, bu başlığın devamında, esasen müzikal bir form olan "şarkı"nın sosyal bağlam içinde hukukla ilişkisinin ne şekillerde kurulmuş olduğunun örnekleri yer almaktadır.

### 1. Farklı Toplulukların Şarkıları

*Alan Lomax,* toplumsal yapıyla bir toplumun şarkı yapısı arasında benzerlikler kurmaya çalışmıştır. Müzik yapan grupların müzisyenlerin rolü ve liderlik düzeni, bir şarkıdaki melodik, ritmik ve vokal süslemeleri ve bir toplumda daha çok hoşlanılan/tercih edilen vokal tarzının tespiti için "cantometric" adını verdiği bir sistem geliştirmiştir. Bu tekniğin bulgularına göre örneğin Batı Avrupa'da

en önemli unsurun metin olduğu, şarkıcıların daha çok solo performans gösterdikleri, koro performansların daha seyrek olduğu, olduğunda da kötü tınlayan ünison (çok kişinin/çalgının aynı anda aynı sesi tınlatması) bir performans meydana geldiği tespini yapmıştır.[504] Afrika orman yerlilerinden Pigmeler'in şarkı söyleme gelenekleri de ninniler dışında koraldir. Şarkı müzik yeteneğine bakılmaksızın herhangi biri tarafından başlatılabilmektedir. Bu, o kişinin grup içindeki liderlik özellikleriyle bağlantılı olup, avcı toplayıcı olan bu toplulukta en ağır sayılabilecek suçlar için bile belirlenmiş bir spesifik ceza bulunmamaktadır. Topluluğun ilgili eyleme karşı sesli bir şekilde o kişiyi nefret edilen ya da suçlu ilan ettikleri ve gruptan bir süreliğine dışladıkları fakat bir süre sonra kişiye merhamet gösterilerek gruba geri kabul edildiği tespitleri yapılmıştır.[505] Ardından. aynı kıtada fakat 3000 mil mesafede yaşayan, farklı dil ve ırk grubuna ait çöl yerlileri olan Buşmanlar'la Pigmeler'in müzikal stillerinin birçok ortak yönü olduğuna değinilmiştir. Bu iki grubun toplumsal yapılarında da benzerlikler gözlenmiştir. Pigmeler'de de Buşmanlar'da da paylaşımcılık egemen olup, bir baş/başkan bulunmadığı belirtilmektedir.[506] Şarkı yapısıyla toplum yapısının benzer olduğunu, bir de tam tersi örnek üzerinden ispatlamak için, liderin etkin ve dinleyicicin/topluluğun pasif olduğu Batı Avrupa folk şarkısı örneğine bakan *Lomax,* burada metnin müzikteki en güçlü

[504] LOMAX, Alan, **Song Structure and Social Structure**, Ethnology, Vol 1, No.4, 1962, sf. 434.

[505] LOMAX, agm, sf. 437.

[506] LOMAX, agm, sf. 439.

öge bulunduğu, vokal seslerin orta frekanstan falset bölgelere uzanan bir genişlikte kullanıldığı örneğini vermektedir.[507]

*David Jenkins*, bir topluluğun kimliğini zaman içinde hukukun ve müziğin nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Yazar, common law ve Apalaşyan folk müziği arasında koşutluklar tespit etmiş, bu bağlamda İngiltere'den Amerika'ya göç eden öncüleri incelemiştir. Esasen yazılı olmayan bu iki hukuki gelenek aynı şekilde coğrafi ve zamansal mesafeleri aşmış, normatif tavırlar göstermiş ve açık iletişimsel sürece güvenmişlerdir. Yaşayan gelenekler olarak, common law ve Apalaşyan folk müziği, toplumsal uyuşmazlıkların zaman içinde çözümlenebileceği ve eski kimliklerin yenilerine dönüşebileceğine yol veren çoğulcu söylem için küçük fakat önemli bir açılımdır.[508] Yazar, bir topluluğun kendi hakkındaki en önemli iki yaratısının hukuk ve müzik geleneği olduğunu söylemektedir. Amerika kıtasına ilk giden İngiliz- İskoç- İrlandalı toplulukların geldikleri yerler ve yeni yaşamları hakkında hikayeler anlattıkları şarkılarla başlayan makale, yazarın bu öncülerle olan bağlarının yanında, kendisinin folk keman ve banjo çalgıcısı olması, aynı zamanda da hukukçu kimliği taşımasının da sayesinde bu bileşimden özgün Amerikan kimliğine dair bir okuma yapılabileceği tespitiyle sürmektedir.[509]

Süreç içinde geldikleri toprakları ve ona olan özlemleri, oradaki hikayeleri anlatan şarkılar, yeni yerlerin güzellikleri ve geleceğe dair umutları anlatanlara,

---

[507] LOMAX, agm, sf.440.

[508] JENKINS, David, **Common Law, Mountain Music, and the Construction of Community Identity,** Social&Legal Studies 19(3), 2010, sf. 351.

[509] JENKINS, agm, sf. 353.

zaman içinde kömür madeni endüstrisiyle birlikte işçi sorunlarına, hak taleplerine dönüşmüştür. Ancak yazara göre daha dikkat çekici olan husus, Apalaş şarkı sözlerinin, hukuki düzenlemelere konu olabilecek sigara içme, sarhoşluk, cinsel eylemler, kavga karşıtı sosyal düzenleyici konular içermesidir. Bununla birlikte yazar, şarkı sözlerinde bölgedeki ırkçı ve cinsiyetçi düşünce yapısının ve bu sözlerin süreç içinde nasıl dönüştüğü üzerinden de, düşüncelerin nasıl dönüştüğünün okunabileceğini belirtmektedir. Apalaş müziğinde olduğu gibi, common law da, bireyler ve alt grupların ihtiyaçlarına karşı durmak yerine onlara doğru esneyerek, çoğulculuk ve çeşitlilik sağlama olanağına sahiptir. Bunu sadece arşiv görevi görerek değil daha yeni zengin bir kimlik edinerek yapabilir.[510]

Bir başka inceleme alanı doğunun ozan geleneği stilidir. *Lomax,* özellikle tarıma bağlı olan ve bu sebeple suyun hayati önem taşıdığı coğrafyalarda mevcut toplumsal yapıların (Peru, Meksika, Çin, Hindistan, Mezopotamya Mısır, Müslüman dünya) suç ve cezalandırmayı çok önemsedikleri, cezaların şiddetli ve mutlak olduğu, otoriter geleneğin çok baskın olduğu tespitini yapmıştır.[511] Bu tür toplulukların müziğinde şarkıcı önce emprovize bir temayı başlatmak için kurallar belirler ve bu kuralları çiğnemeden temayı ne kadar geliştirebildiğine dair becerilerini sergiler. Yazar, inanç ve geleneklerle kuşatılmış modal sistemlerin gelişimini, toplumsal tabakalaşmanın bireyin gelişimini nasıl sınırlandırdığına benzetmektedir. Bu müzik geleneğinde bütün seslerin üzerinde bir ses vardır, ifade edilecek her şeyi o ifade eder. Bu geleneğin temsilcisi olan ses, genellikle gergin,

[510] JENKINS, agm, sf. 355.

[511] LOMAX, agm, sf. 443.

yüksek frekanslı, ince, güçlü, kuralları sembolize eden bir sestir. Bu gelenekte grupla şarkı söyleme çok azdır.[512] Kızılderili ve Eskimo topluluklarında da otoriter bir lider bulunmamaktadır. Şarkıyı söyleyecek kişi, iyileştirici özelliği de bulunan şarkıyı doğaüstü güçlerden öğrenip icra eder. Batı ve Doğu'nun aksine, burada metnin önemi çok azdır. Daha çok belli parçaların tekrarından oluşan sözler ve seslerdir. Toplu olarak icra edilmesi gerektiğinde de tekdüze bir ritimle söylenir ve nasıl icra edileceğini bütün grup bilip doğaüstü bir anlamı da olan bu icraya katılır. Bu gelenekte seslerin birlikte uyum içinde tınlaması kaygısı yoktur, bütün sesler bireyselliklerini muhafaza ederek icraya katılır.[513]

*Weisbrod* da, müzikle hukuk arasında başka yönler yanında, halk şarkıları üzerinden de benzerlik kurmaktadır. Halk şarkıları başkaldırı ifadelerinin, adaletsiz olduğu düşünülen olay ve uygulamalarının örnekleriyle doludur. Özgün halleriyle toplumsal belleği de muhafaza eden bu şarkı sözleri, aynı zamanda birer tarihsel anlatı olarak halkların hukuk algısına ışık tutacak nitelikte olduğu için dikkatle incelenmelidir.[514] Buna göre melodi eski ilkeleri temsil eder. Metin, bir davaya konu olan hakikatin anlatısıdır. Düzenleme, ilkelerin hakikate/davaya uygulanışı ve performans da hakimin kararına karşılık gelir.[515]

---

[512] LOMAX, agm, sf. 444.

[513] LOMAX, agm, sf.446.

[514] WEISBROD, agm, sf. 1442.

[515] WEISBROD, agm, sf.1445.

## 2. Popüler Türler ve Şarkı Sözleri

*David Caudill,* müzikle hukuk ilişkisinin zaten alışılmadık olması yanında, bu ilişkiyi kendisine göre daha da alışılmadık bir tür, country müzik üzerinden kurmayı denemiştir. Yazara göre country müzik bir geleneğe sahiptir. Sadece sözlerden ibaret olmayıp, günümüzdeki icrası sırasında teatral ögeler de barındıran, kendine özgü bir telaffuz, giyim stili ve kreografisi bulunduran bir türdür. Yazar, hukukçuların da country müzik sanatçıları gibi, geleneğe bağlı konuşmak, giyinmek ve belli stillerde hareket etmek zorunda oldukları için aralarında benzerlik olduğunu söylemektedir.[516]

*Gary Minda,* hukuki olguların idrak edilebilmesi için hukuk dışından bakışlara ihtiyaç olduğunu söylemektedir. Pozitivist kısırdöngüden kurtulabilmek için hukuk eğitiminde de bu yaklaşımların mutlaka gerekli olduğunu söyleyen yazar, aslında bunun idrak temelli bir bakış açısı olduğunu ve "fenomenoloji"ye yakın durduğunu belirtmektedir. Makalesinde örnek olarak *Tina Turner'*ın*"Steel Claw"* şarkısını kullanmış, bunun gibi, özellikle seçilmiş rock şarkılarının sözlerinin okunup yorumlanmasının "büyük hukuk teorilerini" yorumlamak kadar önemli bir iş olduğunu söylemiştir. Yazara göre pop müziğin uyumlu karakteri sebebiyle protest niteliği baskın olan rock müzik parçaları seçilip kullanılmalıdır.[517]

---

[516] CAUDILL, David S.,**Fabricating Authenticity: Law Students As Country Music Stars,** Cardozo Law Review, Vol.20, 1999, sf.1575.

[517] MINDA, Gary, **Phenomenology, Tina Turner and the Law,** 16 N.M. L. Review 479, 1986, sf. 489.

*Alex Long,* popüler müzik şarkı sözlerini hukukla ilişkilendirdiği yazısında, bu şarkıların insanların gündelik hayata dair algılarını yansıttığını, bunun da hukuk için çok önemli bir kaynak olduğunu söylemektedir. Popüler müzik sanatçılarının şarkı sözlerinin hukuki makalelerde ve içtihatlarda anılma sayısına dair bir liste hazırlamış, *Bob Dylan, The Beatles, Bruce Springsteen, Paul Simon*..gibi sanatçıların şarkı sözlerinin bir çok hukuki metinde kaynak olduğunu ifade etmiştir.[518] Hukuk dünyasının şarkı sözleriyle ilgilemesini, 1960'larda Amerikan folk müziğinin sivil haklar hareketiyle başlatan yazar, folk şarkılarının toplumsal olaylarla ilgili anlatısal özelliklerine de vurgu yapmıştır. [519]*Aaron Lorenz* de, şarkı sözlerinin hukuk yapıcı özelliğini ortaya koyduğu tezinde, Örneğin *Steve Wonder*'ı Evil şarkısıyla bir doğal hukuk teorisyeni yapar, *Lauryn Hill'i* The Mystery of Iniquity ile ceza hukuku bağlamında pozitivizm eleştirmeni sayar. [520] *Long,* hukuk yazınında popüler müzik şarkı sözlerinin, belli bir fikri daha mizahi ve daha renkli bir şekilde ifade etmek için kullanılabildiğini, ya da klişeleşmiş bazı düşünce ya da inanışların şarkı sözlerinin kullanımıyla yeniden üretilebildiğini, bunun da işin tehlikeli tarafı olduğunu belirtmektedir.[521] *Adam Gearey,* blues müzikle hukuk ilişkisini *Bob Dylan'*ın

---

[518] LONG, Alex B.,**(Insert Song Lyrics Here): The Legal Uses and Misuses of Popular Music Lyrics In Legal Writing,** Washington and Lee Law Review, Vol. 64, 2007, sf.7.

[519] LONG, agm, sf. 13.

[520] LORENZ, **Aaron, Lyrics and the Law: The Constitution of Law in Music,** University of Massachusetts Amherst, Ph.D. http://search.proquest.com/docview/304994646?accountid=37161

[521] LONG, age, sf. 29.

şarkıları üzerinden kurmaya çalışmıştır. *Dylan,* etik ve hukuk arasındaki çelişkili durumları ortaya koyup, etiği hukukun üzerinde tutar.[522] *Michael Perlin,* de, *Bob Dylan*'ın bazı şarkı sözleri üzerinden hukuk ve toplum okuması yapmaya çalıştığı yazısında, insan hakları, ceza adalet sisteminin eşitsizliği, kurumlar, idari ve yargısal bozulma, politik ve ekonomik eşitlik, yoksulluk, çevre gibi konularda hukukçularla hukuki süreçlerin rolünü ele almıştır.[523]

*Robbie Sykes* ve *Kieran Tranter*, bir İngiliz rock grubu olan *Oasis*'in müziği üzerinden *Hart*'ın hukuki pozitivizmini ele aldıkları yazılarında, bu iki figürü bir arada düşünerek, *Hart*'ın hukuki performans kavramındaki temel belirsizlik ve gerilimi anlayabilmeyi amaçlamışlardır. *Oasis*'in özgüveni, *Hart*'ın hukuk ve ahlak arasındaki gerilimde *Hart*'ın tavrıyla karşılaştırılmış ve *Oasis*'in popülizminin de *Hart*'ın toplumsal rızaya bağlı hukuk anlayışına karşılık geldiği ileri sürülmüştür. Bununla birlikte, *Oasis*'in incelenmesi, *Hart*'ın sisteminin bir eleştirisini de sağlayabilir. Yazarlara göre *Oasis*'in performansları, "Hukuk Kavramı"ndaki gizli şiddeti görünür kılıp, *Hart*'ın hukuki performansının çekirdek ögeleri olan belirsizlik ve gerilimi açığa çıkarır.[524] Makalede, hukuk aktörleriyle ilgili müzik üzerinden bir analiz yapılmak istenmiş, bunun için de *Oasis*'in sadece müziği ele alınmamış,

---

[522] GEAREY, Adam, **Outlaw Blues, Law In The Songs of Bob Dylan**, 20 Cardozo Law Review, 1999, sf. 1401.

[523] PERLIN, Michael L., **Tangled Up In Law: The Jurisprudence of Bob Dylan**, Fordham Urban Law Journal, Vol. 38, Issue 5, 2010, sf. 1395 vd.

[524] SYKES Robbie/ TRANTER Kieran, **'You Gotta roll/rule with it': Oasis and the concept of law,** Griffith Law Review, Vol.24, No.4, 2015, sf. 572.

albüm yapılarına, konserdeki tavırlarına, röportajlarına ve biyografik ve medyatik geçmişlerine de bakılmıştır. *Hart*'ın hukuka hukukilik niteliğini veren esasın ne olduğunun cevabını araması karşısında, *Oasis*'in tarzının esası, performans şeklidir. *Oasis*'in üyeleri, müzikal dünyalarında *Hart*'ın resmi yetkililerine karşılık gelir. Şarkıları yazan grup üyesi kanun koyucudur, varolan kuralların değiştirilmesi ve yenilerinin yaratılması ikincil kurallara karşılık gelir. Diğer grup üyeleri müzikal yürütme, solist de hukuku uygulayan yargıçtır.[525] Konusu *Hart* olan bir yazıda tek başına ele alınmaya değer olan bu makalede, *Oasis*'in 1990'larda yaygın olan pop kültürüne direnen İngiliz popunun temsilcisi olduğunu ve bu durumun *Hart*'ın genel pozitivist hukuk görünüşünden ayrıksılaşmasına benzetilebileceği de vurgulanmıştır. Ayrıca *Oasis*'in müziğinin "indie" değil, bu anlamda sistem içinde var olduğunu, rock and roll tarzı içinde kalarak, toplumun değerlerini dile getirdikleri için ve bu oranda "gerçek" müzik yaptıkları için "en iyi" oldukları belirtilmiştir. Bu tespit, hukukun da müziğin de sahip olması gereken zamansal ve kültürel boyuta denk düşmekte olup, geleneğin olduğu gibi donmuş şekilde tutulmak zorunda olmadan sürdürülerek toplumda kabul görebileceğini ifade etmesi bakımından önemlidir. [526]

### D. CEZA YARGILAMASI

Müzik ve ceza hukuku ilişkisinin kurulduğu çok sayıda çalışma, yine şarkı sözleri/edebiyat bağlamında kurulabilecek bir ilişki olan rap müzik ve suç ilişkisi alanında yapılmış olup, bu ilişkinin de daha çok rap müziğin sözlerinin suça teşvik

[525] SYKES/TRANTER, agm, sf. 577.

[526] SYKES/TRANTER, agm, sf. 578.

ediciliği üzerinden kurulduğu söylenebilir. Özellikle belli etnik ve sosyal grupların kimlik oluşturma ve yeniden üretme süreçlerinde rap müziğin çok etkin olması, bu etnik ve sosyal kimliklerle bağlantılı suçlarda da rap müziğin önemli bir değişken olduğunu düşündürmektedir. Bununla birlikte rap müzikle ilgili şiddet/nefret/pornografi içeriği sebebiyle ifade özgürlüğü bağlamında da çalışmalar bulunmaktadır. *Bennet Capers,* müzikle hukuk ilişkisini suç kavramı üzerinden kurmuştur. Ancak müziği hukuki yorum ya da cezayla ilişkilendirerek değil, suçu önleme işleviyle değerlendirerek farklı bir bakış açısı getirmiştir. Filmlerde kullanılan müziklerden, ve milli marşlar ya da maçlarda söylenen şarkılar gibi toplu icra edilen müziklerden örnekler veren yazar, bunların yarattığı etkiyi *Platon'*un yaklaşımına benzer bir şekilde değerlendirmiş, müziğin yarattığı "biz"in, kolayca "onlar"ı da yarattığını hatırlatmıştır. Müziğin insanı nasıl etkilediği konusunda nörobilimin de sürece dahil edilmesi gereğinin önemine de dikkat çekmiş, seçilmiş belli müziklerin kamusal alanlarda kullanımının suçu engelleyici etki yapabileceğine de değinmiştir.[527] Ancak bu bakış açısına karşıt görüşler de, örneğin Nazi uygulamaları ya da "Otomatik Portakal" gibi örnekler üzerinden tartışılmaktadır.

*James Parker,* müziği ceza hukukuyla bir başka yönden ilşikilendirmiş, 2006 ve 2008 yılları arasında Ruanda'da soykırım suçuyla yargılanan ve mahkum edilen *Simon Bikindi'*nin yargılanma sürecini kitaplaştırdığı çalışmasına 'Akustik Hukuk İlmi' adını vermiştir. Ruanda'nın çok ünlü bir şarkıcısı olan *Bikindi,* şarkılarının radyolarda çalınmasıyla Hutuların Tutsilere uyguladığı soykırımın fon müziğini

[527] CAPERS, Bennet, **Crime Music,** Ohio State Journal of Criminal Law, Vol.7, 2010, sf. 749 vd.

oluşturduğu gerekçesiyle yargılanmıştır. Yazar için performansın kayıt ya da canlı olması, melodi içerip içermemesi- sadece konuşmadan oluşup oluşmaması gibi sesle ilgili durumların ceza yargılamasıyla ilişkilendirilip değerlendirilmesi konusunda *Bikindi* yargılamaları çok önemlidir. Yazarın yaklaşımını farklı kılan, suç ya da cezanın niteliğiyle, ifade özgürlüğüyle vs değil, konuyu ses ve dinleme üzerinden okuyor olmasıdır. [528] *Bikindi,* soykırım başlamadan hemen önce ve soykırım esnasında devlet radyosundan soykırım çağrılarının onun şarkıları eşliğinde/o şarkılar aracılığıyla yapıldığı gerekçesiyle ve *Bikindi'*nin kastının da bu yönde olduğu iddia edildiği için, soykırıma sebep olmak/ kışkırtmak suçundan mahkum olmuştur. Yazar, söz konusu şarkıların radyodan ne şekilde çalındığı ve yargılama esnasında mahkemede nasıl çalındığı soruları üzerinde durmaktadır.[529] Hukukla şarkıların ilişkilendirildiği olay ve çalışmalarda şarkının melodisi ya da müzikal yapısı değil sözlerinin önemli olması alışılmış bir durumdur. Bu yargılamaları sıradışı yapan şey, tanıklıkların, şarkı sözlerinin arkasındaki müziğin eşlik çalgılarının, Ruanda-Kongo ritminin ve güzel melodisinin cezbedici, kışkırtıcı ve dans etme isteği uyandırıcı bulunduğu yönünde olmasıdır.[530] Yargılama sırasında öncelikle *Bikindi'*nin şarkılarının sözler, müzik ve sitar gibi eşlik çalgıları olmak

---

[528] PARKER, James E. K., **Acoustic Jurisprudence- Listening to the Trial of Simon Bikindi,** Oxford University Press, 2015, sf. 3.

[529] PARKER, age, sf. 4.

[530] PARKER, James, **The Musicology of Justice: Simon Bikindi and Incitementto Genocide at the International Criminal Tribunal for Rwanda,** The Soundtrack of Conflict: The Role of Music in Broadcasting in Wartimeand in Conflict Situatins, Ed. M.J. Grant, Ferdia J. Stone-Davis, Georg Olms Verlag AG, 2013, sf.216

üzere üç parçaya ayrılarak incelenmiş, mahkeme, şarkıların müziğinin şarkının popülaritesini arttırmak dışında anlam ya da içerikle ilgili bir katkıda bulunmadığını düşünerek sözlerle daha fazla ilgilenmiştir. Yazara göre şarkıların ön plan- arka plan şeklinde bütünlüğü bozulup parçalara ayrılması problemli bir durumdur. Ona göre mahkeme sözleri müzikten ayırarak anlamı eksiltmiştir. Sözler, ancak performans içinde, akustik olarak tınlarken değerlendirilebilir. [531] Ancak mahkeme, yazarın tespitiyle, *Bikindi'*nin şarkılarındaki müziğe "sağır" kalmıştır. Yazarın üzerinde durduğu nokta, mahkemenin müzikolojik bakışı ihmal ederek eksik delil değerlendirmesi yapmış olmasıdır.[532]

*Alan Chen* de hukuk ve müzik ilişkisini enstrümantal müziği "First Amendment" ile ilişkilendirerek kurmuş, sözsüz müziğin First Amendment bağlamında ifade özgürlüğüne konu olup olamayacağı sorusundan hareket etmiştir. Müzikal ifadenin bir söylem olup olmadığı bu sorunun da cevabını belirleyecektir. Yazara göre öncelikle kültürel, dini, ulusal ve başka sosyal değerlere ilişkin role sahip olduğu ve ayrıca duygusal ifade, deneyim ve özerkliği kolaylaştıran iletişimsel bir işleve sahip bulunduğu için enstrümantal müzik bir söylemdir.[533] Yazara göre enstrümantal müzik, öncelikle dinleyiciler üzerinde bilişsel bir etkiye sahiptir. İkinci olarak, müziğin kompozisyon, performans ve işitsel içeriği, kültür, inanç ve

[531] PARKER, agm, sf. 217.

[532] PARKER, agm, sf. 225.

[533] CHEN, Alan K, **Instrumental Music and the First Amendment,** Hastings Law Journal, Vol.66, 2015, sf. 386.

ulusçuluk değerlerinin biçimlenmesinde etkilidir.[534] Enstrümantal müzik, sözlü olmayan bir ifade biçimi olarak First Amendment kapsamında değerlendirilmeli midir sorusunun cevabını, bayrak yakma, çıplak dans etme, siyah kol bandı taşıma gibi eylemlerin sözsüz niteliğiyle karşılaştırarak vermeye çalışan yazar, tersinden bir okuma yaparak enstrümantal müziğin sansürlendiği hallere atıfta bulunarak durumu ortaya koymaya çalışmıştır.[535] Gerçekten Platon'un bazı modların yasaklanıp bazılarının teşvik edilmesi gerektiğini savunması gibi antik örneklerden Ortaçağ Avrupası'na, Katolik Kilisesi'nden Hitler rejimine kadar enstrümantal müzik, tarihte farklı sebeplerle yasaklamalara konu olmuştur.[536] Enstrümantal müzik, yazara göre First Amendment kapsamında değerlendirilmesi gereken bir söylemdir ve besteci, icracı ve dinleyici açılarından ayrı ayrı değerlendirilmelidir.[537] Enstrümantal müziğin sözel olmayan, resim ve heykel gibi diğer sanat eserlerinden farkını eserin dinleyiciyle karşılaşması sırasındaki etkileşim hali ve icrayla yeniden üretimi şeklinde açıklayan *Chen,* [538]müziğin bilişsel olarak belli fikirler ya da sosyal bağlamları çağrıştırarak bir söylem işlevi görebileceği gibi, müziğin sözleri olmasa bile ritmik ya da notalarla ilgili bazı şifreler kullanılarak dile çevrilebilir söylemler üretebileceğine değinmiştir. [539]

[534] CHEN, agm, sf. 387.

[535] CHEN, agm, sf. 399.

[536] CHEN, agm, sf. 400.

[537] CHEN, agm, sf. 414.

[538] CHEN, agm, sf. 417.

[539] CHEN, agm, sf. 419.

# SONUÇ

*Kendimi bildim bileli müzik duyduğumda ona yönelirim. Hatırladığım "çocuk" ben, hep şarkı söyleyip çalgı çalan, yani müzik yapan insanların yanında, büyülenmiş gibi onları dinleyen, izleyen, bunun nasıl olduğunu anlamaya çalışan bir fotoğrafta. Çok ses vardı, her yerde ses vardı, müzik yapan kişi bazı sesleri alıp peşpeşe dizebiliyor, aynı anda birkaç tuşa basıp başka bir şey yaratıyordu. Ben gidip bazı tuşlara bastığımda duyduğum şeyden hoşlanmıyordum oysa, bunun bir "formülü" olmalıydı. Bu formülü anlayıp uygulayınca bütün gürültü bitecek gibi gelirdi bana. Zaman içinde sesler bir arada belli şekillerde bulunduklarında bende yarattığı duygu değişti, dönüştü, o formüllerin bir kısmını öğrendim, uyguladım. Bir kısmını hiç anlayamadım. Anlamak önemli.*

…

*Milos Forman*'ın efsanevi filmi Amadeus'ta bir sahne vardır: Saraydan Kız Kaçırma'nın ilk temsilini izleyen imparator tebrik için *Mozart*'ın yanına gelir, eski kafalı saray müzisyenlerinden de destek alarak "eser dahice, yalnızca çok fazla nota var" diyerek "eleştirir". Bu diyalog daha çok mesnetsiz ve bilgiye dayanmayan içi boş eleştirilere örnek olarak kullanılsa da bize daha çok toplumsal değişimle onun gerisinden gelen devletin/hukukun karşılaşma sahnesi olarak da okunabilir gibi göründü. Pozitif hukukun, ait olduğu topluma uygun olarak şekillenmesi, onun estetik anlayışını, sanatını, müziğini okumasıyla da mümkün olabilirdi.

Bir hikayeye göre, sanatçı yeni bestesinin ilk temsilini verir, büyük alkış alır; konserin sonunda seyircilerden biri "çok güzeldi üstad, acaba bu eserde ne anlatmak istediniz" diye sorar. Sanatçı sahneye döner, piyanonun başına oturur, eseri baştan

sona bir kez daha çalar ve "işte bunu anlatmak istedim" diye cevap verir. Bizden bir hikayeye göre de bir klasik müzik orkestrası, bir doğu köyüne gidip konser verir. Konserden sonra köylüler en çok eserin en başındaki birkaç dakikalık bölümü sevdiklerini söylerler. Söz ettikleri o bölüm ise esere ait bir bölüm değil, çalgıların akortlarını yaptıkları kakofonik bir ses grubudur. Anlayacak öznenin anlaşılacak fenomenle karşılaştığı sosyal ve kültürel bağlam anlamın yaratılması için kurucu önemde olmalıydı.

Gerçeklik, bu çağın sonsuz iletişim ve bilgi alışverişi olanağı karşısında ulaşılması/ algılaması hem çok kolay hem de her bir bakış açısı sayısınca mevcut olabileceği ihtimali karşısında çok zor bir fenomendir. Bu durum, farklı bakış açılarının "gerçekliği" birlikte değerlendirip, bir ölçüde birbirlerinin sağlamalarını yaparak onu anlamlı kılma çabasını doğurmuştur. Müzikle hukuku bir arada düşünüp değerlendirmek yolunda yapılmış çalışmaların varlığı, bizim mütevazı anlama hevesimize bir destek bulmak açısından çok heyecan vericiydi. 26-27 Nisan 1998'de Benjamin Cardozo School of Law tarafından organize edilen ve ev sahipliğini Mannes College of Music'in yaptığı sempozyum (*Symposium: The Modes of Law: Music and Legal Theory- An Interdisciplinary Workshop)*, müzik ve hukuk alanında toplu bir bilimsel etkinlik olmak bakımından ilk ve belki de tektir. Sempozyumu kurgularken müziğin anlam yaratma açısından komünal bir aktivite olduğuna, hukuki akıl yürütme sürecinin de bunun değerini göz önünde bulundurması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Sempozyumda, hukuku müzik imgeleriyle birlikte düşünerek, hukukun bir çok varyasyonu olan bir temaya sahip oluşu, leitmotiflerinin ve ana temalarının mevcudiyeti (adil yargılama, eşitlik, ifade özgürlüğü gibi) üzerinden

hukuku senfoniye benzeterek yola çıkılmıştır. Daha sonra Cardozo Law Review'da bir özel sayı[540] ayrılmış olan sempozyum makalelerinin, bu alanın temel kaynaklarını oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Çalışmamızda da bir çoğu kullanılmış olan bu makalelerin yazarlarının da, bu sempozyumda, bu konuyla ilgili ilk çalışmalarını yapmış olmaları muhtemeldir.

Hukuk, tarihsel süreç içinde adalet kavramını tanımına dahil ettiği ve ondan hariç bıraktığı dönemlerden geçmiş ve bu dönemlerde hukukun adlandırılıp anlamlandırılmasında ona "etik" yardımcı olmuştur. Estetik ise, belki sanat dokunulmaz, ulaşılmaz ya da akli alanın dışında görüldüğü için, hukukla uzun süre ilişkilendirilmemiştir. Alışılmış şekilde Antik Yunan filozoflarının sanatın devlet ve toplum yapısındaki yerine dair değerlendirmeleri ise, siyaset alanına ait olarak algılanmış, doğrudan hukukla ilgisi kurulmamıştır.

Bu ilişkinin kurulup kurulmamasında belirleyici bir nokta, sanatın 18. yüzyıla kadar, bugün anlaşıldığı şekilde, yaratıcı özneye vurgu yapan değil, işlevsel olan ve el becerisi gerektiren şekliyle var olmuş olması; "estetik" kavramının ise felsefeye ait bir alan sayılarak bu tarihten sonra belirmiş bulunmasıdır. Daha öncesinde yine Antik Yunan filozofları tarafından "güzellik" kavramı erdemlerle ilişkili olarak ele alınmış, kendine özgü bir alana ve bakış açısına sahip bulunduğu gözden kaçırılmıştır. Dolayısıyla estetiğin bir felsefi alan olarak kendisinden başka alanlar ve kavramlar için değerlendirme ölçüsü teşkil etmesi de gecikmiştir.

[540] Cardozo Law Review, Vol. 20 May- July 1999, 5-6

Hukuk ve etik ilişkisinin ele alındığı çalışmalar temelde hukuk ve ahlakın birbirinden ayrılıp ayrılamayacağı noktasından hareketle yapılagelmiştir. Hukuk ve estetik ilişkisinin ele alındığı çalışmaların ise etikte olduğu gibi kapsayıcı bir üst başlığı bulunmamaktadır. Bir felsefi alan olarak estetiğin ana kavramları olan "güzel" ve "beğeni" hukukla birlikte düşünüldüğünde, yapılan çalışmalarda hukuk normlarının, bunların yapılış ve uygulanış süreçlerinin birer beğeni nesnesi olarak "güzel" olup olmadıklarına dair kapsamlı çalışmalarla karşılaşma beklentisinin doğması doğaldır. Ancak başlıklarında "hukuk ve estetik" kavramları yer alan çalışmaların çok farklı yönlerden konulara yaklaştıkları görülmüştür. Sözgelimi hukuk uygulamalarının yapıldığı parlamento ve adliye binalarının mimarilerinden, yargı mensuplarının kostüm ve ritüellerine uzanan bir semboller analizinin karşısında, kanunların kaleme alınışındaki sınıflandırmayı ya da üslubu değerlendiren bir çalışma, başlıklarında "hukuk" ve "estetik" kavramlarıyla birlikte yer alabilmektedir. Bu çeşitliliğin, sanatın basitçe görsel, işitsel, bedensel ve dilsel sanatlar olarak sınıflandırılabilecek olması ve esasen estetik kavramının değişkenlerinin her bir sanat açısından farklı şekillerde belirebileceği gerçeği karşısında normal karşılanması gerektiği söylenebilir. Söz konusu sanat alanları içinde istatistik olarak en çok çalışmanın verildiği alan olan "edebiyat ve hukuk", bir disiplin olarak ayrılmıştır. Ancak bu alandaki çalışmaların da "estetik ve hukuk" başlığı altında yapılıyor olmasının, yapılan değerlendirmelerin felsefi anlamda estetikle ilgisizliği nedeniyle tartışılır olduğunu düşünüyoruz.

Çalışmamızda yer verdiğimiz yazılarda kullanılan "estetik" kelimesinin çoğu kez "sanat" anlamında kullanıldığını, felsefenin bir dalı olarak değil, sanat olgusunu,

hatta sanat eserini ifade edecek şekilde ele alındığını düşünmekteyiz. [541] Felsefenin spesifik bir alanı olarak estetiğin sanata yakın felsefeciler ya da felsefeye yakın sanatçılar tarafından; hukuk ya da farklı sosyal bilimlerle estetik ilişkisi kurulacak olduğunda da her alanın kavramsal bilgisine sahip araştırmacılar tarafından ele alınması gerektiğinin önemi burada kendini göstermektedir. "Estetik değerlendirme" olduğu düşünülen yaklaşımların aslında göstergebilimsel, hermenötik, etik, edebi, tarihsel ya da sosyolojik değerlendirmeler olabileceğini, yani kavramlarla ilgili belirsizlikler sebebiyle görece yeni olan bu çalışma alanlarının, "disiplinlerarası çalışmaların" metodolojik desteğine de ihtiyacı olduğunu düşünmekteyiz.

Çalışmamızın birinci bölümünde yer alan estetiğe dair açıklamalar müzik ve hukuk ilişkisinin kurulma yollarını anlamaya çalışmak için bir basamak olarak düşünülmüştür. Bu okumalar sonucunda, estetik ve hukuk ilişkisinin kurulduğu çalışmaların hukukçular tarafından yapıldığında, felsefi estetik bilgisiyle ilgili muhtemel boşluklar sebebiyle kavramsal belirsizlikler içerdiği izlenimi edinilmiştir. Bir felsefi disiplin olarak estetiğin hangi bakımdan değerlendirme ölçütü olarak alındığı (taklit, eser, beğeni, güzellik, yücelik vs.) çoğu zaman net bir şekilde ortaya konulmamıştır. Bu da kanımızca "estetik ve hukuk ilişkisi" üst başlığının eklektik bir imaj oluşturmasına sebep olmaktadır. Özellikle 20. yüzyıl pragmatist estetik yaklaşımlarının da hukuk alanıyla nasıl ilişkilendirilebileceği konusunda boşluk gözlenmiştir.

[541] Örneğin *Schlag'* in*, "*Amerikan Hukuku'nun Estetiği" başlıklı makalesinde hukuk felsefesi ya da hukuk tekniğiyle ilgili değerlendirmeler yer almakta, esasen estetik alanına ait güzellik ya da beğeni kavramlarına dair bir yaklaşım bulunmamaktadır.

Estetik ve hukuk ilişkisinin karmaşık görünümü, kanımızca müzik ve hukuk ilişkisinin kurulduğu çalışmalara da yansımıştır. Çalışmamızın özellikle İkinci Bölümünde örneklendirildiği bu çalışmalarda da felsefi ya da kavramsal zeminlerin belirsiz olduğu düşünülmektedir. Müzik, kaçınılmaz "eğlendirici" niteliği sebebiyle, "sanat" kimliğini diğer sanatlardan görece olarak daha geç kazanmıştır. Hukukla ilişkisinin kurulmaya çalışılmasının bir sebebi, zamansal ve performatif bir sanat olmasıdır. Bununla birlikte müzik ve hukuk birlikteliği, hangi mesafeden bakılırsa bakılsın fikri haklar alanı dışında ilişki kurulması alışıldık olmayan bir birlikteliktir. Sanat, bildik şeylerin farklı şekillerde de var olabileceği/algılanabileceği alan olduğu için[542]; müzik de zamansal ve performatif bir sanat olmakla, sanatın hukukla en kolay ilişkilendirilebilecek dalı olarak, hukuki fenomenleri "anlamak" için yeni ve farklı bir pencere açabileceği düşüncesiyle çalışmamızın konusu olmuştur.

Çalışmamızda yer alan, hukuk ve estetik ilişkisinin müzik üzerinden kurulduğu iki yaklaşımdan ilki *Schenker'* e aittir. *Schenker,* akademik olarak önce hukuk eğitimi almış olmakla birlikte asıl kimliğini müzik teorisyenliği üzerinden oluşturmuş, hukuka müzikten bakış arayışımızın karşı tarafında, müziğe hukuktan bir bakış geliştirmiştir. Hukuk ve müzik arasında yapılacak karşılıklı bir okuma imkanını ortadan kaldırmayan ve hukuku da müziği de anlamak için eseri ya da yapıyı soyup onu oluşturan ana sütunlara ulaşmak şeklinde özetlenebilecek olan yaklaşım, esasen yine tarihsel süreç içinde sosyal olguların benzer şekillerde gelişip evrilmiş olduğuna dair bir örnek sayılabilir.

[542] BAL, **Yargı ve..** , sf. 175.

Çalışmamızda, müzik ve hukuku birlikte okurken, öncelikle paradigmatik bir dönüşüme işaret ettiği düşünülebilecek olan ve aynı tarih dilimlerinde gerçekleşmiş olan yazılılaşma süreci değerlendirilmiştir. Müzik de hukuk da süreç içinde pratik hayatta var olmuş, bu pratiklerin hafızada tutulup aktarılabilmesinin sağlanması amacıyla yazılı hale getirilmeye başlanmış, daha sonra bu hatırlanıp aktarılabilme işlevini aşan ve sistematikleşen yazılı hal, kendi iktidarını yaratıp yeniden üretmiştir. Çok basitleştirerek şematize edilen bu durum, müzikte armoni kuralları ve formların egemenliğine, hukukta farklı şekilleriyle pozitivizme dönüşecektir.

Müzik evreni, melodi ve çokseslilik olmak üzere kabaca iki alana ayrılmaktadır. Hatta politik ya da paradigmatik bir bakışla bu iki alanın karşılıklı iki cephe oluşturduğunu da söylemek yanlış olmayacaktır. Melodi, esasen çoksesli müzik içinde de yer almakla birlikte, teksesli/makamsal/çoksesli olmayan paradigma içinde sahip olduğu kurucu anlamın ayrı bir bakış açısı ve çalışma gerektirdiğini belirtmek gerekir. *Postema,* bazı hukuki fenomenleri anlamak için geliştirdiği melodi kuramıyla, müzikle hukuk ilişkisini somut olarak kurabilecek cesur bir girişimde bulunmuştur. Çokseslilliğin, çağrıştırdığı demokrasi kavramına rağmen, tarihsel gelişimi ya da yapısal özelliklerine daha yakından bakıldığında tam tersi bir anlama sahip olabileceği görülmektedir. Bir sesin mutlak egemenliğini doğuran ve yeniden üreten bir tonal uzlaşma, bir otoriter hukuk metaforu olarak da okunabilmektedir.

Yine karşılaştırmalı ya da paralel bakışla müzik ve hukuk dünyasındaki icra/performans ve icracı/ yargıç durumlarını değerlendiren çalışmalardan sonra, müzik ve hukuk ilişkisinin son yıllarda en çok çeşitli müzik türleri üzerinden kurulduğu görülmüştür. Bu çalışmaların, müzik türleri de göz önünde bulundurulsa bile (sözgelimi rock ve rap müziğin sözleri dışında politik ve toplumsal açılımları da

vardır), esas olarak şarkı sözlerinin çözümlenmesi üzerinden yapılmış olduğu görülmektedir. Bize göre şarkı sözlerinin ifade ettikleri toplumsal ya da psikolojik durumları hukuk bağlamında değerlendirmek, esasen müzik değil edebiyat alanından bir ilişki kurmaktır. Nasıl sinemasal anlatı hukuk ve edebiyat çalışmaları bağlamında değerlendiriliyorsa, bize göre şarkı sözlerinin hukukla bağlantısı da hukuk ve edebiyat üst başlığı altına alınabilir.

Estetik deneyimin temel kavramı olan "güzellik" konusundaki deneyimlerin daha çok olumsuz olduğu tespiti[543], adaletin ne olduğunu anlamak için adaletsizlik durumlarını görmek gerektiği[544] ile birlikte düşünüldüğünde, estetik, etik ve hukukun yollarının kesiştiği bir kavşakta bulunulmaktadır. Bir kavrama olumsuz somut durumlardan ulaşma yöntemi, hukuki olguları "anlamak" için yapılacak değerlendirmelerin "doğru değerlendirme" olmasını gerektirmektedir. Hukuk ve müzik birlikteliği ile ilgili, hem estetik başlıkları altındaki kavram karışıklıkları hem de farklı bakış açılarının konuyu ele aldıkları farklı noktalar bulunması, bizce bir ortak ilke arayışı doğurmaktadır. Farklı alanlar arasında kurulmaya çalışılan bütün ilişkilerin amacı, ilgili alanları daha iyi ve tam olarak "anlamak"tır. Bu ortak ilke, bize göre, *Kuçuradi'*nin ortaya koyduğu, özümsendiğinde her olay, durum, kişiyi değerlendirmek için söz konusu olabilecek "doğru değerlendirme" olmalıdır. Hukuki bir olguya bakmak için kullanılacak bir müzik fenomenini anlamak, ancak doğru değerlendirmeyle mümkün olacaktır. Esasen bu çalışmada değinilmiş olan çalışmalarda yer alan müziksel örneklerin her birinin doğru bağlantı noktaları

[543] BAL, **Yargı ve..** , sf. 170.

[544] UYGUR, age, sf. 85 vd.

olduğunu teslim etmekle birlikte, her bir estetik, sanatsal ya da müziksel yaklaşımın doğru değerlendirme testinden geçerek hukuki olgular için ölçü olması gerekmektedir.

*Manderson* kitabında müziksel olgulardan hareketle hukuku yorumlamış olup, yazarın sadece yapısal ve tarihsel paralellikleri ortaya koymakla yetinmeyip estetik yaklaşımın metodolojik, epistemolojik ve normatif bir süreç olduğunu belirtmiş olması önemlidir. *Manderson'* un çalışmasının kapsamı bir çok bakış açısını bir arada sunmuş olduğu için çok geniş olup, estetik değerlendirmeyle ilgili teorik yaklaşımın farklılığı ve önemi sebebiyle ayrıca geliştirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

Bu çalışma, hukuk ve müzik ilişkisinin hangi noktalardan kurulabileceğine dair bir yol haritası olmak dileğini taşımaktadır. Bu sebeple her bir başlık altında değinilen yaklaşımlar, somut örneklerle çok daha ayrıntılandırılabilecek olduğu halde bu yola gidilmemiştir. Sözgelimi müzik bağlamının dışında, hukuk ve estetik konusu, kavram kargaşasından kurtarılarak, doğru değerlendirme bağlamında çalışılmaya muhtaç bir alandır. Ya da *Postema* ve *Ramshaw* arasında başlayan melodik beklenti/doğaçlama ve bunun üzerinden bazı hukuki olguları değerlendirme tartışması da, Türkiye coğrafyasından, sahip olunan farklı ve zengin müzik kültürü ile katkı sağlanabilecek, çalışmaya değer bir alandır.

Çalışmamızda yer alan yaklaşımların dışında, *Mark De Angelis* hukuk ve müzik ilişkisini bambaşka bir açıdan kurmuş, hukuk öğretiminde hukuki kurum ve kavramları öğrencilere aktarabilmek için müzikal araçlar kullanmayı önermiştir. *Frank'*ın hukuki yorumla müzikal icracıyı birbirine benzetmesine atıfla yaklaşımını

geliştiren yazar, *Howard Gardner'*in çoklu zeka kuramından hareketle müzikteki besteleme-performans sürecini, yorum farklılıklarını, türleri, zorluk-kolaylık kavramlarını vs. zaten bilen hukuk öğrencilerinin, bu kavramlarla kurulacak analojiler yoluyla çok daha etkin bir öğrenim süreci sağlanabileceğini ve kendisinin bunu uyguladığını anlatmaktadır.[545] Yazara göre, örneğin içtihatların nasıl değiştiğinin pratiğini anlatmak için, bir dinleyicinin yıllardır birlikte müzik yapan bir müzik grubunun üyelerinden biri ayrıldığı ya da değiştiği zaman grubun performansında nasıl bir değişiklik olacağı konusundaki beklenti üzerinde düşünülebilir ya da içtihatlarla ilgili yorum yapma konusunda geleneksel müzik performansı iyi bir örnek olabilir. [546] Hukuk ve edebiyat ya da hukuk kliniği çalışmalarının bir amacının da hukuk alanında geleneksel eğitim metotlarının yetersizliği karşısındaki arayışlar olduğu göz önünde tutulursa[547], müziğin hukuk öğretiminde kullanımı konusunda da bir pencere açmak mümkün olabilir. Bu çalışmanın en işlevsel yanı da bu girişim için bir bakış açısı sağlayabilecek olması olabilir.

Hukuk ve estetikten hareketle, hukuk ve müzik alanında yapılan ilk örnek olması bakımından, çalışmamızın bu her iki disiplinlerarası alanda da yapılacak

---

[545] De ANGELIS, Mark, **Roc 'N' Roll 'N' Legal Reasoning: How Popular Music Illustrates The Common Law,** Academy Of Legal Studies In Business, 2010, sf. 4. http://www.alsb.org/procedings/2010-proceedings-2

[546] De ANGELIS, agm, sf. 6,7.

[547] TURANLI YÜCEL, Kıvılcım, **Biraz Nefes Almak,** Hacettepe HFD, 4(2), 2014, sf. 102.

araştırmalar veçalışmalar; işlevsel olarak da müziğin hukuk öğretiminde bir yöntem ya da araç olarak kendisine yer bulması için bir basamak olması umulmaktadır.

…

*Müziğe yönelişim hep sürdü. Bir yandan da insanların bir arada bulunuşları düzenlenirken kullanılan terimler bana müziktekileri çağrıştırdı. "Uyum"un ve "denge"nin incelikli bir yanı olduğunu, bunların güzelliği sağlayan, hayatı huzurlu kılan şeyler olduğunu düşündüm. Bu çalışmada yer almış, ihmal edilmiş ya da gözden kaçmış yaklaşımların yanında ve onlardan bağımsız olarak, hayatı yaşanır kılan şeyin incelikli bir görme yöntemi olduğu romantik inancını taşıyorum. Bu "uyum" ve "denge"nin "güzellik" için mutlaka gerekli olmadığını, uyumsuz ögelerin varlığının estetiği nasıl yeniden şekillendirdiğini kabul ettik. Ancak Manderson'un tespit ettiği gibi*[548]*, bildik nedensellikleri, uyum ve dengeleri alt üst eden kaos teorisinin öyküsü olan "kelebek etkisi"nin kahramanı bile, aynı şeyi açıklayabilecek olduğu halde bir sinek ya da bir yarasa değil, belki de dünyanın en zarif hayvanı olan kelebektir. Düzen kurucu ve muhafaza edici yönünden ziyade kaçınılmaz olarak "uyuşmazlık" ve "şiddet" kavramları çevresinde şekillenen hukuk bile "güzelleşebilir" belki.*

*Gürültü, sesin Hobbes'un anladığı şekliyle "doğa hali" ise belki de müzik gürültünün toplum sözleşmesidir. Adil olan, belki de aynı zamanda güzel olandır. "My fair*[549] *lady", belki de bizim "Lady Justitia"'dır.*

[548] MANDERSON, age, sf. 198.

[549] Fair: 1.Adil 2. Makul 3. Dürüst 4. İyi 5.Güzel

## KAYNAKÇA

### KİTAP


AKTÜZE, İrkin, **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yay., 2. bs., İstanbul, 2004

ALTUĞ, Taylan, **Kant Estetiği**, Payel Yay. , 2. bs. İstanbul, 2007

ARISTOTELES, **Poetika**, Çev. Samih Rifat, Can Yay., 10. Bs., İstanbul, 2014

ASTER, Ernst von, **İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi**, İm Yayınevi, 3. bs., İstanbul, 2005

ATTALI, Jacques, **Gürültüden Müziğe,** çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yay., 2005

BAILEY, Derek, **Doğaçlama**, Çev. Ali Bucak, Pan Yay., İstanbul, 1998

BAL, Metin, **Yargı ve Estetik,** Yargıya Felsefeyle Bakmak, Haz. Kurtul Gülenç, Özlem Duva, YKY Yay., İstanbul, 2016

BAUMAN, Zygmunt, **Yasakoyucular ile Yorumcular**, Metis Yay., 1996

BORAN, İlke/ ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği,** YKY Yay., şubat 2007

BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Yay., 4. bs., Bursa, 2004

BUMİN, Tülin (Genel Yayın Yön.)**, Felsefe 2002,** TÜSİAD Yay., Ankara, 2002

CAN, Cahit, **Toplumsal İnsanın Evrensel Doğası ve Cinsel Suçlar,** Seçkin Yay., Ankara 2002

COOK, Nicholas, **Müziğin ABC'si**, çev. Turan Doğan, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999

ÇOTUKSÖKEN, Betül, **Felsefe- Edebiyat İlişkisinde Felsefi Söylem,** Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014

DELEUZE, Gilles, **İki Konferans,** Çev. Ulus Baker, Norgunk Yay., İstanbul, 2003

DELLALOĞLU, Besim F., **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum,** Say Yay., 4. Bs. İstanbul, 2007

DEMİRDÖVEN, İsmail H., **Etikte Örneklerle Düşünmek Üzerine,** Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014

DERRIDA, Jacques, **Signature, Event, Context,** Limited Inc., Çev. Alan Bass, Northwestern University Press, 1988

DOĞRUL, Hira (Ed.), **Alışılmadık Sesler**, Dost Yay., Ankara, 1999

FINKELSTEIN, Sidney, **Müzik Neyi Anlatır,** çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yay., 3.bs. 2000

FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, V Yay., 6. Bs. Ocak 1990

FUBINI, Enrico, **Müzikte Estetik,** Çev. Fırat Genç, Dost Yay., Ankara, 2006

GÜLENÇ, Kurtul, **Adorno'da Dil ve Sanat,** Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014

GÜRAY, Cenk, **Bin Yılın Mirası,** Pan Yay., İstanbul, 2012

GÜRKAN, Ülker, **Hukuk Sosyolojisine Giriş**, Siyasal Kitabevi, 3. Bs. Ankara, 1999

GÜRKAN, Ülker, **Hukuki Realizm Akımı**, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yay., No.225. Sevinç Matbaası, 1967

HACIEV, Paraşkev, **Temel Müzik Teorisi,** Çev. Ahter Destan, Pan Yay., 3.bs. İstanbul, 2007

HAMILTON, Andy, **Aesthetics and Music**, Continuum boks, 2007

HINDEMITH, Paul, **Ses İşçiliği**, Çev. Yavuz Oymak, Norgunk Yay., 2.bs., İstanbul, 2007

KANT, Immanuel, **Arı Usun Eleştirisi,** Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 1993

KANT, Immanuel, **Yargı Yetisinin Eleştirisi,** Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 2006

KAROLYİ, Otto, **Müziğe Giriş,** Çev. Otto Karolyi, Pan Yay., 5. Bs., İstanbul, kasım 2007

KILAN PAKSOY, E. Banu, **Tragedya ve Siyaset,** Mitos- Boyut Yay., İstanbul, 2011

KUÇURADİ, İoanna, **Etik,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2006

KUÇURADİ, İoanna, **İnsan ve Değerleri,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2013

KUÇURADİ, İoanna, **Max Scheler ve F. Nietzcshe'de Trajik Olan**, Yankı Yay., İstanbul, 1966

KUÇURADİ, İoanna, **Nietzsche ve İnsan**, Yankı Yay., İstanbul, 1967

KUÇURADİ, Ioanna, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2009

KUÇURADİ, İoanna, **Schopenhauer ve İnsan,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2013

LASERRE, Pierre, **Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yay., 3. Bs., İstanbul, 2007

LATACZ, Joachim, **Antik Yunan Tragedyaları,** Çev. Yılmaz Onay, Mitos- Boyut Yay., İstanbul, 2006

LIPPMAN, Edward, **A History Of Western Musical Aesthetics,** University of Nebraska Press, 1994

MANAV, Özkan/ NEMUTLU, Mehmet, **Müzikte Alımlama,** Pan Yay., İstanbul, 2012

MANDERSON, Desmond, **Songs Without Music, Aesthetic Dimensions of Law and Justice**, University of California Press, 2000

MİMAROĞLU, İlhan, **Müzik Tarihi,** Varlık Yay., 3. bs., İstanbul, 1987

NIETZSCHE, Friedrich, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay., 7. bs. İstanbul 2005

OBER, Josiah, STRAUSS, Barry, **Drama, Political Rhetoric, and the Discourse of Athenian Democracy**, Nothing to Do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context, Ed. John J. Winkler – Froma I. Zeitlin, Princeton University Press, 1990

OSKAY, Ünsal, **Müzik ve Yabancılaşma**, DER Yay., 3. bs., İstanbul, 2001

PANKHURST, Tom, **Schenker Guide,** Routledge, NY, 2008

PARKER, James E. K.,**Acoustic Jurisprudence- Listening to the Trial of Simon Bikindi,** Oxford University Press, 2015

PLATON, **Devlet,** Çev. Cenk Saraçoğlu, Bordo Siyah Yay.,İstanbul, 2005

RICOEUR, Paul, **Zaman ve Anlatı**, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, YKY Yay., İstanbul, nisan 2007

RIDLEY, Aaron, **Müzik Felsefesi**, Dost Yay., Ankara, 2007

ROBERTS, Simon, **Hukuk Antropolojisine Giriş,** Çev. A. Erkan Koca, Birleşik Yay., Ankara, 2010

ROUSSEAU, Jean Jacques, **Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme,** Çev. Ömer Albayrak, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Nisan 2007

SAID, Edward, **Müzikal Nakışlar,** çev. Gül Çağalı Güven, Agora Kitaplığı, 2006

SAID, Edward / BARENBOIM, Daniel, **Paralellikler ve Paradokslar,** Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, haziran 2006

SHERWIN, Richard K, **When Law Goes Pop,** The University Of Chicago Press, 2000

SHINER, Larry, **Sanatın İcadı,** Ayrıntı Yay., 2004

STRAVINSKY, İgor, **Müziğin Poetikası,** çev. Cem Taylan, Pan Yayınları, 2.bs. 2004

ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yay., 3. Bs. Ankara, 1998

TUNALI, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, İnkılap Yay., İstanbul, 2002

UYGUR, Gülriz, **Hukukta Adaletsizliği Görmek,** Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara, 2013

UZUN, Ertuğrul, **Amerikan Hukuki Realizmi,** Çağdaş Hukuk Düşüncesine Giriş, İthaki Yay., İstanbul, 2015

UZUN, Ertuğrul, **Hukuk Göstergebilimi**, Legal Yay., İstanbul, 2007

VAN MARLE, Karin/ MOTHA, Steward (Ed.), **Genres of Critique- Law, Aesthetics and Liminality**, Sun Press, Cape Town, 2013

WEBER, Max, **The Rational and Social Foundations of Music,** Trans. &edit. by Don Martindale, Johannes Riedel, Gertrude Neuwirth, Southern Illinois University Press, 1958

WEBERN, Alpern, **Yeni Müziğe Doğru,** Çev. Ali Bucak, Pan Yay., 2. bs., İstanbul, 1998

YETİŞKEN, Hülya, **Sanatın Dönüştürücü İşlevinin Değeri ve Felsefi Temeli**, Çağın Olayları Arasında, Ed. Betül Çotuksöken, Gülriz Uygur, Hülya Şimga, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2014

YILDIRIM-KOÇ, Vural- Koç, Tarkan, **Müzik Felsefesine Giriş,** Bağlam Yay. , 3. bs. 2006

YÜKSEL, Ayşegül, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum,** Alkım Yay., İstanbul, 2004

ZERZAN, John, **Gelecekteki İlkel,** Çev. Cemal Atila, Kaos Yay., 5. bs., İstanbul, 2013

**MAKALE**

ACAR, M. Sengün, **Paul Ricoeur'ün Anlatı ve Tarih Görüşü Bağlamında Arthur C. Danto'nun "Anlatı Cümleleri" nin Değerlendirilmesi**, Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, s.19, c.2004, 2007

ALPERN, Wayne, **Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq.**,Cardozo Law Rev. 20, 1998-1999

ARICI, Oğuz, **Oresteia: Bir Modern Devlet ve Adalet Tartışması,** İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, s.17, 2011

ARICI, Oğuz, **Thebai Söyleninde Uyum (Harmony) ve Ölçü (Sophrosyne) Düşüncesi,** İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, s.5, 2004

ATALAY, Ahmet Haluk/ ÇATALOLUK, Gökçe, ***Hukukun Feneri*** **ve Günümüzde Hukukun Bir Sanat Olarak Öğretimi,** Hukuk Kuramı, c. 2, s. 6, kasım-aralık 2015

BAKER, Ulus, **Müzik Üstüne,**

http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,184,0,0,1,0

(Erişim: 1. 11. 2016)

BALKIN, J.M/ LEVINSON, Stanford, **Interpreting Law and Music: Performance Notes On "The Banjo Serenader" and "The Lying Crowd of Jews",** CardozoLawReview, Vol. 20., 1999

BALKIN, J.M./ LEVINSON, Stanford, **Law, Music and Other Performing Arts,** 139 U.Pa. L. Rev.1597, 1991

BALKIR, Zehra Gönül, **Hukuk ve Adalet Estetiği Üzerine Bir Deneme,** HFSA 23, İstanbul Barosu Yay., İstanbul, 2012

BAUER, Marion, **Natural Law: Its Influence On Modern Music,** The Musical Quarterly, vol. VI, No.4, 1920

BINDER, Guyora, **Aesthetic Judgement and Legal Justification,** Studies in Law, Politics and Society, Volume 43 : Law and Literature Reconsidered : Special Issue, Emerald Group Publishing Ltd., 2008

BRACEY, Christopher A.,**Adjudication, Antisubordination, and The Jazz Connection,** Alabama Law Review, Vol.54:3, 2003

BUTLER, Brian E., **Aesthetics and American Law,** 27 Legal Stud. F. 203, 2003

duBOIS, Page, **Toppling The Hero: Polyphony in the Tragic City**, New Literary History, Vol. 35, No. 1, Rethinking Tragedy, Winter, 2004

CAN, Hülya, **Aristoteles'te Katharsis Kavramı,** FLSF Dergisi, s. 2, güz, 2006

CAUDILL, David S.,**Fabricating Authenticity: Law Students As Country Music Stars,** Cardozo Law Review, Vol.20, 1999

CAPERS, Bennet, **Crime Music,** Ohio State Journal of Criminal Law, Vol.7, 2010

ÇATALOLUK, Gökçe, **Ateş, Zincir, Tohum-Tragedyanın Dününde ve Bugününde Prometheus,** Hukuk Kuramı, cilt 1, s.2, mart-nisan 2014

CHAFE, Eric, **Allegorical Music: The "Symbolism" of Tonal Language in the Bach Canons,** The Journal of Musicology, Vol.3, No.4, autumn 1984

CHEN, Alan K, **Instrumental Music and the First Amendment,** Hastings Law Journal, Vol.66, 2015

DAĞTAŞOĞLU, Ahmet Emre, **Makamsal Müzik ve Kant Estetiği,** FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), s. 20, güz, 2015

De ANGELIS, Mark, **Roc 'N' Roll 'N' Legal Reasoning: How Popular Music Illustrates The Common Law,** Academy Of Legal Studies In Business, 2010, sf. 4. http://www.alsb.org/procedings/2010-proceedings-2

(Erişim: 1. 11. 2016)

DELİCE, Didem Yıldırım, **Estetik Bir Yargı Olarak Güzel,** Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, s.18, 2007

DEMİR, Gökhan Yavuz, **Edebi Bir Tür Olarak Hukuk**, Hukuk Kuramı, c.2, s.6, kasım-aralık 2015

DERRIDA, Jacques, **"Play- The First Name: 1 July 1997"** Trans. ByTimothy S. Murphy, http://documents.mx/documents/jacques-derrida-playthe-first-name-1-july-1997.html# (Erişim: 1.11.2016)

DOUZINAS, Costas/ NEAD, Lynda (Ed.), **Law and the Image, The Authority of Art and the Aesthetics of Law,** The University of Chicago Press, 1999

EATON, Marcia Muelder, **Aesthetics: The Mother of Ethics?** , The Journal of Aesthetics and Criticism, Vol.55, No.4, 1997

ERGUR, Ali, **Müzikal Zaman Üzerine**, Andante, aralık 2003- ocak 2004

ERTEM, Tuna, **Müzikal Roman**, Frankofoni Dergisi, No. 16, Ankara, 2004

ESGİN, Ali, **Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır,** Doğu Batı Dergisi, s. 62, ekim 2012

FRANK, Jerome, **Say It With Music,** Harvard Law Review, Vol.61, No.6, 1948

FRANK, Jerome, **Words and Music,** Columbia Law Review, Vol.47, No.8, 1947

GABEL, Peter/KENNEDY, Duncan, **Roll Over Beethoven,** Stanford Law Rev., Vol. 36, No 1-2, Critical Legal Studies Symposium, Jan. 1984

GALLACHER, Ian, **Conducting The Constitution: Justice Scalia, Textualism, And The Eroica Symphony**, Vanderbilt Journal Of Entertainment And Tech. Law, Vol.9:2, 2006

GALLACHER, Ian, **The Count's Dilemma, or, Harmony and Dissonance in Legal Language,** College of Law Faculty Scholarship Paper, 72, 2012

GEAREY, Adam, **Outlaw Blues, Law In The Songs of Bob Dylan**, 20 Cardozo Law Review, 1999

GROSSFELD, Bernhard/ HILLER, Jack A.,**Music and Law,** The Internatinal Lawyer, Vol. 42, No.3, 2008

GÜREL, Emet/ MUTER, Canan, **Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2007/1

GÜVEN, Koray, **Gerald Postema'nın "Ezgi" Modeli ve Hukukta Kıyas Yönteminin Bir Anayasa mahkemesi Kararı Üzerinden İncelenmesi,** HFSA 26, İstanbul Barosu Yay., İstanbul, 2014

HALL, Timothy S.,**The Score As Contract: Private Law And The Historically Informed Performance Movement**, Cardozo Law Review, Vol.20, 1999

HARRIS, Clement Antrobus, **Music and the Profession of the Law,** 23 Jurid. Rev. 65, 1911-1912

HEPKON, Zeliha, **İletişim Bilimleri ve Kültürel Çalışmalar: Bir Disiplinin Sınırları Sorularımızın Sınırlarını Kapsayabilecek mi?** İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Yıl:5 Sayı:9 Bahar 2006/1

IŞIKTAÇ, Yasemin, **Dil, Yorumlama ve Hukuk İlişkisi,** Ankara Barosu Dergisi, 2001/1

JENKINS, David, **Common Law, Mountain Music, and the Construction of Community Identity,** Social&Legal Studies 19(3), 2010

KALAYCI, Nazile, **Klasik Tragedyalarda Koronun Sesi: Adalet**, Doğu Batı Dergisi, yıl 18, s.71, 2014-2015

KIŞLALI, Ahmet Taner, **Eski Yunan'da Demokrasi ve Demokratik Düşünce**, Amme İdaresi Dergisi, s. 17/1, mart 1984

LATTUCA, Lisa R. , **Learning Interdisciplinarity: Socicultural Perspectives on Academic Work**, The Journal of Higher Education, Vol. 73, No. 6, 2002

LLEWELLYN, Karl, **On The Good, The True, The Beautiful, In Law,** University of Chicago Law Review: Vol.9, s.2, 1942

LOMAX, Alan, **Song Structure and Social Structure**, Ethnology, Vol 1, No.4, 1962

LONG, Alex B.,**(Insert Song Lyrics Here): The Legal Uses and Misuses of Popular Music Lyrics In Legal Writing,** Washington and Lee Law Review, Vol. 64, 2007

MANDERSON, Desmond, **Et Lex Perpetua: Dying Declarations & Mozart's Requiem**, Cardozo Law Review, Vol. 20, 1999

MANDERSON, Desmond, **Fission and Fusion: From Improvisation To Formalism in Law and Music,** Critical Studies in Improvisation, Vol. 6, No.1, 2010

MANDERSON, Desmond, **Statuta v. Acts: Interpretation, Music, and Early English Legislation,** Yale Journal of Law& the Humanities, Vol.7, Issue 2, 1995

MINDA, Gary, **Phenomenology, Tina Turner and the Law,** 16 N.M. L. Review 479, 1986

ÖNTAŞ, Hüseyin, **Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisinin Alt Dallarından Biri Olarak: Hukuk ve Edebiyat,** Varlık, 2006/1

ÖNTAŞ, Hüseyin, **La/a (L) Minör Çığlıklar Ansiklopedisi Fasikül No:1: Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Alanında Alternatif Eğitim Metodları Öneren Bir Disiplin: Hukuk Ve Edebiyat Ve Tiyatro** https://www.academia.edu/398347/La_a_L_Min%C3%B6r_%C3%A7%C4%B1%C4%9Fl%C4%B1klar_Ansiklopedisi_Fasik%C3%BCl_No_1_Hukuk_Felsefesi_Ve_Sosyolojisi_Alan%C4%B1nda_Alternatif_E%C4%9Fitim_Metodlar%C4%B1_%C3%B6neren_Bir_Disiplin_Hukuk_Ve_Edebiyat_Ve_Tiyatro

(Erişim: 1. 11. 2016)

ÖZMENTEŞ, Gökmen, **Tınısal Karnaval Bağlamında "Müzikal Anlamın Biricikliği"**, http://gozmentes.blogspot.com.tr/2015/06/tnsal-karnaval-baglamnda-muzikal-anlamn.html (Erişim: 1. 11. 2016)

ÖZTÜRK, Okan Murat, **Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller**, sf. 3, https://www.academia.edu/13609700/MAKAMI_ANLAMAK_MAKAM_NAZAR%C4%B0YE_TAR%C4%B0H%C4%B0NDE_BA%C5%9ELICA_MODELLER (Erişim: 1. 11.2016)

PARKER, James, **The Musicology of Justice: Simon Bikindi and Incitementto Genocide at the International Criminal Tribunal for Rwanda,** The Soundtrack of Conflict: The Role of Music in Broadcasting in Wartimeand in Conflict Situatins, Ed. M.J. Grant, Ferdia J. Stone-Davis, Georg Olms Verlag AG, 2013

PERLIN, Michael L., **Tangled Up In Law: The Jurisprudence of Bob Dylan**, Fordham Urban Law Journal, Vol. 38, Issue 5, 2010

PETERSEN, Hanne, **On Law and Music**, **From Song Duels to Rhythmic Legal Orders?**, Legal Pluralism&Unofficial Law Journal, 75, 1998

POSTEMA, Gerald, **Melody and Law's Mindfulness of Time**, Ratio Juris, Vol. 17, No. 2, 2004

RAMSHAW, Sara, **Justice as Improvisation,** Routledge, Oxon, 2013

RAMSHAW, Sara, **The Paradox of Performative Immediacy: Law, Music, Improvisation,** Law, Culture and the Humanities, Vol.12(I), 2016

RAMSHAW, Sara/ STAPLETON, Paul, **(Un)remembering- Countering Law's Archive- Improvisatin as Social Practice,** Law, Memory, Violence, Uncoveringthe Counter- Archive, Ed. Steward Motha, Honnivan Rijswijk, Routledge, Oxon, 2016

REICHMAN, Amnon, **The Production Of Law (And Cinema): Preliminary Comments On An Emerging Discourse,** Southern California Interdisciplinary Law Journal, Vol.17, 2008

SAĞLAM, Rabia, **Derrida ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül**, AÜ Hukuk Fakültesi Dergisi, 61(1), 2012

SCHARFFS, Brett G., **Law As Craft,** Vanderbilt Law Review, November, 2001

SCHLAG, Pierre, **The Aesthetics Of American Law,** Harvard Law Review, Vol.115, 2002

SCHUELLER, Herbert M., **Immanuel Kant and the Aesthetics of Music,** The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.14, No.2, Dec. 1955

SCOTT, John T. , **Rousseau ant the Melodious Language of Freedom**, The Journal of Politics Vol.59, No.3, Cambridge University Press on Behalf of the Southern Political Science Association, 1997

SIMON, Sheila, **Jazz and Family Law: Structures, Freedoms and Sound Changes,** Indiana Law Review, Vol.42, 2009

SMITS, Jan M., **Hukuk ve Disiplinlerarasılık: Hukuk Araştırmalarının Kaçınılmaz Normatifliği Üzerine,** Çev. Ertuğrul Uzun, Hukuk Kuramı, C.2, s.6, kasım-aralık 2015

STEVENS, Jacqueline, **Legal Aesthetics of the Family and the Nation: AgoraxChange and Notes Toward Re-Imaging the Future**, New York Law School Law Review 49, 2004/2005

SYKES Robbie/ TRANTER Kieran, **'You Gotta roll/rule with it': Oasis and the concept of law,** Griffith Law Review, Vol.24, No.4, 2015

ŞAHİN CEYHAN, Şule, **Uyuşmazlık Çözümüne Llewellyn'in Gözünden Bakmak: Hukuk Uğraşları Kuramı**, Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi, c.19, s.2, 2013

TATAR, Burhanettin, **Hans- Georg Gadamer ve "Hakikat ve Yöntem" Adlı Eseri**,http://dergipark.ulakbim.gov.tr/omuifd/article/download/5000073523/5000067782 (Erişim: 1. 11.2016)

TOPAKKAYA, Arslan, **Felsefi Hermeneutik,** FLSF Dergisi, Ankara Üniversitesi DTCF, s.4, güz 2007

TURANLI YÜCEL, Kıvılcım, **Biraz Nefes Almak,** Hacettepe HFD, 4(2), 2014

TÜMKAYA, Banu, **Nietzsche'ye Göre Sanat ve "Tragedyanın Doğuşu"**, Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, temmuz 2008

TÜRKBAĞ, Ahmet Ulvi, **Amerikan Hukuki Realizm Akımı,** HFSA s.4, 2002

TWINNING, William, **The Idea of Juristic Method: A Tribute to Karl Llewellyn,** University of Miami Law Review, Vol.48, 1993

UZUN, Ertuğrul, **Hukukun Saf Kuramı- Okuma Notları**, Hukuk Kuramı, c.1, s.5, eylül-ekim 2014

ÜLGER, Emin, **Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi**, FLSF Dergisi, s. 16, güz 2013

ÜNVER, Serdar, **Yunan Tragedyalarında Athena ve Adaletin Dönüşümü**, Hukuk Kuramı, c.1, s.5, eylül- ekim 2014

VICK, W. Douglas**, Interdisciplinarity and the Discipline of Law**, Journal of Law and Society, Vol. 31, No. 2, 2004

WEISBROD, Carol, **Fusion Folk: A Comment On Law And Music,** Cardozo Law Rev., Vol.20, 1998-1999

WOLFSON, Richard F., **Aesthetics In and About the Law**, Kentucky Law Journal, Vol.33, 1944

YETİŞKEN, Hülya, **Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi**, Kaygı Dergisi, s.19, 2012

**TEZ**

ALKAN, Talat, **Schopenhauer'in İrade Felsefesi ve Müzik Metafiziği,** Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ABD, Basılmamış yüksek lisans tezi, Sivas, 2009

CAN, Cahit, **Resepsiyon,** basılmamış doçentlik tezi

LORENZ, **Aaron, Lyrics and the Law: The Constitution of Law in Music,** University of Massachusetts Amherst, Ph.D. http://search.proquest.com/docview/304994646?accountid=37161

NICHOLSON, Catherine, **The Chorus As a Ritual Element In Greek Tragedy,** Northwestern University, Doctor of Philosophy thesis, Evanston, Illinois, 1961

ÖZKUL, Mustafa Kemal, **Müziksel Kavrayış Sürecinde Bedenin Rolü,** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Antalya, 2011

ÖZMENTEŞ, Gökmen, **Tarihsel Süreçte Besteleme Teknikleri**, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Doktora Programı Besteleme Teknikleri Dersi basılmamış araştırma raporu, İzmir, 2004

YILDIRIM, İbrahim, **İdealist Estetik ile Pragmatist Estetik Anlayışlarının Karşılaştırılması,** basılmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Felsefe Tarihi Bilim Dalı, Ankara, 2013

# ÖZET

Bu çalışma, hukukun kendisi, hukukun yazılılaşma süreci, yargılamaya konu olaylar, yargılama eylemi gibi olguları "anlamak" için hukuk dışından bakma ve hukuku başka bir kavramla birlikte düşünerek hukuka yaklaşma denemesidir. Disiplinlerarası bir yaklaşım olarak nitelendirilebilecek olan çalışmamızda müzik, diğer sanat dallarından farklı olarak zamansal bir sanat olduğu için hukuk dışındaki diğer disiplin olarak seçilmiştir.

Müzik ve hukuk ilişkisi kurulmadan önce, müziğin genel olarak estetikle ilişkisinin kurulabileceğine dair çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalarda hukuk metinlerinin ya da hukuk uygulama süreçlerinin birer sanat fenomeni olabilip olamayacağı değerlendirilmiştir. Hukuk ve estetik ilişkisi, paylaştıkları anlatısal karakter sebebiyle daha çok edebiyat sanatı üzerinden kurulagelmiştir.

Müzik ve hukuk ilişkisi üç bağlamda kurulabilmektedir. Öncelikle, müzik de hukuk da sözlü kültürün ürünü olarak doğmuş, aynı tarih dilimlerin içinde yazılılaşmışlardır. Hukukta kanunlaşma, müzikte de notasyona denk gelen bu süreçlerin birlikte okunması, hukuku kavramak için müzikten faydalanmanın bir yoludur. İkinci olarak müzik de, yargılamaya konu olaylar da zaman içinde gerçekleşiyor olmaları bakımından birbirine benzerler. Özellikle melodi kavramı üzerinden yapılan değerlendirmeler, yargılama konusu olayların nasıl algılanabileceğine dair bir yaklaşım getirmektedir. Son olarak müzikte de hukukta da yaratıcı ve uygulayıcı olmak üzere iki özne söz konusudur. Müziğin de hukukun da tanımlarında bu iki öznenin karşılıklı ilişkileri belirleyicidir. Bunların dışında, bir kültür ürünü olarak şarkı sözleri üzerinden de toplumların hukuk yaklaşımları

hakkında değerlendirme yapmak mümkün görünmektedir. Hukuk eğitiminde kullanılan yeni yöntem teknikler içinde müziğin de yer alabileceği yaklaşımı da mevcut olup, amacımız hukukun mümkün olan en geniş bakış açısından algılanmasını sağlayabilmek için müzikten faydalanarak farklı bir bakış açısını literatüre sunmuş olmaktır.

## ABSTRACT

This study is an attempt for looking at the law from an out of the law perspective and approaching the law by considering it together with another concept with the intent of "understanding" phenomena such as the law itself, development process of written law, justiciable incidents and act of judging. In this study, which may be considered as interdisciplinary, music was chosen as the other discipline in addition to law as it is an temporal art unlike the other branches of art.

There are studies showing that music's relation with aesthetics in general may be established before establishing a relation between music and law. In this study the question of whether legal texts or application process' can be an artistic phenomenon, is evaluated. The relationship between law and aesthetics had been mostly based on the art of literature due to their common narrative character.

The relation between law and music can be established in three contexts. First of all both music and law were born as a product of the oral culture and became written in the same time periods. Reading these process' which corresponds to codification in law and notation in music is a method for benefiting from music in order to comprehend law. Secondly, both music and justiciable incidents are alike in the sense of occurring in time. Especially considerations based on the concept of melody provides a point of view for perceiving justiciable incidents. Lastly, both in law and music there are two subject as creator and performer. Relations of these two subjects are definitive in defining both law and music. In addition to these, it seems possible to make assessments on societies' approach to law based on the song lyrics. Also there is an approach which considers the music as one of the new methods and

techniques for legal education; our intent is to present a different point of view by benefiting from music in order to comprehend the law from the broadest possible point of view.