

Gönderim Tarihi: 20.07.2024

Kabul Tarihi: 03.12.2024

## ESTETİK, MÜZİK VE SİYASAL OLANI DÜŞÜNMEK<sup>1</sup>

### Thinking Aesthetics, Music, and the Political

Taylan ŞENGÜL

Doktora Öğrencisi; Hacettepe Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi Bilim Dalı,  
tayylansengul@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3865-0063

Çalışmanın Türü: Araştırma

#### Öz

Bu çalışma, öncelikle başlı başına estetik bir üretim olan müziğin toplumsal işlevlerinden yola çıkarak siyasallığını kurgulamaktadır. Bu bağlamda estetik kavramının da siyasallığı ele alınmaktadır. Devamında ise teknikte yaşanan bir dönüşüm olarak dijitalleşmenin estetik ve müzik adına yarattığı dönüşümün yeni bir politika tarzı için sağladığı imkânlar adına estetik bir alt yapı inşa edilmeye çalışılacaktır. Estetik üzerine inşa edilebilecek yeni imkânları ise sadece kurumsal-politik uygulamalar olarak değil, siyaset üretmeye dair yeni bir perspektif ve yeni bir ilişki biçimi anlamında siyasallaştırmak mümkündür. Bu doğrultuda ise çalışmada estetik ve müzik ilişkisi, özellikle Rancière ve Sloterdijk'in görüşlerinden hareketle etik-estetik bir özne kategorisi ihtiyacına karşılık gelecek biçimde siyasallığı ifade etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** / Estetik, müzik, siyasal, teknik, dijitalleşme

#### Abstract

This study primarily constructs the political dimension of music by starting from its societal functions, despite being an aesthetic production in its own right. In this context, the political nature of the concept of aesthetics is also addressed. Subsequently, the transformation brought about by digitalization, as a shift in technology, is examined in terms of the opportunities it provides for a new style of politics, aiming to build an aesthetic foundation for this purpose. The new possibilities that can be constructed upon aesthetics are not only viewed as institutional-political practices but can also be politicized as a new perspective and form of relationship for producing politics. Accordingly, the study explores the relationship between aesthetics and music, particularly through the perspectives of Rancière and Sloterdijk, in a way that addresses the need for an ethical-aesthetic category of the subject and expresses its political dimension.

**Keywords:** Aesthetics, music, political, technique, digitalisation

### 1. GİRİŞ

“Μούσα” (muse) yani “ilham” kelimesinden türeyen müzik kavramı hem yapısı, türleri, icra edilmiş biçimleri vs. itibariyle hem de işitsel ve ses ile ilgili olması nedeniyle “beğeni” ye dair bir yargı içermektedir. Bu bakımdan

<sup>1</sup> Bu çalışma, yazarın Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi Bilim Dalı'nda, Doç. Dr. Ruhtan YALÇINER danışmanlığında yürütülmekte olan “Bir Siyasal Başkalık Formu Olarak Müzik” başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

da müzik gerek içeriği gerekse de beğenilerden kaynaklanması dolayısıyla toplumsal olarak da çeşitlenen bir olgudur. Müzik toplumsal bir olgu olması sebebiyle aynı zamanda siyasal bir niteliğe de haizdir. Fakat müziğin siyasallığını sadece toplumsallaşma üzerinden kurmak onu sadece toplumsal bir olguya indirgeyerek siyasal karakterini de ötelemektedir. Dolayısıyla ele alınması gereken nokta, müziğin toplumsal işlevinden öte onun özgünlüğünden kaynaklanmaktadır. Bu anlamda müzik sanatsal bir faaliyet olması dolayısıyla bir “beğeni” anlayışı üzerine gelişmekte ve tam da bu bakımdan beğeni ve varlığa getirme biçimi anlamında da teknik ile irtibatlanmaktadır. Şu hâlde müziğin siyasallığını değerlendirmek adına “estetik” kavramı temel bir tartışma noktasıdır.

Estetik tartışması, özellikle neyin olduğuna; sanatta estetik ise neyin sanat/sanat eseri olduğuna dair merkezi bir problem etrafında şekillenmektedir. Kökeni felsefenin başlangıcına değin götürülebilecek olan bu problemin ise modern düşüncenin gelişim sürecinde tanımlandığını belirtmek gerekir. 20. yüzyılda yaşanan ve Benjamin’in (2014: s. 43) Klee’nin tablosuna atfen ifadesiyle “ilerleme denen felaket”e giden süreçte estetiğin kaybından duyulan korku, 21. yüzyıla gelirken yerini bir tür bilinmezliğe bırakmıştır. Yine özellikle 20. yüzyılın deneyimlediği iki büyük savaşın ardından ivmelenen kapitalizm dolayısıyla toplumsal anlamların üretimi ve bağlı olarak sanatın anlamı ve sanatsal üretim sürecinde bir krize meydana gelmiştir. Dolayısıyla sürecin kendisi, siyaset ile estetiğin çeşitli biçimlerde ilişkilenerak estetiğin siyasallaşmasını ve siyasetin estetize edilmesini beraberinde getirmiştir.

Estetiği siyasetle beraber düşünmek, siyasetin sadece devlet ya da hükümet odaklı kurumsal bir anlayışla ele alınmasının ötesine geçmektedir. Siyaseti kurumsal bir şekilde düşündüğümüzde estetiğin siyasallaşması, örneğin bir siyasal partinin parti propagandası adına çeşitli sembolleri veya imgeleri araçsallaştırmasını çağrıştırdığı için sanatın ve siyasalın potansiyel anlam üretimini de kısıtlamaktadır. Dolayısıyla siyasetten ziyade “siyasal olan” üzerinde durmak, siyaset üzerine yeniden düşünmeyi öneren teorik bir noktadan başlamaktadır. Öte yandan böyle bir yaklaşım, hiper-endüstriyel, kapitalizmin temel karakteristiği olan dijitalleşme mefhumunun kendisini sorgulamak açısından da gereklidir. Siyasal olan bu bağlamda ele alındığında, dijitalleşme üzerinden “teknik yeniden üretim” estetiğinin siyasal olanda ve sanatta yol açtığı “yeniden üretilebilirliğin” ötesine geçen yeni imkânlar bir anlam kazanacaktır. Bu sonuçları takip etmek adına ise müzik alanını takip etmek, siyasal olanı gözlemek için alternatif bir yol sunmaktadır.

Bu çerçevede çalışmanın amacı, müziğin sadece yüklendiği mesajlar açısından siyaset ile yakın bir ilişki içinde olduğunu vurgulamaktan öte müziğin başlı başına kendisinin siyasal bir karakterinin olduğunu açıklamaktır. Bu anlamda müzik, yeni siyasal biçim veya biçimler adına da bir zemin teşkil etmektedir. Yeni siyasal biçim ve/veya oluşumların imkânı adına ise müzikte dijitalleşmenin kritik bir konumu söz konusudur. Dolayısıyla çalışma, bu süreci açıklamaya yönelik iki ana kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda müziğin siyasal niteliğini vurgulamak adına, müziği bir “hakikat” meselesi olarak gören ve bu hakikati anlamlandırmak adına onu yorumlayan müzikal bir “hermeneutiğin” imkânı üzerine tartışılmakta ve müziğin siyasallığının aslen onun toplumsal olan ile ilişkisindeki mesafeden kaynaklandığı belirtilmektedir. Takip eden ikinci kısımda ise genel olarak estetik kavramının ve müzik estetiğinin “iktidar” tarafından belirlenen yapısının giderek iktidara karşı veya ondan bağımsız gelişen bir zemine dönüşümü vurgulanmaktadır. Böylece müzik estetiğinin de siyasal biçimleri etkileyebilme ve yeni siyasal oluşumlara kaynaklık edebilme potansiyeline işaret edilmektedir.

## 2. MÜZİĞİ ANLAMLANDIRMAK

Müzik, en nihayetinde sanatsal bir üretim olması sebebiyle estetiğin kapsamındadır. Ancak müziğin çok farklı formlarda ve tekniklerde (örneğin klasik müzik, halk müziği, pop müzik, caz vs.) üretildiğini göz önünde bulundurmak gereklidir. Bu farklılığın getireceği en temel soru ise bu türlerin hepsinin sanatsal bir üretim olarak görülüp görülemeyeceği ve dolayısıyla da estetik bir üretim olup olmadığıyla ilgilidir. Bu doğrultuda “güzel” olanın ne olduğuna karar veren bir otoritenin varlığı, bir iktidar odağına işaret etmesi sebebiyle konunun siyasal olan ile ilişkisini şekillendirir.

Estetik, güzel olana dair bir tanıma ilişkin norm üretme çabası olduğu ölçüde eleştirel bir tavrı da içermektedir. Ancak bu anlayışın daha çok modern özne-nesne ikiliği üzerinden hareket ettiğini ve moderniteye içkin bu anlayışın kırılmaya uğradığı modernite sonrası dönem için eleştirel tavrın artık kendisinin de nitelik kaybına uğrayarak, kapitalizmin sanatsal olanı ve toplumsal eleştiriyi massettiği ölçüde kendini yeniden inşa ettiğini görmek mümkündür. Dolayısıyla teknik bir üretim olarak müziğin bir tür temsil ve eleştiri krizinden bağımsız okumak da zorlaşmakta, en azından müziğin siyasallığını belirginleştirmek adına “anlamı” üzerinde durmak gerekmektedir.

Müziğe ve en nihayetinde müziğin anlamına ilişkin bu çalışma, daha

çok felsefi bir soruşturma niteliğinde olacağı için hermeneutik yöntemin esas teşkil ettiğini belirtmek gereklidir. Gadamer'e (2003) göre bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatı anlamında hermeneutik sanatından gelen ve "dünya'ya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği" olarak tanımlanan hermeneutik günümüzde, bilimsel bir metot olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu perspektifin bir anlam ve açıklama öğretisi Schleiermacher tarafından evrenselleştirildiğini belirten Gadamer, insanların birbirini anlaması adına konuşma ve dilin rolünü ön plana çıkararak hermeneutik tüm tarihsel bilimlerin temeli haline geldiğini belirtmektedir (Gadamer, 2003: s. 13-17). Müziğin sadece bir dil veya iletişim meselesi olarak ele alınamayacağını öne sürdüğümüzde, hermeneutik için nesnellik gerçekten bir kural olup olmadığını sorgulanır. Örneğin yönetmen, şef veya çevirmen de ortaya bir yapıyı koyar ve sanatçı "yeniden yapıyı" üretir. Dolayısıyla felsefi hermeneutik bilim olma kaygısı da yersiz hâle gelir; yorumcunun "üretken katkısı" zaten anlamaya aittir; dilde anlaşılabilir olanın yorumcu veya çeviren tarafından yeniden dile getirildiğini belirtmek mümkündür. Bu noktada hermeneutik, sadece konuşma ve yazıya değil, "tüm insani yaratımlara anlamın sokulmuş" olması nedeniyle anlamı yeniden okumak görevini üstlenmiştir (Gadamer, 2003: s. 22-29). Şu hâlde hermeneutik, anlamın sokulmuş olduğu bir diğer alan olarak müzik ile müziğin anlamını okumak-yeniden okumak adına değerlendirmek de mümkün hale gelmektedir.

Bir dil biçimi olan müziğin topluluk ile *logos* arasında kurulan ilişkiyi de yansıttığını belirten Arbo'ya göre (2016) müziğin yapısı itibarıyla tarihsel bir hermeneutik açmazları da ortaya çıkmaktadır. Buna göre müzik, bir yandan şiirsel ve söze dayalı olması nedeniyle nesnel olanın yorumunu, diğer yandan ise "sonsuz-belirsiz nesne" olarak enstrümantal müziğin yorumunu gerektirir. Bu bakımdan tarihselci bir hermeneutikten ziyade ontolojik zemine dayanan 20. yüzyıl hermeneutikine geçmek gerekmektedir. Bu haliyle müziğin anlamını yorumlama çabası müzikal yapının betimlemesinden veya açıklanmasından farklı bir hal alacaktır. Öte yandan müziğin bir dil formu olarak ele aldığımızda "sesin hareketinin okunması" meselesi nedeniyle "icra anının tematikleştirilmesi" gerekliliği ortaya çıkmaktadır (Arbo, 2016: s. 155; 160-165). Bu bağlamda müzikal hermeneutik, mevcut müziğin aktarılması veya anlatılmasından daha öte bir faaliyet haline alır. Bu kez sesin hareketi ve temalar arasında bir irtibat kuracak olan fail ve yorum arasındaki ilişkinin boyutu ön plana çıkmaktadır.

Nesnellikten öznelliğe doğru kaymaya başladığı noktada hermeneutik yöneliminde de bir değişim söz konusu olmaktadır. Bu

bağlamda Kramer'e göre (2011) hermeneutik, argümanların yeniden üretiminden ziyade başka bir üretime işaret eder ve iki açıdan önem kazanır. İlki, hermenutiğin olgulara ve sabit varsayımlara bağlı hareket etmek zorunluluğunu ortadan kaldıran bir kaynağa dönüşmesidir. İkincisi ise hermeneutiğin, akıl sahibi fail olan öznellik için gerekli hale gelerek öznelliği bir yorumlama kapasitesine dönüştürmesidir. Öte yandan hermeneutik ile öznellik arasında böyle bir bağ kurulurken, dijitalleşmenin öznellik üzerine yarattığı kırılmayı da göz önüne alarak yorumlayan özneyi "posthuman" çağında konumlandırmak adına özneyi yeniden düşünmek gerekmektedir (Kramer, 2011: s. 2-3).

Müzikte dijitalleşmenin sağladığı kimi imkânlar göz önünde bulundurulduğunda tam da posthümanist çağın karakterine uygun bir biçimde müzikal performanslarda ve müzik üretiminde bir farklılık da söz konusudur. Örneğin Vokaloid teknolojisi sayesinde ses üretimi, Verbasizer gibi yapay zekâ teknolojisi ile beste yapımı veya hologram teknolojisi sayesinde sahnede performans icra eden sanal şarkıcılar mevcuttur. Bu durumun getirdiği en önemli mesele ise dijitalle dayalı üretilen müziğin ve performansın "gerçekliği"ni açıklamaya yöneliktir ve hermeneutik bir çabayı da bu bağlamda anlamlı bulmak mümkündür. Üstelik bu biçimdeki bir yorumlama girişimi Kramer'a (2011) göre bir şarkıcı ya da enstrümantalistin performansının da hermeneutik bir eylem olarak görülmesini sağlar. Öznellik ile nesnel yorum arasındaki mesafe bir tür "anlamsızlık"tan bahsetmemize yol açsa da yorumlama eylemi olarak anlamın inşası, boşluktan doluluğa doğru bir hareketi açığa çıkarır ve bu hareketliliği tetikler. Öte yandan anlam oluşturmaya yönelik bir çaba olarak müzik, anlamı açıklamaya dair "beceriksizliği" de beraberinde getirir ve bu beceriksizlik bizi anlamın merkezine götürmektedir: Müzik, kendisi hakkında bir "belirsizlik" yarattığı ölçüde bir anlam üretir ve hermeneutik de bu durumun farkında olduğu sürece işleyebilir (Kramer, 2011: s. 7- 12).

Müzikal hermeneutiği sadece müziğin içkin anlamına yönelik bir yorumlama çabası olarak düşünmek, dışsal etkenlerden yalıtık özsel bir anlamı yakalamaya çalışmak gibi bir düşünce uyandırma riski taşır. Oysaki yorumun belirsizlik ve beceriksizlik ile süregiden bir inşa olduğunu hatırladığımızda, boşluğu doldurmaya yönelik inşanın malzemesi de mevcut koşullar ve imkânlar dâhilinde olacaktır. Bu bakımdan müzikal hermeneutiğin, müzik ve toplumsal olan arasında ilişki kurması da beklenmektedir. Savage'a göre (2010) müziğin koşullardan özerk veya bunların üzerinde olduğu düşüncesi, müziği estetik alana yerleştirerek onun toplumsal öznenin ilgi ve arzularını yönlendirme mücadelesindeki gücünü

gizlemektedir. Bununla beraber müziğin otonomisini eleştiren yaklaşım metafiziği ve bireysel çalışmayı yaşamdan soyutlayan biçimciliği olumsuzlar. Fakat bir eserin anlamını, üretimini, performansını veya alımlanmasını “koşullar” ile açıklayan yaklaşım ise bunlar arasındaki yerleşik düzeni eleştiren farkı yıkar. Gerçeklik ile arasında bir mesafe kalmadığı durumda müzik, içinde bulunduğu alandaki değerler ve anlamları kamusalılaştıran (ve bu anlamda yeniden üreten) saf kültürel yapı haline gelir. Müzik, mutlak estetik fark yoluyla gerçeklikten yalıtılırsa, eleştirel ya da üretken coşkunluk karşısında güçsüzlüğü belirir ve müziğin sabitleşmiş ideolojik temsilleri kırma becerisi gözden kaçar. Ancak estetik eleştirisinin bu becerisi, eserin egemen ideolojiyi pekiştirebilme gücü ortadan kaldırmamaktadır. Bu bağlamda da eleştirmenin, eserin üretken önemini değerlendirmesi konusunda ikileme karşı karşıya kalması söz konusudur (Savage, 2010: s. 2-7).

Estetik eleştirisinin eser karşısındaki bu çelişkili konumu, bir yandan Kramer’in bahsettiği anlamın açıklığı ve belirsizliği olgusuyla bir arada düşünülebilir ve bu bağlamda estetik eleştiri, çelişkiyi ve/veya belirsizliği aşmak adına yorumlayıcı bir özne olarak belirir. Bahsedilen çelişkinin kaynağını ise Savage’da (Kramer gibi) yine eserin çevreyle olan ilişkisinde aramaktadır. Ona göre müziğin toplumsal işlevlerden özgürleşmesinin tarihi ile yakın ilişkili bir estetik anlayışı, aynı zamanda estetik ve siyaset ilişkisini kurucu niteliktedir. Bu bakımdan estetiğin ideolojik tutumunun aynı zamanda bir eserin üretken ve özgürleştirici öneminin koşulu olabileceğine dair çelişki, estetiğin değerini biçme çabasına içkin bir çelişkidir (Savage, 2010: s. 7-8).

Estetiğin ideolojik tutumuna içkin çelişki müziği anlamlandırmak adına da bir yargıda bulunmayı güçleştirmektedir. Bu doğrultuda müzikal hermeneutik, müzik estetiği üzerinden toplumsal-siyasal ile olan irtibatını açığa çıkarma ihtiyacını karşılamaktadır. Adorno’ya göre (2002) sanatın hem özerk hem de toplumsal olan ikili karakterinin özerklik seviyesinde yeniden üretimi, sanatın, doğrudan çıkarınamasa da toplumsal olanın “toplumsal antitezi” olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan sanatı, kişinin kendine dair temsilini kurduğu içsel bir alan olarak belirten Adorno, sanat eserinin yapısının mutlaklaştırılmasının, içkin analizin ideolojiye kurban verilmesi demek olduğunu ifade eder (2002: s. 5-8; 180). Dolayısıyla Savage’a göre (2010) eserin toplumsal gerçekliği ve “içkin estetik” yapısı deşifre edilirken eserin toplumla ilişkisi, eserin toplumla olan mesafesi üzerinden kurulmuş olur. Bu anlamda mesafe, müziğin koşullardan soyutlanmasını amaçlayan eleştirel pratikler ve stratejilerin ardındaki tasarımın eleştirisi adına bir alan

açarak estetik nesne ile gerçeklik bilgisi arasındaki farklılaşma hakkında düşünmeyi de gerekli kılmaktadır (Savage, 2010: s. 8-14).

### 3. MÜZİĞİN SİYASAL ESTETİĞİ

#### 3.1. Müziğin Toplumsal Olarak Politik Kökeni

Müziğin anlamlandırılmasında “içkin estetik”ten bahsettiğimiz noktada, onun hem toplumsal hem de özerk oluşu, sanatta olduğu gibi müziğin de bireyin içsel alanındaki bir inşa süreci olduğu vurgulanmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla kapitalizme içkin çatışmaların “kimlik” tartışmalarını gündeme getirmesi, geç kapitalist toplumlarda tüketim, toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk yapılarının yeniden düşünülmesine ve gündelik yaşamın bir mücadele alanına dönüşmesine yol açmıştır (Bennett, 2018: s. 91-92). Dolayısıyla gündelik yaşamda müziğin konumu, bireyin mevcut toplumsal yapılara karşı bir özne olma sürecini içermektedir.

Müziği belli bir düzen doğrultusunda yapılanan bir ses olarak gören ve bu bağlamda müziğin “özerkliğini” sorgulayan Ridley (2007) müziğin ses yapısının çözümlenmesiyle onun gerçekliğinin açığa çıkabileceğini savunan düşüncenin, müziği sadece sestem oluştuğunu varsaydığı için onun yaşam hakkında bir yorum gerçekleştiremediğini ifade eder. Bu bağlamda müzik bir ses yapısını içermekle beraber kendi tarihselliğine sahiptir. Yine müzik, oluşum sürecinde hem diğer kavramlar tarafından koşullanır hem de bu kavramları koşullamaktadır (Ridley, 2007: s. 12; 21-24). Dolayısıyla müziğe ilişkin içkin estetiğin tarihsel koşulları ve toplumsal yapıları göz ardı eden bir yaklaşım olmadığı bir kez daha vurgulanmış olur. Bu yapıların en önemlisi ise bir sesi “müzik” olarak tanımlayabilen ve bu bakımdan da müzik ile siyasal arasındaki bağı oluşturan iktidar anlayışıdır. Bu bağlamda Attali (2017) iktidarın müzik ile “gürültü” arasında bir ayrım çizerek gürültüyü müzik ve müziği gürültü biçiminde tanımlayabilme gücüne sahip olduğunu ifade eder. Gürültüler aslen iktidar düzeneğine konumlanır; gürültünün kontrolü seslerin tanımlanması, baskılanması veya eğitilmesini kapsar. Müzik ise gürültü ve iktidarın konumlanması karşısında bir özgürlük alanına işaret etmektedir. Ama hemen belirtilmelidir ki gürültü veya müziğin iktidara göre konumlanması da sabit değildir; gürültü bir iktidar aracı olabilirken isyan kaynağına da dönüşebilir. Dolayısıyla iktidarlar gürültüleri takip etmişlerdir. Gürültü, belli bir kanala sevk edildiğinde artık müzik olur veya tersine, müzik olarak düşünülen, zamanla gürültüye dönüşebilir. Ayrıca gürültünün diğer sesleri susturmada olduğu üzere “sansür” etkisi de bulunur. Keza, yine gürültüden bir düzenin doğabileceğini de unutmamak gerekir (Attali, 2017: s. 16-17; 38-41). Dolayısıyla gürültü ve müzik

üzerinden çizilen sınır çizgisinin, iktidarın denetimine rağmen oldukça belirsiz olduğunu ve bu sınırın gündelik hayattaki karşılığının da aynı şekilde bir direnç hattı yarattığını unutmamak gerekir.

Gürültüler üzerine kontrol çabasının politik niteliğinin reel siyasette de çeşitli karşılıkları görmek mümkündür. Bu örneklerden akla ilk gelebilecek olanı, seçim süreçlerinde veya siyasal iktidar yarışında çeşitli aktörlerin kendi kampanyalarını yürütmek ve mesajlarını topluma iletmek adına müziği işlevselleştirmesidir. Bu bağlamda Street (2003), seçim kampanyalarında propaganda faaliyeti adına müziğin kullanımı ve politikacıların belirli imaj, ilişki ve duyguları harekete geçirdiğine değinirken müziğin sansür gücünün işlediğine fakat sansürün bizzat müziği politize ederek yasaklanmaya çalışılan içeriği yeniden inşa ettiğine işaret etmektedir (Street, 2003: s. 114-120). Ancak bu noktada asıl odağın müziğin araçsal kullanımı değil de onun kendinden kaynaklı siyasallığı olduğunu hatırlamak gerekir. En nihayetinde bir siyasal talep veya fikir, onun yöneldiği topluluğun “beğeni, iyi, güzel, çirkin” gibi yargılarına göre karşılık bulacak ve bu bakımdan “estetize” edilecektir. Haliyle müzik ile politika arasındaki tartışmayı bir tür “beğeni” ve/veya “iyi” yargısı üzerine çekmek gerekecektir.

### 3.2. Müzik, İktidar ve Siyasal

İktidar mekanizmasının kutsallaştırılmış olduğunu veya “yüce bir hareketsizlik” üzerine konumlandığını belirten Agamben’e göre (2008) yücelik “merkezi bir boşluğa” ihtiyaç duyar ve iktidar mekanizması, bu “yönetilmez boşluktan” beslenir. Bu çerçevede iktidar için tören ve ayinler hayati önemdedir. İktidar veya devlet, insan yaşamının da merkezinde yer alan böylesi bir boşluğu ele geçirmeye yönelmektedir. Sanatın iktidar ile kesiştiği yer de burasıdır: Sanat, insan yaşamını biçimlendirerek duyu ve eylemleri harekete geçiren ve bu bakımdan gerektiğinde siyasal bir nitelik kazanan estetik bir faaliyet olarak işlevsiz insan duygularını ve eylemlerini tasarlayıp harekete geçirdiği için kendiliğinden politik bir hal alır (Agamben, 2008). İnsan yaşamı ve toplumsal hayat için büyük yıkımlar ise örneğin 2. Dünya Savaşı’nın ardında olduğu üzere duygularımızın anlamlandığı ambiyansın yok olduğunu ifade etmekte ve “kendi müziğimizi kaybettiğimizi” göstermektedir. Böylece insanlığın asıl kaybı, “kökenin erişilmezliğinin ruhta kayıt altına alınması”dır (Agamben, 2009: s. 89-92). Agamben’in vurgulamış olduğu bu husus bize göstermektedir ki gerek iktidar gerekse de sanat, kökende yer alan boşluğu doldurmanın yanında bu boşluğu ve erişilmezliği kayıt altına alma çabası içindedir. Böylece bir boşluk/açıklık üzerine inşa edilen bir siyasal tarifi ve dolayısıyla müziğin



siyasal olan ile ilişki hatlarından biri kurulmaktadır.

Müziğin siyasal olana dair kurduğu ilişkinin niteliğini sorgulamak adına özellikle 20. yüzyıl itibarıyla hızlanan teknik dönüşümün yarattığı krizin siyasal olanın ne olduğu sorusuna aciliyet kazandırdığı öne sürülebilir. Bu bağlamda Lacoue-Labarthe ve Nancy'e göre (1997) siyasal olanın kendisine ilişkin soruşturma, siyasalın "bilimsel" nitelik kazandığı bir çağda öncelikli bir mesele haline gelmiş; siyasal ile felsefi olan arasında bir "karşılıklılık" öne çıkarmıştır (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: s. 109). Bu karşılıklılık ise teknolojinin baskın oluşu karşısında felsefi olanın geri çekilişi doğrultusunda totaliteryenizm ile ilişkilidir. Bununla birlikte totaliter rejim(ler)in hâkim olduğu bir dünyada siyasalın her yerdeliği, siyasalın belirsizleşmesini/görünmezliğini de işaretlemekte ve bu anlamda siyasalın geri çekilişine işaret etmektedir (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: s. 125-126). Siyasalın geri çekilişi öncelikle "aşkınlığın" geri çekilişini ve siyasal aşkınlığın yerinden edilişi, onun yeniden değerlendirilmesi ve yeniden işletilmesini yansıtırken siyasalın "öz"üne ilişkin bir sorgulamayı ve sorunu ampirik bir temelde ele almanın imkânsızlığını vurgulamaktadır (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: s. 129-130). Bu anlamda siyasalın geri çekilişi, siyasaldan geri çekilmekten ziyade "siyasalın kendisine geri çekilişi" ifade etmektedir (Lacoue-Labarthe ve Nancy, 1997: s. 131). Yanı sıra Lacoue-Labarthe'ye göre (1990) siyasal olanın kendisi, sanat çalışması olarak ve sanat çalışmasının içerisinde konumlanmakta; (polis adına) siyasal "plastik sanat"a ait bir tür yapaylığı değil, physis'in tamamlanmışlığı olarak techne alanına ait olan bir üretimi ifade etmektedir (Lacoue-Labarthe, 1990: s. 64-66). Bu çerçevede müziği, siyaset teorisi dâhilinde teknik meselesi üzerinden konumlandırmak adına bir zemin oluşur. Özellikle dijitalleşme sürecinde "insani üretim" in kendisi bir dönüşüm geçirdiği için sanatın ve müziğin dijitalleşmesinin, tekniğin toplumsal olana karşı egemenliği bağlamında aşkınlığın geri çekilişi olarak totaliterleşme sürecinin bir parçası olma ihtimalini gözden kaçırmamak gerekir.

Teknik, sanat eserinin orijinalliyi ve sanatsal niteliğine dair önemli bir tartışmayı gündeme getirdiği için 20. yüzyıl eleştirel teorisi içinde belirleyici iki önemli isim olan Adorno ve Benjamin tarafından ele alınmıştır. Adorno (2018b), Benjamin ile ortaklaştığını düşündüğü bir zemin olarak müzikte teknolojinin önceliğinin ve estetik özerkliğin bir burjuva idealizmi olduğundan bahsetmekte ve "özerk sanatın teknik yasalarına uymadaki" kuralcılığın, sanatı bir tabu ya da fetişe dönüştürmektense özgürlük durumuna ve bilinçli bir üretime yaklaştırdığını ifade etmektedir. Sanat eserinin özerkliğini bir ayrıcalık olarak görmeyen Adorno, dönem

itibariyle Benjamin gibi sanat eserinde *aura*'nın kaybolduğunu kabul etmekle beraber bunun nedeninin sadece teknik kopyalama değil eserin özerk biçimsel yasalarının tamamlanması olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda Benjamin'i, özerk sanatın teknik niteliğini hafife almakla eleştirmektedir (Adorno, 2018b: s. 180-185). Bir diğer yandan Adorno (2018a), teknikte yaşanan dönüşüm sonucu anlamlı ve tutarlı bir sanatsal üretim karşısındaki engellerin, müzikte ticarileşme ve özerk üretimin dinleyiciden kopuşuna yol açtığını; müziği “kendinde şey” olarak değil “başkaları için şey” haline dönüştürdüğünü ve bu bakımdan müziğin standartlaştırılmış bir tüketim malzemesi haline geldiğini belirtir. Geleneğin kaybı, teknik, zihinsel ve toplumsal şuarsuzluk nedeniyle “büyük müziği” geçici bir kategoriye dönüştürmektedir (Adorno, 2018a: s. 192-195).

Teknikte yaşanan dönüşümü, tekno-sosyal olanın aşkınlaştırılması olarak totaliteryenizm biçiminde okuyan Benjamin, Alman faşizmini ele alırken yine teknik ilerlemenin toplumsal olarak yol açtığı bir tür anlam kaybına ve banalleşmeye işaret etmekte ve bu bağlamda siyasetin estetize edildiğine vurgu yapmaktadır. Öyle ki, Hillach'a (1995) göre Benjamin, faşizmin doğuşunu geç dönem burjuva bilincindeki bir bunalım ve ilişkili olarak idealizm ile öznelciliğin bu bunalımda aldığı rol üzerinden açıklamaktadır. Öte yandan özellikle teknolojinin, toplumsal olarak gelişmesi karşısında gerek toplumsal güçlerin mülkiyet ilişkileri bu imkânı içselleştirdiğini gerekse de kitlelerin kendi ihtiyaçlarının toplumsal örgütlenmesi adına yeterli olmaması nedeniyle emek ve teknoloji arasında bir yabancılaşmanın baş göstererek bu yabancılaşmanın “savaş” üzerinden, “geriye yönelik” çözüldüğünü belirtmektedir. Savaş toplumsal eylemin öznelliğe itilmesinin oluşturduğu baskılanmış bir ihtiyacın dışa vurumu olarak, kurgulanmış bir düşman imajı üzerinden toplumsal eylemin amacını temsil olunma düzeyine sıkıştırarak “estetize etmektedir” (Hillach, 1995: s. 59-64). Bu bağlamda teknoloji, kitle iletişim araçlarına dayanan “yeni bir estetizm” yaratarak “kendi kamusunu yaratma” becerisi sayesinde politikacının kamuoyuna karşı “dışavurumunu” ve kendi estetik doyumunu sağlar ve bu durum, faşizm örneğinde olduğu üzere siyasetin estetize edilmesidir (Hillach, 1995: s. 92-94).

Teknolojinin gelişimi doğrultusunda siyasetin estetize edilişi savaş olgusunun “hesaplama ve sayım” sorununa indirgenmesine yol açmaktadır (Benjamin, 1995: s. 106). Dolayısıyla faşizmin siyaset estetiği, yaşamı bir “hesaplamaya” indirgediği ölçüde anlam kaybına yol açmaktadır. Bu kaybın bir başka boyutu olarak sanat eserinin niteliğini sorgulayan Benjamin (2015), sanatın ekonomi-politiğine işaret etmektedir. Ona göre üstyapıdaki

dönüşümün altyapıdaki daha yavaş gerçekleşmesi nedeniyle kültürde yaşanan değişimi tespit etmek daha fazla zaman alır. Ayrıca üretim koşullarındaki değişimi üst yapıya yansiyarak sanatsal gelişimi etkileyen faktörleri siyasi mücadele adına önemli kılar. Bu çerçevede Benjamin, sanat yapıtının ilkesel olarak yeniden üretilebilir bir eser olduğunu ve bu yeniden üretilebilirliğin “teknik olarak” yeniden üretime dönüştüğüne işaret ettiğini belirtir. Sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretilebilir oluşu ise sanatın “şimdi”liğini ve belli bir mekândaki özgün mevcudiyetini; “sahiciliğini” kendisinden çıkarmıştır. Bu bağlamda Benjamin’e göre yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtının aurası da solmaktadır (Benjamin, 2015: s. 10-15). Öte yandan sanat yapıtının yeniden üretimi eserin sahiciliğini zedelerken ve üretim miktarı olarak artarken, sanatın kendisi de ritüelden bambaşka bir alana taşınır ki bu alan politika alanıdır (Benjamin, 2015: s. 21). Orijinal olanın yerine replikaların ikame edilerek boca edildiği sanatsal alan, toplumsal bağlamında bir kayma yaşayarak kitlelerle ilişki kurar ve politikleşir ve bu bağlamda sanatsal kalabalık, insanın kendine yabancılaşmasını da beraberinde getirmektedir (Benjamin, 2015: s. 38). Fakat Benjamin’in teknik yeniden üretimin hakkında umutsuz bir tavırdan ziyade barındırdığı yeni imkânların farkındaymışçasına bir tavır içerisinde olduğu belirtilebilir. Örneğin yeniden üretilebilirliğin, kitlelerin katılımında bir artışa yol açarak “farklı türden bir katılımı” beraberinde getirdiğini belirtmektedir (Benjamin, 2015: s. 53).

21. yüzyıla gelindiğinde teknikte yaşanan bu dönüşümün artık “kitleli üretim” ile tanımlanmayı dahi yetersiz kılacak bir boyuta erişmiş ve kapitalizmin “hiper-endüstriyel” bir aşamaya geçmiş olması dolayısıyla kontrol edilebilirliğinin giderek güçleşen bir üretim-tüketim sürecine girdiği ifade edilebilir. Bu dönemin karakteristiği ise “sanat eseri”nin de dâhil olduğu “dijitalleşme” mefhumu ile anlaşılabilir. Çünkü dijitalleşme, verileri inceleyip ayırt etmeyi neredeyse imkânsız kıldığı için her şeyi potansiyel olarak kullanışlı ve hesaba katılabilir olarak değerlendirir (Rouvroy ve Stiegler, 2016: 7-13). Dijitalleşmenin sanat eserinin üretiminde ve haliyle estetikte yol açtığı dönüşümü de bu bakımdan düşünmek gerekir. Örneğin dijitalleşme ve elektronik müziğin gelişimi ile müzikte “beste” sadece notalar yoluyla değil, “ses” ve herhangi bir nota ile ifade edilemeyen seslerin de katılması yoluyla gerçekleşmektedir (Soykan, 2012: s. 39).

Bunun yanı sıra Şentürk’e göre (2013) müzik üretimi ve kayıt teknolojilerindeki gelişmeler sesi zaman, mekân ve hatta müzisyenden dahi özgürleştirmiş; farklı zaman ve mekânlarda kaydedilen sesler yoluyla, kayıt stüdyolarına bağlı kalmaksızın müzik üretiminin ve yine birden fazla

kaydedilebilen müziğin yolunu açmıştır. Bunun yanı sıra bilgisayar yardımı ile ses ve müzik kusurlarından temizlenebilir, müziğin tonları değiştirilebilir, farklı yerlerdeki sesleri birleştirilebilir ve ona yeni sesler eklenebilir hale getirilmiş, böylece gerçek zamanlı performans deneyiminin ötesine geçilmiştir. Ayrıca bu imkânlar, klasik nota sistemi okuyamayan veya bir enstrümanı yeterince çalamayan kimsenin de müzik üretebilmesine olanak tanımaktadır. Daha ucuz, daha hızlı ve daha kolay taşınabilir hale gelen müzikal üretim, daha geniş kapasiteli cihazlar aracılığıyla müzikal yetenek, teknik bilgi ve hayal gücü ölçüsünde genişleterek müzik üretimini belirli bir sermaye veya yapımcı çevresinden özgürleştirmektedir (Şentürk, 2013: s. 99-100).

Dijitalleşme ile müzik üretim teknikleri ve süreçlerinin geldiği bu durum, artık bir beste/kompozisyon olarak müzik yapımından daha farklı bir üretime işaret etmektedir. Bu anlamda Di Scipio (2015) sesin otonomlaşması nedeniyle “ses yapım” kavramını kullanmayı önermektedir. Bu geçiş estetik olarak diğer ses biçimleriyle etkileşime girerek form alış-verişinde bulunması anlamında müziğin anlam sınırlarını da genişletmekte; ses yaratım ve dinleme pratiklerinin, tekniğe-teknolojiye dayanması nedeniyle belirli bir ses ve işitsel alana özgü güç ve bilgi diyalektiği ile iç içe geçtiğini ifade etmekte; ses ve dinlemenin anlaşılmasını biçimlendiren kültürel dinamiklere aktif biçimde katılmaları ve ses yapım pratiklerinin kendi değer ve söylemleriyle beraber güncel öznelleşme biçimlerini temsil etmektedir. Öte yandan ses ve müzik belirli bir kavrayış biçimi yoluyla hayata geçirildiği için sesi dikte eden kültürel mekanizmalar “işitme kültürünü” inşa eden dizpozitifler olarak bilgi ve iktidar aygıtlarıdır. İdeoloji de yaygın ve hegemonik söylemler ile kültürel araçlar tarafından iletişimin biçimlendiği bir alan olduğundan, sesin kendisini de ideolojik kılması ve “sesin politikasının, müziğin biyopolitiği” biçiminde icra edilmesi söz konusudur (Di Scipio, 2015: s. 278-280). Sesin biyopolitiğinin bir diğer vechesi olarak Revill’in (2000) ses ve öznelleşme arasında kurduğu ilişkiye de dikkat etmek gerekmektedir. Buna göre ses ve öznelleşme özellikle bir “beden” üzerinde konumlandığından, müziğin ve sesin ritim ve tını yoluyla bedeni tetiklediğini, duyguları harekete geçirdiğini veya onları bastırmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda ulusal müziğin yaratımı ve onun siyasal mesajları, bedenselliğin estetiğinde gelişir. Bu bakımdan ses öznelliği inşa ederken işitsellik ise bir öznellik biçimi ve onun mekânsal inşası olarak merkezi bir konum elde eder (Revill, 2000: s. 602-604). Dolayısıyla müziğin biyopolitikası, beğeniler üzerinden bir öznelleşme ve hatta bireyleşme süreci ortaya çıkarmakta ve bedeni de buna göre düzenlemektedir. Ancak bu noktada kültürel beğenilerin öznelleşme

sürecinde tek yönlü olarak aktarıldığı ve belirli bir beğeni anlayışının yeniden üretildiği bir süreçten bahsedilmemektedir. Özellikle değişen dijitalleşmenin bu bağlamda estetik açıdan bir kırılma yaratarak farklı beğeni anlayışlarının zaman ve mekândan bağımsızlaşarak aynı anda alımlanmasına yönelik bir imkân yarattığını söylemek mümkündür.

Şu hâlde çalışmanın genelinde müziğin dönüşümünden bahsediliyor olmakla beraber müziğin dijitalleşmesinin bağlamı ve sürecin getirdiği imkânların değerlendirilmesi adına bir estetik tartışmasının yürütülmesi gerektiğini ifade etmek gerekir. Ve bu tartışmayı siyasetin estetize edilmesinin aşkınlığı karşısında artık estetiğin siyaseti üzerinden ve hatta estetik ile siyaset arasındaki bu ilişkilerin kendisinin sorgulandığı bir zemin üzerinden yürütmek gerekmektedir. Kaldı ki Kreft'e göre sanat ve hatta sanatın özerklik alanı olarak estetik (ki hem metafizik hem de pozitivist kimliği ile) 19. yüzyıldan bu yana özerkliği sayesinde ve ona rağmen siyasal olan ile ilişkilidir (Kreft, 2020: s. 188-189).

### 3.3. Müzik Estetiğinin Siyasallığı

Siyaset ile estetik arasındaki ilişkinin sorgulanışı, aynı zamanda müzik hermeneutiğinin bir yönü olarak toplumsal olana ilişkin eleştiri ve bu eleştiri kapasitesinin yetkinliğini sorgulamaktadır. Bu noktada Rancière'in yaklaşımı tartışmayı açmak adına önem taşımaktadır. Rancière (2013), bir "hakikati" açığa çıkarmaya yönelik toplumsal eleştiriye olan ihtiyacın devam ettiğini ancak kapitalizme içkin bir tüketim toplumunda eleştiri düzeneğinin kendi tükenişini teşhir ederek "meta teşhirinin sınırsız hükümlerliliği" nedeniyle sonuçlanmadığını ifade etmekte ve eleştiri paradigmasının "yürürlükten kalktığı"ni belirtmektedir. Öte yandan sınıf-kimlik karmaşası arasında toplumsal özgürleşme aynı zamanda estetik bir özgürleşme olarak belirtmekte ve bu özgürleşmenin, işçi kimliğini oluşturan hissetme, görme ve söyleme biçimlerinden bir kopuş olarak bireyselliğin keşfi ile özgür kolektivite dayanışmasını teşkil ettiğini ifade etmektedir (Rancière, 2013: s. 27-35). Bu bağlamda Rancière özgürleşmeyi, "duyumsanabilir olanın polis'teki paylaşımı" dediği şeyle yani "belirli bir meslek, araç gereç ve belirli bir zaman-mekân arasında kalmak" ile "başka bir zaman ve mekânı fethetme yeteneksizliği"nin çözülüşü ile anlatmaktadır (Rancière, 2013: s. 42). Bu bağlamda müziğin (ve müzik ile ilgili olanın) potansiyelinin ve daha genelde sanatın ve estetiğin (ve hatta özgürleşme bağlamında estetiğe dair tartışmanın) zaman ve mekânı fethetme becerisi veya beceriksizliği üzerinden değerlendirilmesi çalışma açısından elverişlidir.

Rancière göre (2012) güncel durumda estetik, sanat eserini başka

amaçlara tabi kılan bir söylem olarak eser ile saf biçimde karşılaşmayı engelleyen bir söylemdir. Öte yandan estetik, güzel sanatlar “düzenini” güvenceye alan ve mimesis-poesis-aisthesis arasındaki ilişkinin (mimesis yasaları, bir yapma tarzı olarak poesis ile ondan etkilenme tarzı olarak aisthesis arasında kurallı bir ilişki tanımlar) bozuluşunu ifade eder. Böyle bir tanımlama ihtiyacı doğrultusunda estetik, bir disiplinden ziyade sanatı tanımlamaya dair “özgül bir rejimin adı” biçiminde belirir. Bu çerçevede estetik, “sanata dair yapma tarzları yerine duyulur olma tarzlarının” yer değiştirmesidir ve bu nedenle sanata dair olanı tanımlamaya elverişli olmayan ve kaybedilmiş bir insan doğasına ait olan; etkin bir yeti ile alımlayıcı bir yeti arasındaki yitirilmiş uygunluk normu düşüncesi olarak sensorium’a aittir (Rancière, 2012: s. 8-17).

Estetiği bir bakıma sanat ile siyasetin birbirine olan bağılılığını belirtmek adına ele alan Rancière’nin (2012), “özgür bir mekânın konfigürasyonu” olarak tanımladığı siyaset ile sanatı iç içe görmesinin dayanak noktası, sanatın dünya düzenine dair aktardığı mesajlar, duygular, toplumsal yapı, toplumsal grupların çatışmaları ve kimliklerin temsil tarzı değil bunlarla olan mesafesi; oluşturduğu zaman-mekân ve bu zaman-mekânı biçimlendirme ve doldurma tarzıdır. Bu bağlamda Rancière, meseleyi siyasetin estetiği ile estetiğin siyaseti arasındaki ilişki olarak görmekte; sanatın görünürlük formlarını, duyulur olanın paylaşımında ve yeniden biçimlendirilmesinde devreye girme tarzı olarak ifade etmektedir (Rancière, 2012: s. 26-29). Dolayısıyla estetik sanat rejiminde sanat nesnesinin ayrı bir alana ait olduğunu ve bu nesnenin diğer alanlardaki nesnelere özgül farklar taşımadığı ölçüde siyasi olduğunu ifade etmektedir (Rancière, 2020b: s. 212).

Rancière’e göre (2012) estetik, siyasetin görünüm ve form dünyasında ulaşabileceği bir noktayı “duyulur” düzen ve hakikatte gerçekleştirme hedefindeki bir “metapolitika”dır. Bu bağlamda form, kendi siyasallığını dünyaya yönelik her tür müdahaleden ayrı kurarak yaşamı sanatta biçimlendirmektedir. Bir eserin siyasal potansiyeli ise estetize edilen metadan ve dünya biçimlerinden ayrı olarak, iç çelişkisinin saflığına bağlıdır. Bu çerçevede sanatın estetik tarafından tamamen ele geçirildiğini söylemek de yanlıştır ve sanatı belli bir siyaset biçimine bağlayan “duyulur-paylaşımı” olmadan ne sanat ne de estetik olamayacaktır (Rancière, 2012: s. 40-47). Ancak Rancière (2020b), sanat ile yaşam arasında kaynaşmaya doğru ilerleyen hareketin karşısında ikinci bir siyaset biçimi olarak “direniş formu siyaseti”nin devreye girdiğini belirtmekte ve bu noktada eserin “uyuşmazlığının” (kökene ilişkin çelişkisinin), özerk bir alana ait oluşunun,

her tür toplumsal dönüşüm projesine veya gündelik yaşamın “güzelleştirilmesine” dair girişimlere karşı ilgisizliğinin bir tür “eşitlik potansiyeli” olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatın siyasallığı, özerkliği dolayısıyla “heterojen duyumsanabilir” olanı korumak olarak karşımıza çıkmaktadır. Siyasi sanat ise alternatif estetik siyasetleri bir araya getiren bir tür “karşıtlar kolajı” olarak ve “uyuşmazlık” formları yaratmalıdır.<sup>2</sup> Bu bağlamda siyasi sanat aslen “...sanat ile sanat olmayan arasındaki sınır yokluğu üzerinde sürekli oynayarak” belirlemektedir. Bu sınır yokluğu veya sınırın belirsizliği, özellikle meta, metanın kullanımı ve tüketimi ile bağlamından kopan değeri arasındaki tartışmayı daha belirgin kılmaktadır. Sanatın meta ile ilişkileneceği de eleştirel sanata ilişkin temel bir soru olarak diyalektik çatışmanın görünürlüğünün kaybına işaret etmektedir (Rancière, 2020b: s. 215-221). Eleştirel sanatın ve diyalektiğin bir tür sembolizme kaydığının altını çizen Rancière, bu geçişin “siyasetin ortak bir sahneyi biçimlendirme yolu” olarak “konsensus” ile ilişkili olduğunu belirtir ancak konsensusu toplumsal bir uzlaşıdan ziyade “ortaklığın görünürlüğünün yeniden düzenlenmesi”; bir kolektif durumun bir ihtilafa yol açamayacak denli nesnelleştirilmesi biçiminde görmektedir. Bu anlamda konsensus, siyasetin estetiğinin reddi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla sanat pratikleri siyasi pratikler olarak görünürlük kazanmakta (zaman-mekânın, ortaklığın görünürlük formlarının, nesne-imge-anlam arası bağlantı biçimlerinin yeniden dağıtılması) ve sanat performansları uyuşmazlığın inşasında siyasete ikame edilmektedir. Rancière’ye göre sanat, siyasal çatışmalardan kaynaklı boşluğu doldurmaktan çok o boşluğu biçimlendirebilmelidir (Rancière, 2020b: 226-228).

Rancière’nin estetik tartışmasına içkin olarak ele aldığı eleştiri veya toplumsal eleştirinin muğlaklığı meselesini Sloterdijk’ın yeniden biçimlendirmeye çalıştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Şahiner’e göre (2020) 1970’li yıllar itibarıyla Kavramsal Sanat’ın ön plana çıkışının yanı

<sup>2</sup> Rancière, sanat ve siyaseti ilişkisi adına siyasala ilişkin bir tanımdan da yola çıkmaktadır. Buna göre siyasal olan, ortak nesnelere belirlendiği çerçeveyi yeniden düzenleyen bir etkinliktir ve tam da merkezinde, bir duyuşsal temsil ile onun anlamlandırılması arasında ya da çeşitli “algı rejimleri” ile “bedenler” arasındaki çatışma olarak *dissensus* yani uyuşmazlık yer almaktadır. Siyasal, duyu ile algılanabilir olanı anlamlandırmanın yeni yollarını ve zaman-mekânın dağılımını ve bu anlamda da “verili olanı” yeniden şekillendirerek *dissensus*’a ait yeni bir biçim yaratmış olur. Yanı sıra Rancière’ye göre siyasal ile sanat arasındaki bağlantı da “estetik rejimin çekirdeği” olarak *dissensus* üzerine gelişir. Sanat eserleri, en nihayetinde bir amaca sahip olmadıkları ölçüde *dissensus* etkisine sahiptirler (Rancière, 2020a: 137-138).

sıra 1980'lerin piyasalaşma sürecinin yol açtığı hiper-gerçeklik, kimi sanatçıların birtakım geçmiş stillerin içlerini boşaltarak kullanmaları adına işlevselleştirilmiştir. Bu bağlamda sanat eleştirisinde de bir kriz durumu ortaya çıkmıştır. Sloterdijk'ın "sinik akıl" olarak öne sürdüğü kavram ise toplumsal gerçeklik ile ideolojik "maske" arasındaki mesafenin farkında olan ve ancak bu maskeyi kullanmakta ısrar eden bir sinik özneyi tanımlamaktadır. 1980'li ve 90'lı yılların "temellük sanatçıları"nda belirginleşen bu tavır, sanat eserinin oluşumunu, özgünlüğünü, yaratıcılığını vs. yok etmenin yanı sıra güncel sanatın meta-gösterge halini alan sanat eserinin yapıbozumu olarak da belirlemektedir (Şahiner, 2020: 197-199). Öte yandan Huyssen (1999) sanat eserindeki bu çözümlenin, 1960'ların ardından gelen siyasal hayal kırıklığının 1970'lerde sinizmin gelişimine ve 1980'lerde ise ideolojik muhafazakârlığa zemin hazırlamış olmasından kaynaklandığını belirtir. Bu noktada Sloterdijk, sinizmi gündelik çalışma yaşamıyla tamamen bütünleşmiş ve fakat toplum dışı bir karakter olarak görmektedir; sinizm, aydınlanmadan payını alan ancak bunu hayata geçirememiş olan, mutsuz bir yanlış bilinç olarak şekillenir. Öte yandan bu tutumu, yanlış karşısında bir "hakikati" ortaya çıkarmaya yönelik aydınlanmacı düşüncenin kırılma noktası olarak görmek mümkündür. Sloterdijk ise sinizmi, aydınlanmış yanlış bilinç olarak tanımlayarak modernlik-postmodernlik tartışmasını çıkmaza sürükleyen "sahte karşıtlıkların" dışına çıkmaya çalışmaktadır (Huyssen, 1999: s. 140-142). Bunun için ise Sloterdijk, hayal kırıklığına uğramış sinik akıl karşısında Diogenes'te vücut bulan "kinizmi" öne çıkarır. Aydınlanma'nın bedeni ve duyuları özgürleştirmedeki başarısızlığı karşısında, "kendini yaşantılama", kendini ortaya koyma ve kendini gerçekleştirme olarak "kinik başkaldırı" ile "egemenliğe ve kendine egemen olmaya yönelik sinik akıl" arasındaki çatışmayı vurgulamaktadır (Huyssen, 1999: s. 147-148).

Bu bağlamda Sloterdijk'ın sinik-kinik ayrımı ile özellikle aydınlanmanın yarattığı hayal kırıklıklarına rağmen ona dönüşü ve yine bu çerçevede beden üzerinden "kendini yaşantılama" teması müzik üzerine tartışma hakkında da bir dayanak noktası sunmaktadır. Şöyle ki; sanatta ve müzikte dijitalleşmenin getirisi olarak yeni müzikal türlerin müzik olup olmadığına ilişkin tartışma (ki bu tartışmanın, estetik belirsizlik üzerine geliştiği belirtilmişti), bir anlamda sinik tavrın yaygınlaşmasının getirdiği bir durum olarak da okunabilir; estetik sanatsal vs. değer in ötesinde kimi türlerin "koşullar" gerekçesiyle (bahanesiyle) üretiliyor oluşu basit bir örnektir. Ancak tam da bu durumun değerlendirmesi adına Sloterdijk'a başvurmak elverişli bir zemin teşkil etmektedir. Öte yandan bilgi ve iktidar aygıtı olarak bedensel estetiği inşa eden müzik biyopolitikası için de kinik



aklın bedensel yaşantılanması, en nihayetinde müziğin politik gücünün vücut bulduğu bir an olması açısından önemlidir ve Sloterdijk bu noktada bize bir kapı açmaktadır. Bu bağlamda Weibel'e göre (2011) Sloterdijk, sanatın klasik ve modern biçimleri üzerine bir tartışma yürüterek; "kurumsal bir sanat teorisine yakınlığını açığa vururken" aynı zamanda "görsel kültür" pratiği üzerinde durmaktadır. Öte yandan Sloterdijk, sanat felsefesinin etik, epistemoloji, metafizik, toplum, siyaset ve özne gibi klasik problemleriyle de ilgilenmekte ve bu çerçevede sanatı bilginin heterodoks formu olarak görmektedir (Weibel, 2011: s. 84).

Weibel'a göre Sloterdijk, etik yönlü bir estetik "buyruk" (imperatif) ortaya koymaktadır. Bu anlayış, estetik tatmin ile deneyim ve güzel olanın görünümü arasındaki içsel ilişkiyi sorgulayan ve estetik ile etik bağıntısını koruyan bir boyuta sahiptir. Ancak Sloterdijk, "güzel"i yaratanın "yüceltim" olmadığını; güzellik ve estetik zevkin haz ilkesinin ötesinde konumlandığını ifade etmektedir. Bununla beraber herkes için bağlayıcı, evrensel bir estetik olduğunu kabul etmemektedir. Ona göre estetik zevk, estetik deneyimin merkezinde yer alır; sanatçı eseriyle beraber kendini yaşamdan ayırmamakta ve sanatı da zevk ve yaşam eylemi olarak görmektedir. Bu bağlamda Sloterdijk'a göre estetik deneyim, zevk, haz ve gerçeklik ilkeleri uzlaşabilmektedir. Dolayısıyla kültürel sürecin etik ve estetik düzen arasında gömülü olduğunu düşündüğü için estetik düzene ve güzelliğin diktasına karşıdır. Ona göre estetik buyruklar "barbarlığı" azaltmak adına işlev görmez ancak onun yoğunlaşmasını engelleyen ise estetik buyruktur. Bu bakımdan estetik olarak davranmak ve "modernitenin estetik cehenneminden" bir çıkış yolu bulabilmek adına estetik emirlerin evrenselliğini terk etmek gerekmektedir. Şu hâlde Sloterdijk, estetik buyruk olmaksızın bir estetik etiği tasarlamakta; Kant'ın kategorik buyruğuna karşı dönerek, öznelliklerin kendi anlaşmazlıklarını kesin olarak formüle etmeden aktarmalarına imkân tanıyan bir demokrasi talebinde bulunmakta ve iktidar veya tiranlık adına değil de demokratik bir öznellik adına estetiğin temellerini bulmaya çalışmaktadır (Weibel, 2011: s. 92-95).

Bu izlek doğrultusunda Sloterdijk'ın müziğe ilişkin yorumlarının da özellikle modern öznenin oluşumuna dair şekillendiğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda Sloterdijk (2017), "güzel olanın/güzellik politikasının" (*Beautiful Politics*) Kantçı anlamda estetik hazzın öznesi olması ölçüsünde gerçekleştiğini ve yine "güzel"in, kendini gerçekleştirmek adına duyduğu iştah sebebiyle siyasal bir nitelik kazandığına işaret etmektedir. Bu doğrultuda idealizmin, orta sınıf tarafından iktidar alanı olarak görülmesi, bu aristokratik itkinin genel ve gündelik bir biçim halini

almasına yol açmıştır ki bu politika, Sloterdijk'ın "coşku politikası" olarak adlandırdığı ve tüm toplumun bu aristokratik düzleme "yükseltildiği" bir durumu işaretlemektedir. Bu doğrultuda kavramsallaştırılan özne ise "gerçekliği karşılayan", evrensel bir "kardeşlik" kapasitesine sahip olan ve bu bakımdan da "birleşmiş bir aile" ağı potansiyeline sahip olan; "tek sesli" bir varlık olarak nitelenmektedir. Öyle ki Sloterdijk, burjuva toplumlarının, her bir üyesinin bir sese sahip olduğu siyasal müzik toplumlarından başka bir şey olmadığını altını çizmektedir. Bunca ses arasında bir tür ahengin de olduğuna işaret eden Sloterdijk'a göre "ulus" denilen burjuva toplumunun kendisi de bir tür müzikaliteyi ifade etmektedir (Sloterdijk, 2017: s. 18-20).

Bir diğer yandan "güzel olanın politikasına" içkin bir yıkıma vurgu yapan Sloterdijk, böyle bir politikanın evrenseli kapsama sürecinin oldukça ağır sonuçlara yol açtığının geç fark edildiğine işaret etmiştir. Güzelin yanı sıra güzel olanın "aşkınlaşma" çabasının, güzel olanın kendini gerçekleştirme hırsının bir parçası olduğuna işaret eden Sloterdijk (2017), bu anlamda güzelliğin, baştan bu yana bir yozlaşma ya da "berbat olanın başlangıcı"ndan başka bir şey olmadığını belirterek estetikten kaynaklı metafizik şiddete de işaret etmiş olmaktadır. Böylesi bir yozlaşma politikasının, devletin yurttaşlarının kalplerinde yer edinme çabası uyarınca Aşkın Devlet haline gelişi doğrultusunda "insanların imhası" ihtimalini hatırlatması söz konusudur ki bu imha, estetik terimlerle ifade edilmekten daha önceleri, erken modern devletin kendini öznelere ve ölümcül güçler olarak düşmanlarına teatral biçimde yerleştirmesinde görülmektedir. Bu doğrultuda ise "yüce" olan, burjuva olan haline gelmeye başlayınca insan özgürlüğünün estetik yansıması haline gelmiştir. Öte yandan bu özgürleşme politikası öznenin direnişinden kendi gönüllü imhasına doğru ilerleyerek burjuva "buyruğunun" mutlakıyetçi devletten demokratik devlete geçiş vaadini geçekleştiremediğini de vurgulamaktadır. Bunun bir göstergesi olarak ise Beethoven'ın 9. Senfoni'sinin final korosunda güzel ve yüce arasındaki dengeyi kuran ve bu bakımdan da dostluğun kutsanması ile gönüllü çöküşü kaynaştıran bir başka örnek olmadığını ifade etmektedir. Bu gelişim sürecinin bir sonucu olarak ise "yücesizliğin" kitleselleşmesi söz konusudur. Sloterdijk'a göre yaşanan dönüşümün espirisi, "yüksek" kültürün genel itibarıyla "anlaşılamaz olmakla suçlanamaz" hale dönüşmesi ve güzel olan ile anlaşılamayana "tapınılması"dır (Sloterdijk, 2017: s. 22-25). Bu bağlamda Sloterdijk'a göre müzik, "mutsuz kulak" için büyük geri dönüşü; dinlememe, seçici dinleme, uyumsuzluktan çıkış yolunu seçme gibi arayışları teşvik etmektedir. Sloterdijk'ın tekrarlar ve basitleştirme çerçevesinde "fikir birliği olarak tonal popülizm" biçiminde adlandırdığı durum, dünyayı uzak tutmanın müzikal yollarından başka bir şey değildir;

O'na göre müzik dinlediğimizde aslen dünyada değiliz ya da belirsiz bir konumda yer almış oluruz (Sloterdijk, 2017: 34). Bu belirsizliği bir ölçüde dahi olsa gidermek adına ise Sloterdijk, müziğin, “öznenin kendisini işitmesi” olduğunu belirtmektedir; müzik, “işiten öznededir” ve “işiten özne sadece müziktir”. Bu anlamda ise özne, kendi içinde duyulmasını sağlayan bir şeye sahip olduğunda kendisiyle var olabilmektedir. Kulak ancak ses olduğu ölçüde olmaktadır ve özne ise sadece sesler, duygular ve düşüncelerle titreyen bir ortam olduğu ölçüde düşünen ve yaşayan olarak kendinin bilincindedir (Sloterdijk, 2017: 38).

#### 4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışma göstermektedir ki sanat ve müziği anlamlandırmak ilk başta müziğin “siyasal” kavramıyla yorumlanmasına ilişkindir. Dolayısıyla siyaset bilimi ve müzik olmak üzere iki disiplin arasında kesişim noktalarını siyasal olan üzerinden okumaya dair bir deneme ortaya konmuştur. Öte yandan müziğin siyasallığını “geri çekilme” ve açıklık üzerinden açıklamaya çalışmak, literatürde çokça göze çarpan ve müziği, çeşitli siyasal mesajların taşıyıcısı olmakla beraber politik olarak niteleyen çalışmaların da dışında bir yaklaşım olacaktır.

Müziğin siyasallığını geri çekilme üzerinden okuyarak bir estetik tartışmasına da dâhil olmak, başlı başına estetik nosyonu üzerinde bir katkı ortaya çıktığı anlamına gelmemektedir. Öte yandan müzik ve müziğin siyasallığı yolunda estetiğin belirsizleşmiş alanına ilişkin yeni bir estetik arayışında bulunmak (ki özellikle dijitalleşmenin estetiği üzerine düşünmek), bir siyaset bilimi çalışması anlamında estetiğin siyasallığı hakkında bir katkı imkânı taşımaktadır. Bu katkının bir getirisi olarak ise yeni bir politika veya politik tarz arayışlarının yoğunlaştığını düşünebileceğimiz bir dönemde, politika imkânı olarak bir yöne işaret etme iddiasını da bünyesinde barındırmaktadır. Bu anlamda ise politika imkânlarının mevcut kalıplar eksenine sıkışmasına bir itiraz imkânı olarak müziği öne çıkarmak, politik müzik literatürü anlamında sınırlı bir katkı potansiyeline sahip olmakla beraber yine müziğin siyasallığına işaret etmesi bakımından onun gücüne işaret ettiği ölçüde daha büyük bir katkı sunmaktadır.

Güzel olan ile yüce olan arasındaki kopuş dolayısıyla yücesizliğin popülerleşmesi yapısal bir tahakküm meydana getirmektedir. Nihayetinde müzik ile dinleyici arasındaki ilişkinin bir anlamda kinik özne ile ilişkisini de kurmak mümkün hale gelmektedir. Kendinin bilincinde bir özne olarak dinleyici, bir bakıma dünyada olmadığı bilincinde olan bir öznedir ve modern estetiğin getirdiği ve şimdiye değin bahsedilmeye çalışıldığı üzere

bir tür normun çözülüşü ve belirsizlik alanı olarak estetik tartışmasında yer aldığı bilincindedir. Tam da bu anlamda müzik, dinlediği yerde olmayan dinleyiciler arasında yeni bir tür birlikteliğin imkânını kurmaktadır ki bu imkânın yeni bir tür siyasal birliktelik olarak okunmasının da önü açılmaktadır. Ve bu anlamda “kitschy devlet” olarak eleştirilen durumun dışında bir tür siyasal birliğin oluşma potansiyeline işaret etmek mümkün hale gelmektedir. Öte yandan dijitalleşme sürecinin getirdiği teknik dönüşümün, müzik ve dinleme üzerinden farklı bir bir-aradalık imkânını düşünmek ve duyumsanabilir olanın yeni paylaşımları üzerinden farklı uyumsuzluk formları yaratmak adına bir zemin de ortaya çıkmış durumdadır.

Böyle bir bir aradalık imkânının siyasallığını tahayyül etmek adına özellikle Rancière ve Sloterdijk’in teorilerini beraber okumanın özgün katkısı, özellikle liberal demokrasilerde uzlaşma, oydaşma, iktidara yönelik önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde rekabet gibi bir “birlik” anlayışı etrafında biçimlenen siyasal anlayışı ve siyasal sistemin kendisine alternatif bir temel bulma arayışı olacaktır. Bu bağlamda Rancière’nin, sanatı ve estetiği “duyulur olanın paylaşımı” üzerinden okuması, aynı zamanda siyasetin mekânına yönelik perspektifi de sorgulamaya açmakta ve siyasal olana dair mekânın yeniden biçimlendirilmesine olanak tanımaktadır. Böylece siyaset de sadece temsil kurumlarına sıkışan bir uygulamanın dışına/ötesine geçme imkânına kavuşabilir. Müziği de bu çerçevede okumak, duyulur olanın paylaşımı yoluyla hem siyasalın bünyesindeki “çatışmayı” ya da “uyumsuzluğu” hem de heterodoksiyi koruyabilecektir. Özellikle küreselleşme olgusunun tartışıldığı ve/veya kürselleşmenin bir kriz içinde olduğunun ifade edildiği bu dönemde müzik, siyasetin uygulanmasından kaynaklanan çatışmalar arasındaki boşluğu ve mekânı düzenleyebilmek adına siyasal bir güç olarak görülebilir. Sloterdijk’in yaklaşımı doğrultusunda yine bir duyumsama meselesi olarak siyasal boşluğun düzenlenmesi, siyasetin örgütlenmesine yönelik ayrıca bir mekânı ve duyulabilirliği işitmeye dair etik-estetik bir yönelimi sorgular. Tam da böylesi bir sorgulama, siyasetten siyasal olana doğru geri çekilen kitlelerin yeni bir siyasal arayışında bir özne ve öznellik olarak “insan”ın kim/ne olduğunu tanımlamak ile ilgilidir. Özellikle neoliberal kapitalizmin sosyal, siyasal ve ekonomik hakları giderek daralttığı bir dönem itibarıyla “insan”ın ne olduğunu müzik üzerinden ve duyulur olmak yoluyla kurgulayabilmek, geleneksel siyaset kurumlarından özgürleşmeyi sağlayabilecek bir potansiyele sahiptir. Hele ki ekolojik sorunlar karşısında post-insancıl kavramlarla insanın bizzat kendisinin sorgulandığı bu dönem itibarıyla duyumsama, işiten özneler üzerinden “başka” bir siyasallık tanır ve bu başkalık her daim değişim ve dönüşüme açık olarak kalacaktır.

## 5. SUMMARY

This study examines the political nature of music as an aesthetic production based on its social functions. The political nature of the concept of aesthetics is also discussed in this context. The opportunities provided by the technical transformation of digitalization and its impact on aesthetics and music for a new political style are explored. Within this framework, the study emphasizes how digitalization contributes to political and artistic transformation by creating an aesthetic infrastructure.

The introduction mentions that the concept of music is derived from the word “inspiration” and inherently contains an aesthetic judgment due to its structure and modes of performance. Music is a significant force as a social phenomenon because it carries various meanings and has the potential to inspire new ideas. Thus, the social function and aesthetic dimension of music play a critical role in determining its political nature.

The aesthetic discussion revolves around the central problem of what constitutes art or an artwork. The major wars and the acceleration of capitalism in the 20th century led to a fear of losing aesthetics and a crisis in the meaning of art. In this process, the relationship between aesthetics and politics becomes evident, and the phenomena of the politicization of aesthetics and the aestheticization of politics emerge.

Digitalization offers new opportunities for participation in music production and aesthetics. Music production becomes more accessible, overcoming dependence on technical knowledge and skills, enabling broader participation. This leads to socialization through music and the establishment of new or redefined connections. Therefore, digitalization and aesthetic transformation strengthen political nature and add a new dimension to the social aspect of music.

The study is based on the social nature of music and its role in conveying messages and meanings between subjects. The capacity of aesthetics as a discipline to end this contention is discussed. The argument that the boundaries of the concept of aesthetics have become blurred and it has lost its ability to judge is highlighted. This ambiguity also affects the outcomes of the political institution. Music, through the technical possibilities provided by digitalization, reveals new forms of sociality and interprets a political nature beyond existing institutional politics.

In conclusion, this study constructs the political nature of music by examining its aesthetic and social functions and investigates the opportunities provided by the transformation of digitalization in aesthetics

and music for a new political style by creating an aesthetic infrastructure. In this context, political and artistic transformations are evaluated through the social nature of music and the processes of digitalization.

## 6. KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic theory*, Gretel Adorno ve Rolf Tiedemann (Ed.), Robert Hullot-Kentor (çev.), London: Continuum.
- Adorno, T. W. (2018a). *Müzik yazıları*, (Şeyda Öztürk, haz. ve çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W. (2018b). Walter Benjamin'e mektuplar (Elçin Gen, haz.), *Estetik ve Politika* (s. 163-198), (Elçin Gen, Taciser Belge ve Bülent Aksoy, çev.), 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2008). "Art, inactivity, politics", political/politics, *Criticism of Contemporary Issues*, 131-141, Erişim: 30.06.2019, [https:// quepue deuncuerpo.files.wordpress.com/2014/06/art-inactivity-politics.pdf](https://quepue.deuncuerpo.files.wordpress.com/2014/06/art-inactivity-politics.pdf).
- Agamben, G. (2009). *Nesir fikri*, (Fırat Genç, çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Arbo, A. (2016). Müzik hermenötiği?, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 41, ss. 151-168, Erişim: 03.06.2021, [https:// dergipark.org.tr/tr/download/article-file/270306](https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/270306).
- Attali, J. (2017). *Gürültüden Müziğe*, (Gülüş Gülcügil Türkmen, çev.), 3. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (1995). Alman faşizminin kuramları, Ernst Junger'in denemeler derlemesi, "savaş ve savaçı" üzerine, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 103-126), (Ünsal Oskay, haz. ve çev.), İstanbul: Der Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son bakışta aşk*, (Nurdan Gürbilek, haz.), 7. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı*, (Gökhan Sarı, çev.), İstanbul: Zeplin Kitap.
- Bennett, A. (2018). *Kültür ve Gündelik hayat*, (Nagehan Türkdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kaya, çev.), 2. Baskı, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cevizci, A. (2013). *Felsefe sözlüğü*, 8. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Di Scipio, A. (2015). The politics of sound and the biopolitics of music: Weaving together soundmaking, irreducible listening, and the physical and cultural environment, *Organised Sound*, 20 (3), p. 278-289, Erişim: 23.03.2019, [https:// www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/CB5E52A58B1053EE68416BA76F9F9CB8/S1355771815000205a.pdf/politics\\_of\\_sound\\_and\\_the\\_biopolitics\\_of\\_music\\_weaving\\_together\\_soundmaking\\_irreducible\\_listening\\_and\\_the\\_physical\\_and\\_cultural\\_environment.pdf](https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/CB5E52A58B1053EE68416BA76F9F9CB8/S1355771815000205a.pdf/politics_of_sound_and_the_biopolitics_of_music_weaving_together_soundmaking_irreducible_listening_and_the_physical_and_cultural_environment.pdf).
- Gadamer, H. G. (2003). Hermeneutik, *Hermeneutik Üzerine Yazılar* (s. 13-32), Doğan Özlem (der. ve dev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Hillach, A. (1995). Siyaset estetiği: Walter Benjamin'in "Alman faşizminin kuramları", *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 53-100), (Ünsal Oskay, haz. ve çev.), İstanbul: Der Yayınları.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık anıları*, (Kemal Atakay, çev.), İstanbul: Metis

## Yayınları.

- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*, London: University of California Press.
- Kreft, L. (2020), 20. Yüzyılda sanat ve siyaset, *Sanat/Siyaset* (s. 185-206), Ali Artun (ed.), (Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu, çev.), 6. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lacoue-Labarthe, P. (1990). *Heidegger, art and politics*, (Chris Turner, çev.), Oxford: Basil Blackwell.
- Lacoue-Labarthe, P. ve Nancy, J.-L. (1997). *Retreating the political*, (Simon Sparks, ed.), London: Routledge.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin huzursuzluğu*, (Aziz Ufuk Kılıç, çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rancière, J. (2013). *Özgürleşen seyirci*, (E. Burak Şaman, çev.), 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Rancière, J. (2020a). *Dissensus*, (Mustafa Yalçınkaya, çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rancière, J. (2020b). Estetiğin siyaseti, *Sanat/Siyaset*, (s. 207-228), Ali Artun (ed.), (Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu, çev.), 6. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Revill, G. (2000). Music and the politics of sound: Nationalism, citizenship, and auditory space, *Environment and Planning D: Society and Space*, 18 (5), p. 597-613, Scopus, Erişim: 23.03.2019.
- Ridley, A. (2007). *Müzik Felsefesi*, (Bilge Aydın, çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Rouvroy, A. ve Stiegler, B. (2016). The digital regime of truth: From the algorithmic governmentality to a new rule of law, *La Deleuzine- Online Journal of Philosophy*, 3, pp. 6-29, Erişim: 30.06.2019, [http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2016/12/Rouvroy-Stiegler\\_eng.pdf](http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2016/12/Rouvroy-Stiegler_eng.pdf).
- Savage, R. W. H. (2010). *Hermeneutics and music criticism*, New York: Routledge.
- Sloterdijk, P. (2017). *The aesthetic imperative*, Peter Weibel (ed.), (Karen Margolis, çev.), Malden: Polity Press.
- Soykan, Ö. N. (2012). Müzik nedir? Felsefi bir araştırma, *Doğu Batı*, Sayı: 62, s. 29-42.
- Street, J. (2003). "Fight the power": The politics of music and the music of politics, *Government and Opposition*, 38 (1), 113-130, Erişim: 30.06.2019, [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/1477-7053.00007?casa\\_token=iG90NDvap-4AAAAA:szUzN\\_RHNUv1Isqis\\_DasSTcpzEi0wHoLQ6SF6EU7dr934DZm5jDpQm2QHd2b6VhXxA4geIPQDpnbADih](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/1477-7053.00007?casa_token=iG90NDvap-4AAAAA:szUzN_RHNUv1Isqis_DasSTcpzEi0wHoLQ6SF6EU7dr934DZm5jDpQm2QHd2b6VhXxA4geIPQDpnbADih).
- Şahiner, R. (2020). Sloterdijk ve sinik aklın eleştirisi üzerine, *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardizm, Sinizm* (s. 197-218), Rıfat Şahin (ed.), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şentürk, S. (2013). Sesin Özgürleşmesi: Müzik Prodüksiyonu teknolojileri, *Birikim*, Sayı: 285, 98-104.
- Weibel, P. (2011). Sloterdijk and the question of an aesthetic, *In Medias Res*,

Willem Schinkel & Liesbeth Noordegraaf-Eelens (ed.), Amsterdam:  
Amsterdam University Press.

**Çatışma beyanı:** Bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ilişkilerinin bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederim.

**Destek ve teşekkür:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.