

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI**

**WALTER BENJAMIN'DE SANAT, ESTETİK VE POLİTİKA İLİŞKİSİ**

**Doktora Tezi**

**Fatma ERKEK**

**Ankara-2019**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI**

**WALTER BENJAMİN'DE SANAT, ESTETİK VE POLİTİKA İLİŞKİSİ**

**Doktora Tezi**

**Fatma ERKEK**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Dr. Hamdi BRAVO**

**Ankara -2019**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK BİLİM DALI**

**WALTER BENJAMİN'DE SANAT, ESTETİK VE POLİTİKA İLİŞKİSİ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı:

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı 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. (...../...../2019)

Tezi Hazırlayan Öğrecinin  
Adı ve Soyadı

.....  
İmzası

## ÖNSÖZ

Doktora eğitimimin ders aşamasından itibaren bana karşı göstermiş olduğu olumlu ve yapıcı tavrından, aynı zamanda bu tezin oluşturulmasında sunduğu katkılarından dolayı sevgili tez danışmanım Prof. Dr. Hamdi BRAVO'ya öncelikle içtenlikle teşekkür ederim. Ayrıca tez jürisinde yer alan değerli hocalarım Prof. Dr. Işıl Bayar BRAVO'ya, Prof. Dr. Veli URHAN'a, Prof. Dr. Erdal CENGİZ'e ve Dr. Öğr. Üyesi Sengün M. ACAR KESKİN'e katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Bugüne kadar benim için yapmış oldukları fedakârlıklardan dolayı öncelikle anneme ve babama, doktora eğitimim boyunca umutsuzluğa kapıldığım dönemlerde sürekli yaptığı motive edici konuşmalarından ve desteğinden dolayı sevgili abim İsmet ERKEK'e, felsefe eğitimimin başından itibaren her zaman daha iyisini yapabileceğime inanan ve beni bu yönde teşvik eden, maddi ve manevi desteğini benden esirgemeyen sevgili abim Mehmet ERKEK'e, daima yanımda olduğunu hissettiğim sevgili abim Kazim ERKEK'e ve tüm aileme bugüne kadar verdikleri emek ve sevgiden dolayı içtenlikle teşekkür ederim.

Ayrıca Ankara'da iyi ve kötü günlerimde hep yanımda olan sevgili kuzenlerim Mücevher E. ERDOĞAN'a ve Okan AKAR'a, Yüksek Lisans ve Doktora eğitimim boyunca bana verdikleri desteklerden dolayı değerli arkadaşlarım Yasin KARAMAN'a, Serpil KAYGIN'a, Mehmet Cafer ŞAKAR'a, Ahmet Cüneyt GÜLTEKİN'e ve Mehmet AKKURT'a, sevgili dostlarım Sibel ÖKSÜZ MARTIN LACHE'ye, Rezzan ALAGÖZ'e ve Ayşegül ARSLAN KUŞKU'ya çok teşekkür ederim. Son olarak tezimin yazım aşamasında tanıştığım komşum Fatma PARABAKAN Hanım'a bu süreçte verdiği destekten dolayı şükranlarımı sunarım.

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
GİRİŞ.....	1
<b>1.BÖLÜM: MODERN YAŞAM DENEYİMİ</b> .....	16
1.1. Modernitenin Görüntüsü.....	23
1.1.1. Modern Yaşamın Mekâmı Olarak Modern Kent.....	23
1.1.2. Meta Fetişizmi ve Fantazmagorya.....	36
1.3. Kapitalizmin ve Modernitenin Estetik Deneyimi: Charles Baudelaire.....	44
1.4. Deneyimin Düşüşü: Erfahrung'tan Erlebnis'e.....	60
<b>2. BÖLÜM: SANAT VE TEKNOLOJİ</b> .....	72
2.1. Aura Kavramı ve Sanat Eserinin Kült Değeri.....	78
2.2. Teknik Yeniden Üretim ve Sanat Eserinin Sergileme Değeri .....	88
<b>3. BÖLÜM: POLİTİKANIN ESTETİZE EDİLMESİ</b> .....	96
3.1. Faşizm, Naziler ve Sanat.....	100
3.2. Savaş Estetiği: “Savaş ve Savaşçı”.....	112
<b>4. BÖLÜM: SANATIN POLİTİKLEŞTİRİLMESİ</b> .....	123
4.1. Avangard Sanat Hareketi ve Dada.....	123
4.2. Gerçeküstücülük ve “Kötümserliği Örgütlemek”.....	127
4.3. Teknolojik Sanatlar.....	142
4.3.1. Fotoğraf Sanatı ve Politik Önemi.....	142
4.3.2. Film Sanatı ve Politik Önemi.....	151
4.4. Bir Üretici Olarak Yazar ve Politik Önemi.....	167
4.5. Bertolt Brecht ve Politik Bir Güç Olarak Epik Tiyatro .....	183
<b>5.SONUÇ</b> .....	198

<b>6.ÖZET</b> .....	208
<b>7.ABSTRACT</b> .....	210
<b>8.KAYNAKÇA</b> .....	212



# GİRİŞ

*“Kritik bir anda, herkesin dilindeki bir sokak şarkısının biçimlendirdiği bir hayat nasıl bir şey olurdu dersiniz?”<sup>1</sup>*

**Walter Benjamin**

Walter Benjamin’i yalnızca filozof olarak tanımlamak yeterli olmaz. Filozof olmasının yanı sıra aynı zamanda eleştirmen, denemeci, anlatıcı, çevirmen ve radyo oyun ve yayım yazarıdır. Alman ve Fransız edebiyatı ile bir hayli ilgilenmiş, bu alanlarda değerli çalışmalar ortaya koymuştur. Alman ve Fransız edebiyatı alanında, felsefe ve daha birçok başka alanda yazdığı yazılar o dönemde Almanya’da bulunan yayınevleri tarafından basılan kitaplarda, dergilerde ve gazetelerin kültür sayfalarında yayınlanmıştır. Esasında bir edebiyat eleştirmeni ve daha özeldir Alman edebiyatının en önemli eleştirmenlerinden biri olma arzusunda olmuştur. Onun çalışmalarına bakıldığında bu amacına ulaştığı söylenebilir.<sup>2</sup> Ancak tüm bu ilgi ve uğraşları onun filozof kimliğini üstünden sıyrıp alamaz.

Yazdığı metinlerin fragmanlardan, alıntılardan oluşması, çalışmalarında hem bol bol alegorilere yer vermesi hem de edebi bir formda yazması ve çalışmalarının sistematik bir bütünlükten yoksun olması düşüncelerinin anlaşılmasını güçleştirir.\* Benjamin’in çalışmalarının bu niteliğinden ve ağırlıklı olarak deneme, eleştiri ve edebi metinler

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Gerçeküstüçülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafi”, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2012b, s. 159.

<sup>2</sup> Erdmut Wizisla, **Benjamin und Brecht, Die Geschichte einer Freundschaft**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, s.8-9.

\* Benjamin’in çalışmalarının ve düşüncelerinin bu niteliğinden hareketle onun “okurlarıyla saklambaç oynadığının” söylenmesi yerinde bir tespittir (Bkz. Oğuz Demiralp, **Tanrı Bakışlı Çocuk, Walter Benjamin Üzerine 49’a Parçalanmış Deneme**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.7). Adorno, onun bunu bilinçli bir şekilde yaptığını dile getirerek felsefesi için “bilmece”yi örnek olarak gösterir ve onun düşüncelerini anlama ve onlara yaklaşma çabasında olanlar için şöyle bir betimlemede bulunur: “Ona yaklaşan herkes, kapalı bir kapıdaki bir çatlaktan ışıklı Noel ağacına bakan bir çocuk gibi hissetmek zorunda kalıyordu kendini. Ama ışık aklın ışığıymış gibi, hakikatin ta kendisini vaat ediyordu, güçsüz gölgesini değil” (Bkz. Theodor W. Adorno, “Bir Walter Benjamin Portresi”, Çev. E. Efe Çakmak, **Benjamin**, Yazan ve Yayına Hazırlayan: Besim F. Dellaloğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.163).



üzerine inceleme yazıları yazmasından dolayı onun filozof olup olmadığı yaşadığı zamandan bugüne hep tartışılmalıdır. Onda felsefi bir sistemin olmamasından hareketle onun filozof konumunu itibarsızlaştırıp onu sadece bir denemeci olarak gösterme çabasında olanlar olmuştur.<sup>3</sup> Ancak onun bilinçli bir şekilde “tutarlı bir sisteme” ulaşma hedefinde olmadığını belirtmek gerekir. “Tutarlı bir sisteme ve kavramsal bir açıklığa ulaşmayı hedeflemektense, düşüncesinin gergin, belirsiz uçlar arasında salınmasından bir şey umar. Hakikati zihinsel bir bütünden çok, yıkıntılarda, eski sistemlerde arta kalanda, kırık dökük parçalarda arar.”<sup>4</sup> Birçok okuru onu öncelikle yazar daha sonra filozof olarak görürken Adorno ve dostu Gerschom Scholem onun öncelikle filozof olduğunu savunmuşlardır. Bu çalışma için yapılan Benjamin okumasından hareketle ve Rainer Rochlitz’e dayanarak onun yaptığı çalışmaların edebi görünümü, fragmantal çalışmalar olsa da esasında derin felsefi düşünceler ve sorunlar içerdiği ve bu düşüncelerin ve sorunların odağında kaleme alındığı iddia edilecektir.<sup>5</sup> Aksi yönde iddiada bulunanların anlamak ve düşünmek için çaba sarf etmeyen hazır okuyucular olduğunu burada belirtmek gerekir.

Benjamin, çalışmalarıyla daha çok ölümünden sonra ilgi gören bir düşünür olmuştur. Hannah Arendt ondan hareketle şöyle bir tespitte bulunur: “öldükten sonra gelen ün, sınıflandırılabilir olmayan kişilerin payına düşen şeydir, eserleri ne var olan düzene uyan ne de gelecekteki sınıflandırmalar için bir tarz yaratan kişilere ait olan bir şeydir.”<sup>6</sup> Arendt’in bu tespiti onun için oldukça yerinde bir tespittir. Benjamin düşünceleri ve duruşu ile başka düşünürler ve akımlarla kolay kolay ilişkilendirilemeyecek özgünlükte bir düşünürdür. Onu gerçek bir düşünür, entelektüel

---

<sup>3</sup> Rainer Rochlitz, **The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin**, Trans. by Jane Marie Todd, The Guilford Press, New York, 1996, s. 9.

<sup>4</sup> Nurdan Gürbilek, “Sunuş”, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2012b, s. 24-25.

<sup>5</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s.8-9.

<sup>6</sup> Hannah Arendt, “Walter Benjamin 1892-1940”, **Walter Benjamin Kitabı, Seçme Yazılar**, Hazırlayan ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018, s. 18.

kılan da akademik sistemin içinde yer almaması, başka bir deyişle akademik yapının belirlenimlerinden bağımsız hareket etmesi ve üretmesidir.<sup>7</sup> Arendt, onu “*hommes de lettres*” (“*edebiyat adamı*”) olarak adlandırır ve “*hommes de lettres*”in “devlete” veya “topluma” hizmet eden aydınlardan farklı olarak devlet ve toplumla arasına mesafe koyan ve yaşamını sürdürmek için herhangi bir işte çalışarak gelir elde etmeyen, düşünsel olarak da var olan politik yapı ve toplumla uzlaşmayı reddeden<sup>8</sup> kişiler olduğunu söyler.<sup>9</sup> Benjamin, hiçbir zaman  *faydalı* çalışmalar ortaya koyarak topluma entegre olma arzusunda olmamıştır. Bu noktada Susan Sontag’ın ondan “son entelektüel” olarak bahsetmesi oldukça yerindedir.<sup>10</sup> Çünkü Adorno’nun da dediği gibi: “Gözden düşmüş olan ‘düşünür kavramı’na tekrar itibar kazandıran, düşüncenin gücünde ve kendine özel oluşunda gerçeğin olanaklarının farkına varan biri varsa şayet, Walter Benjamin’dir bu.”<sup>11</sup>

Benjamin düşünceleri ve duruşu ile özgün bir düşünür olsa da düşünme serüveninde ona eşlik eden birçok yazar, filozof ve sanatçı olmuştur. Gerschom Scholem, Brecht, Adorno, Bloch, Baudelaire, Proust, Asja Lacis, Kracauer ve Simmel ona bu serüvende eşlik eden yol arkadaşlarından sadece birkaçıdır. Onu etkileyen bazı düşünce akımlarını ve geleneklerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür: Marksizm, Mesianizm, Romantizm, Gerçeküstücülük ve Dadaizm. Bununla birlikte düşüncelerinin şekillenmesinde ne Weimar Cumhuriyeti’nin toplumsal deneyimleri ne de Berlin’de o dönem var olan entelektüel ortamın varlığı göz ardı edilebilir. Burada yaşananlar onun

---

<sup>7</sup> Jaeho Kang, **Walter Benjamin ve Medya: Modernitenin Göstergesi**, Çev. Deniz Gedizoğlu, KAFKA, Epsilon Yayıncılık Hizmetleri Tic. ve San. Ltd. Şti., İstanbul, 2015, s. 16-17.

<sup>8</sup> Benjamin, dostu Gerhard Scholem’e 23 Mayıs 1933’te yazdığı bir mektubunda bu türden bir duruş sergilemesinin yarattığı zorluklarla mücadele ederken içine düştüğü bir çaresizlik anında hayıflanarak şöyle yazar: “bazen toplumdan bu denli yalıtılmış olmamak her şeyi daha katlanılır kılabilirdi diye düşünüyorum.” Bkz. **Walter Benjamin / Gerschom G. Scholem, Mektuplaşmalar 1932-1940**, Derleyen ve Önsöz: Gerschom G. Scholem, Çev. Saliha Yenişol, Kolektif Kitap, İstanbul, 2018, s. 73.

<sup>9</sup> Hannah Arendt, 2018, s. 46.

<sup>10</sup> Susan Sontag, “Satürn Yıldızı Altında”, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Susan Sontag’tan Seçme Yazılar**, Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 120.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, **Walter Benjamin Üzerine**, Çev. Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012b, s. 63.

daha fazla politize olmasında ve kendi döneminin önemli bir eleştirmeni olmaya doğru yol almasında etkili olmuştur. Burjuva toplumun düşüşünü Weimar Cumhuriyeti'nde var olan toplumsal ve ekonomik olgulardan hareketle de anlama çabasında bulunmuştur.<sup>12</sup>

Michael Löwy, Benjamin'i şu şekilde tanımlar: "O ilerleme felsefesinin devrimci bir eleştirmeni, "ilerlemeciliğin" Marksist bir hasmı, geleceği hayal eden bir geçmiş nostaljiği, maddecilik taraftarı bir romantiktir. Kelimenin tüm anlamlarıyla "sınıflandırılmaz" biri Benjamin."<sup>13</sup> Bu bağlamda Adorno, haklı olarak farklı düşünürlerden ve düşünce geleneklerinden beslenmesine rağmen onu "bütün akımlara mesafeli" bir düşünür olarak tanımlar.<sup>14</sup> Hannah Arendt, onun ilişkide olduğu görüşlerden herhangi birine bütünüyle bağlanmadığını, onlarla olan ilişkisinde hep kendisine rahatça dönüp gideceği bir yol bıraktığını, onlar karşısında eleştirel bakışından hiç ödün vermediğini dile getirir. Fakat ona göre bu durum, Benjamin'i yalnızlığa mahkûm etmiştir. Bir yandan Marksizm'e yoğun bir ilgi duyup benimserken, diğer yandan ilişkili olduğu ideolojiden dostlarının etkisi altında kalmadan bir başka ideolojiye sempati duyabilmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki onların olumsuz yanları karşısında yıkıcı, eleştirel tavrını hep sürdürmüştür.<sup>15</sup> Onun dediği gibi zaten *eleştirin mümkün olabilmesi için "uygun bir mesafenin"* bulunması gerekir.<sup>16</sup> Düşüncelerinin çok yönlü olmasına ve ilişki kurduğu düşüncelere karşı belli bir mesafede durmasına ilişkin en açıklayıcı ifadelerinden birini "*Yıkıcı Karakter*" adlı kısa yazısında görmek mümkündür. Ona göre yıkıcı karakter her şeyin olduğu gibi sürüp gitmesini kabul etmez. Bu karakter var olan durumdan çıkmak için başkalarının engeller gördüğü yerde her zaman bir yol görür. İşte bundan dolayı Benjamin yıkıcı karakterin ta kendisidir. "Her yerde bir yol gördüğü için

---

<sup>12</sup> Heiko Reisch, **Das Archiv und die Erfahrung: Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext**, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1992, s. 42.

<sup>13</sup> Michael Löwy, **Walter Benjamin: Yangın Alarmı, "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması**, Çev. U. Uraz Aydın, Versus Kitap: İstanbul, 2007, s. 2.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, 2012b, s. 89.

<sup>15</sup> Hannah Arendt, 2018, s. 53.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, **Tek Yön**, Çev. Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011g, s. 64.

de kendisi hep dört yol ağzındadır (...)Ortada duranı yıkıntıya çevirir bu karakter, yıkıntı olsun diye değil, tersine bu yıkıntıdan geçecek yolu açmak için.”<sup>17</sup> Bu çalışmada görüleceği gibi Benjamin Birinci Dünya Savaşı'nın ve Nazi zulmünün insan yaşamında ve toplumda yarattığı yıkımlara ve yozlaşmaya tanık olmuş biri olarak kendi çağının birçok entelektüelinden farklı olarak insanlığın ve toplumun geleceğine yönelik ve yaşadığı çağa karşı “hayal yoksunluğu”<sup>18</sup> ve kötümserlik içine düşmemiş, gelecek için umudu elden bırakmamıştır. Kötümserliğe ve umutsuzluğa kapılmak yerine mevcut durumdan çıkmanın yolları üzerine kafa yormuş, var olan durumdan ve yıkıntılardan olumlu şeyler çıkarmaya çalışmıştır. Aşağıda ana hatlarıyla anlatılacak olan bu çalışma da onun bu yöndeki çabalarını estetik, sanat ve politika ilişkisi ekseninde ortaya koymaya çalışan bir çalışmadır.

Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”<sup>\*</sup> adlı makalesinin son bölümünde “faşizmin politikayı estetize etme (die Ästhetisierung der Politik)” girişimine karşı komünizmin “sanatı politikleştirme (die Politisierung der Kunst)” ile cevap verdiğini dile getirir.<sup>19</sup> Bu çalışma onun burada ifade ettiği “politikanın estetize edilmesi” ve “sanatın politikleştirilmesi” kavramlarını hem bu makalesi hem de diğer çalışmalarından hareketle açıklama çabası olarak görülebilir. Dolayısıyla burada onun hem estetik ve politika hem de sanat ve politika arasında kurduğu ilişkinin izleri çeşitli çalışmalarında sürülerek ortaya konulmaya çalışılacaktır. Benjamin faşizm

---

<sup>17</sup> Walter Benjamin, “Yıkıcı Karakter”, **Parıltılar**, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 2016b, s. 23.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, “Erfahrung und Armut”, **Gesammelte Schriften, Band II-1**, Hg.von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main,1980c, s. 216.

\* Türkçeye “Teknik Aracılığıyla Yeniden Üretilbilir Olduğu Çağda Sanat Eseri” olarak çevrilebilecek bu makaleden bundan sonra bu çalışmada “Sanat Eseri” olarak bahsedilecektir. Ayrıca bu makalenin üç versiyonu bulunduğunu, bu çalışmada en çok gönderme yapılan versiyonunun üçüncü versiyon olduğunu belirtmek gerekir. Ancak Benjamin'in gönderme yaptığımız *Gesammelte Schriften*'in erken dönem bir baskısında makalenin üçüncü versiyonu, ikinci versiyon olarak gösterilmiştir. Daha sonraki baskılarda burada referans verdiğimiz ikinci versiyon (Zweite Fassung) üçüncü versiyon olarak gösterilmiştir. Ayrıca Ahmet Cemal'in Türkçeye çevirdiği versiyon da makalenin üçüncü versiyonudur.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, **Gesammelte Schriften, Band I-2**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980b, s. 508.

tarafından “politikanın estetize edilmesi”ne karşı bir kurtuluş, özgürleşme olanağı olarak, başka bir ifadeyle toplumun devrimci dönüşümü için “sanatın politikleştirilmesi”ni\* ileri sürer. Ancak onun “sanatın politikleştirilmesini” sadece “faşizmin politikayı estetize” etmesine karşı sunmadığını aynı zamanda modern kapitalist toplumda insanın içine hapsediği yabancılaşma durumuna karşı da bir özgürleşme olanağı olarak sunduğu düşünülmektedir. Modern yaşam ve faşizm ile birlikte insanların kendilerine ve yaşama yabancılaştıkları ve bir yanlısama hali içinde yaşamaya başladıkları söylenebilir. Onun için, insanın, kitlelerin içinde olduğu bu yabancılaşma halinden kurtulmaları, daldıkları rüya halinden uyanmalarının ve kolektif bir birliğe dönüşmelerinin bir yolu da politikleştirilmiş sanattır.

Benjamin teknolojik ilerlemenin hız kazandığı, teknolojinin insan yaşamını kolaylaştırmak ve refaha yol açmak yerine, gerçek amacından saparak öncelikle I. Dünya Savaşı’nda ve sonrasında Nazilerin Almanya’da iktidara gelme sürecinde büyük bir yıkıma neden olduğu, kültürün endüstrileştiği ve kültür ürünlerinin metalaştığı, insanın kendine yabancılaştığı, faşizmin insan yaşamında iyileştirilmez yaralar açtığı ve kitlesel yok etmeye neden olduğu bir çağda yaşamıştır. Benjamin yaşadığı çağın “yozlaşmış ve yıkılmaya yüz tutmuş ruhu”na ve onun kaynağında yer alan kültüre karşı çalışmalar yapmış ve bu yozlaşmış ruhun ya da kültürün temelinde yer alan geleneğe karşı savaş açarak yeni olana ulaşmaya çalışmıştır.<sup>20</sup> Onun estetik üzerine olan görüşünün de I. Dünya Savaşı’nın ve faşizmin yarattığı travmalardan bağımsız olarak ortaya çıktığını söylemek mümkün değildir.<sup>21</sup>

---

\* Benjamin, sanatın politikliğinden söz ederken elbette o dönemde Sovyetler’in resmi sanat görüşü haline gelen toplumcu gerçeklikten söz etmez. Bu akımın savunucusu olan Lukacs’ın görüşlerinden oldukça farklı görüşlere sahiptir bu konuda. Lukacs, “modernist sanata” ve “dışavurumculağa” karşıdır, Brecht’in çalışmalarını onaylamaz. Brecht’e ve çalışmalarına hayranlık duyan Benjamin ise Lukacs’ın aksine modernizm ile uyuşan görüşlere sahiptir. Bkz. Nurdan Gürbilek, 2012b, s. 21.

<sup>20</sup> Detlev Claussen, **Son Deha: Theodor W. Adorno**, Çev. Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 173.

<sup>21</sup> Norbert Bolz, Willem van Reijen, **Walter Benjamin**, Campus Verlag, Frankfurt/Main, New York, 1991, s. 115.

Faşizmi ve insanın içinde bulunduğu yabancılaşma halini Benjamin 19. yüzyılda yükselişe geçen kapitalizm ve moderniteden bağımsız olarak ele almaz. Ona göre kapitalist üretim sisteminin hâkimiyetinde olan modern yaşam mitik bir karaktere bürünmüş ve insanda bir büyülenme hali yaratmıştır. 17. yüzyılda ortaya çıkan modernite rasyonel düşünce, bilim ve teknoloji gibi kavramlarla karakterize edilmiş ve mitin sonu olarak görülmüştür. Bundan böyle insanın doğanın ya da herhangi bir otoritenin belirlenimlerine göre yaşamaktansa kendi aklı, özgür iradesiyle yaşayacağı ve eyleyeceği ileri sürülmüştür. Oysa ona göre kapitalist üretim sisteminin egemenliği altında olan modern yaşamda aydınlanmacı aklı, rasyonel düşünceyi görmek mümkün değildir. Öyle ki bu yaşam hâlâ mitik formların egemenliği altındadır. Benjamin, kapitalizm için ise şu ifadeyi dile getirir: “Kapitalizm, Avrupa'nın üstüne yeni bir rüya dolu uykunun geldiği ve bununla birlikte mitsel güçlerin yeniden harekete geçirildiği doğal bir olguydu.”<sup>22</sup> 19. yüzyılla birlikte modernite ve kapitalizmin etkileri sonucunda ortaya çıkan (yeni) modern özne artık rasyonel olarak hareket etmeyen bir öznedir. Başka bir deyişle, o, “mitolojik olana çok benzer biçimde, kendi eylemlerine keskin olarak kişiselleştirilmiş şeylerin kaynaklık etmesinden daha çok, giderek onun adına daha fazla düşünüp daha fazla eyleyen, onu derinden kontrol eden yapının itaatkâr bir fonksiyonu olmuştur.”<sup>23</sup> Bu yaşamda kolektif bir bilincin varlığından da söz etmek mümkün değildir. Benjamin'e göre on dokuzuncu yüzyıl bireysel bilinç karşısında kolektif bilincin derin bir uykuya daldığı bir yüzyıl olarak kendini gösterir.<sup>24</sup> Modern yaşam fantazmagorik\* bir yapıdadır. Bu yapıda olan yaşam insanlarda, daha doğrusu modern kente ait bir olgu olan kitlelerde/kalabalıklarda toplumun ilerlediğine ve yaşamın güzelleştiğine dair bir yanılgı

---

<sup>22</sup> Walter Benjamin, **The Arcades Project**, “Convolute K”, Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Harvard University Press, USA, 2002b, s. 391.

<sup>23</sup> Terry Eagleton, “Marksist Haham: Walter Benjamin”, **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. Neşe Nur Domaniç, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 396.

<sup>24</sup> Walter Benjamin, 2002b, “Convolute K”, s. 389.

\* Fantazmagorya iki anlamda tanımlanmaktadır: “Görüntü oyunu” ve “doğüstü olay.” Bkz. Ünsal Oskay, “Walter Benjamin’in Baudelaire Üzerine Çalışmaları”, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2014b, s. 227.

oluşturmuştur. Kitleleri kendi gerçekliklerinden uzaklaştırıp bir yanılısma hali içinde yaşamaya yönlendiren faşizm de modern kapitalist toplum ve gündelik yaşamdan bağımsız değildir. Bu nedenle bu çalışmada hem faşizm hem de onun politikayı estetize etmesi meselesi Benjamin'in *Pasajlar Çalışması*'nda kapitalist modernleşmeyi, kapitalist kültürü ele aldığı bölümlerden bağımsız olarak ele alınmayacaktır.

Benjamin, teknolojik gelişmenin tarihsel ve politik sonuçları üzerine de eğilir. Ona göre yirminci yüzyılda yaşanan savaşlar, felaketler teknolojinin yanlış kullanımından bağımsız olarak görülemez. Teknoloji, Birinci Dünya Savaşı'nda da görüldüğü üzere insanlığa faydalı olmaktansa ona zarar vermiştir. Mesela “nehirleri kanalize etmek yerine insan selini siperlere yöneltir, uçaklardan kentlere tohum saçmak yerine, onların üzerine yangın bombaları atar.”<sup>25</sup> Benjamin teknolojinin yanlış kullanımı kapitalist üretim ilişkilerinden bağımsız olarak değerlendirmez: “Teknoloji, kapitalist üretim ilişkileri içerisinde varolduğu müddetçe bir felaket aracına dönüşmek zorundadır.”<sup>26</sup>

Sanayileşme ve teknolojik gelişmeler insan deneyimi (*Erfahrung*) ve algısı (*Wahrnehmung*) üzerinde de etkide bulunmuş ve onları dönüşüme uğramıştır. Benjamin'in estetik ve politika arasında kurduğu ilişki de aslında deneyim ve algı ile ilişkili bir meseledir. Çünkü Benjamin estetik\* kavramını, kökensel anlamında kullanır.

---

<sup>25</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 508.

<sup>26</sup> Esther Leslie, **Konformizmi Alt Etmek**, Çev. Eda Çaça, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 26.

\* Alexander Gellay, estetiğin geleneğinden hareketle estetiğe ilişkin üç temel ele alış biçiminin olduğunu göstermeye çalışır. Ona göre estetik on sekizinci yüzyılda romantik ve idealist düşünürler tarafından eğitimle ilişkili olarak düşünülmüştür. Mesela, “Schiller Kant'ın güzel ve ahlak arasında kurduğu analogiyi belli bir pedagoji programı ve toplumsal koşullar için temel olarak” kullanmıştır. Daha sonra Gellay, estetiğin bir başka özelliğine, yani sanat ve felsefe arasındaki bağlantısına işaret eder. Felsefe sanatı kavramaya yardımcı olur. Ancak sanat da felsefenin “hakikate” ulaşmasında ona yardımcı olur. Tabii Gellay estetiğin bu yanını romantik gelenekten, özellikle de Schelling ve Hegel'den elde ettiğimizi söyler. Son olarak, o estetik geleneğe var olan estetiğe ilişkin bir başka düşüncenin varlığına dikkat çeker. Bu düşüncenin ise iki sacayağının olduğu söylenebilir: Bunlardan birinin Platon-Kant çizgisinde görülebileceğini, diğerinin ise Hegel'in estetik üzerine olan görüşlerinden okunabileceğini söyler. Bu estetik görüş “duyusalılık (sensitivity) ve güzelin birliği” temelindedir ve o “Platonik- Kantçı formda, öznel duyu ve yaratmanın mükemmelliği arasındaki uygunluk olarak” düşünülür. Hegel açısından bakılırsa, onu “İdenin duyusal görünüşü olarak” düşünmek mümkündür. Estetik Hegelci anlamda, “insanın duyusal araçları ve transendental bir düzenin, gerek doğanın gerekse tarihin, arasındaki uygun bir bağa” işaret eder. Nitekim, Gellay'e göre Benjamin'in estetik düşüncesi estetik geleneğe yukarıda ifade ettiğimiz üç görüşten bağımsız olarak düşünülemez. Bu estetik öğeleri de Gellay ilkinin, yani sanatın politik-pedagojik işlevinin

Bu kavram, Grekçe “*aísthêsis*” sözcüğünden gelir. Bu sözcük “algı”, “duyum” gibi anlamlara gelmektedir: “duyularla, özl. duygu yoluyla, *fakat ayn.z.* görme, işitme vb. yoluyla algılama, duyma, hissetme, *bir şeyin* duyumu, duygusu, hissi.”<sup>27</sup> Estetiğin kökensel anlamından hareketle Susan Buck-Morss şöyle der: “Estetiğin asıl alanı sanat değildir ama gerçeklik- bedensel, maddi doğadır.”<sup>28</sup> Benjamin gençlik yıllarında estetiği ilk olarak “algısal deneyim ve bilgi (cognition) için temel bir kuram” olarak ele alır. İkincil olarak onu sanat eserleri ile ilişkili bir kuram olarak düşünür. Dolayısıyla, Benjamin’de estetik ne güzel sanatlara ilişkin bir kavram ne de sanat eserinde “güzelin özünü” bulma amacına ilişkindir. Onu “sanat eserinin insan algısı ve deneyimiyle” olan ilişkisi bağlamında ele alarak ilgisini sanat eserinin “toplumsal işlevi” üzerine yoğunlaştırır.<sup>29</sup>

Benjamin, faşizmin ortaya çıkmasını aynı zamanda modern yaşamda deneyimin yoksullaşması ile ilişkilendirir. Modern yaşam koşulları, sanayileşme ve teknoloji insan deneyiminin yoksullaşmasına yol açmıştır. İnsanın sürekli şoklara maruz kaldığı modern yaşamda deneyim parçalanmıştır. İnsan modern yaşamda artık birbirinden kopuk, anlık, öylesine yaşanılıp geçilen, üzerinde düşünüp bütünle ilişkilendiremediği bir yığın şey yaşamakta, deneyimlemektedir (Erlebnis). Dolayısıyla yaşadıklarına daha geniş bir perspektiften bakamamakta ve değerlendirememektedir. Nitekim modern insan kolektif deneyimden (*Erfahrung*) yoksun bir yaşam sürdürmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknolojik gelişmelerin kültür üretimini de oldukça etkilediği bilinmektedir. Benjamin, Marksist bir bakış açısıyla sanat alanında

---

Benjamin’in *Sanat Eseri* makalesinden, sanat ve felsefenin hakikat ile olan ilişkisine işaret eden ögeyi “*Goethe’nin Gönül Yakınlıkları*” adlı çalışmasından hareketle ve son ögeyi de yani sanatın güzel ve görünüş (*Schein*) ile olan bağlamını, *Pasajlar*’daki meta fetişizmi teması üzerinden göstermeye çalışır. Bkz. Alexander Gellay, “Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin”, *MLN*, Comparative Literature Issue, Vol: 114, No. 5, The Johns Hopkins University Press, December 1999, s. 937-940.

<sup>27</sup> Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 20.

<sup>28</sup> Susan Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October*, Vol. 62, MIT Press, Autumn 1992, s. 6.

<sup>29</sup> Alexander Gellay, 1999, s. 936 & Jaeho Kang, 2015, s. 30.



meydana gelen değişimlerin alt yapıda meydana gelen değişimlerden bağımsız olmadığını söyler. 19. yüzyılda icat edilen fotoğraf makinesi gibi teknik/mekanik yeniden üretim araçları sanat eserlerinin hızla kopyalanmasına neden olmuş, bu durum aura ile ilişkili olan geleneksel estetik kategorileri, eski sanat formları üzerinde olumsuz bir etkide bulunmuş ve kitlelerin gözünde onların geçerliliklerini yitirmeye başlamasına yol açmıştır.<sup>30</sup> Başka bir ifadeyle bu türden gelişmeler neticesinde “otonom, ‘auratik’\* sanatın ölümü” söz konusu olmuştur.<sup>31</sup> Fakat bununla birlikte teknik yeniden üretim sayesinde kitlelerin sanat eserlerine erişimi kolaylaşmıştır. Üstelik bu durum “kitlelerin sanat ile ilişkisini” değişime uğratmıştır.<sup>32</sup> Çünkü Benjamin “teknğin sanat üretimi ve algısı üzerinde ne türden bir etkisi olduğu meselesiyle ilgilenerek”<sup>33</sup> teknik aracılığıyla sanat eserlerinin yeniden üretiminde ortaya çıkan krizin aslında algılamamanın kendisinde bir kriz olduğunu<sup>34</sup> ve bu türden sanat eserlerinin sanat algısını değiştirdiğini, dolayısıyla bu durumun kitlelerin sanatla olan ilişkisini dönüşüme uğrattığını dile getirir. Ona göre teknik aracılığıyla üretilen sanat eserleri, fotoğraf ve özellikle film gibi teknolojik sanatlar karşısında insanın estetik deneyimi değişime uğramıştır. İnsanın geleneksel sanat eserini alımlaması tefekküre dayanan, sanat eseri ve kendisi arasındaki mesafeyi aşılabilir kılın bir alımlamadır. Ancak film gibi teknolojik sanat eserleri karşısında artık tefekküre dayanan bir alımlama olmadığını, filmin seyircinin dikkatini dağıttığını ve onun tefekküre dalmasına engel olduğunu ileri sürer. Bu nedenle bu türden bir sanat eseri karşısında dikkati dağınık bir seyirci vardır. Onun için bu türden bir alımlama seyirciyi eleştirel

---

<sup>30</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, “Walter Benjamin’s Theory of the End of Art”, *International Journal of Sociology*, Vol. 7, No. 1, Taylor& Francis Ltd., Spring 1977, s. 45.

\* Aura kavramı bazı çeviri metinlerinde Türkçeye doğrudan “aura” olarak ya da “ayla”, “hale”, “halo”, “atmosfer” olarak çevrilmiştir.

<sup>31</sup> Gyorgy Markus, “Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria”, *New German Critique*, No. 83, Special Issue on Walter Benjamin, Spring-Summer 2001, s. 8.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 496

<sup>33</sup> Inez Müller, **Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Ansätze zur einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren**, Werner J. Röhrig Verlag, St. Ingberg, Röhrig, 1993, s. 92.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Haz. Nurdan Gürbilek, Çev. Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 2012a, s. 148.

kılacak, onu kolektif bir birliğe dönüştürebilecek bir nitelikte ve güçtedir. Gerek Benjamin'in Gerçeküstücüler üzerine gerekse fotoğraf ve film sanatı üzerine olan görüşlerinden hareketle onun sanatı deneyimimizi, algı dünyamızı genişletmeye, dolayısıyla her şeye farklı bir perspektiften bakmaya imkân tanıyan bir alan olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Bu nedenle de sanata politik bir önem attığı söylenebilir.

Benjamin için modernite görüntüsü ile “teknolojik kültürün anestezi (duyumsuzlaşma/ uyuşturma) olarak fantazmagoryasına atıfta bulunur; Kültür eleştirisinin (Kulturkritik) amacı bedensel kolektifin sinestezidir.”<sup>35</sup> Teknoloji, teknolojik kültür bir yandan insan duyularını uyuşturur, diğer yandan insanın modern dünyada bu vesileyle uyuşturulan duyularını yeniden insana kazandırma rolünü de üstlenebilir. Başka bir deyişle teknoloji, yeni medya bir yandan bizi şoka uğratarak “deneyimin (Erfahrung) kaybolmasına” neden olurken diğer yandan “duyularımızı yeniden biçimlendirerek”, “yeni deneyimler” oluşturarak modern kapitalist dünyanın büyümesini bozabilir ve toplumsal değişime hizmet edebilir.<sup>36</sup>

Benjamin teknolojik kültürün insan duyularını uyuşturmaya yönelik kullanımlarından birini faşizm örneğinde görmenin mümkün olduğunu ve faşizmin hem geleneksel burjuva estetik kategorileri hem de medyayı kullanarak insanların duyularını uyuşturarak onları pasifize ettiğini iddia eder.<sup>37</sup> Başka bir ifadeyle onun kitleleri yönlendirmek, manipüle etmek ve tahakküm altına almak için kitle kültüründen, sanattan ve medyadan faydalandığı söylenebilir. Öyle ki onun teknolojiyi, sanatı ve medyayı bu amaçla kullanması nedeniyle insanlık kendine yabancılaşmış (“*Selbstentfremdung*”), insan “kendi yıkımını birinci derece estetik haz olarak” yaşamaya başlamıştır.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Jaeho Kang, “The Spectacle of Modernity: Walter Benjamin and a Critique of Culture (Kulturkritik)”, *Constellations*, Volume 18, No. 1, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 2011, s. 87.

<sup>36</sup> Marit Grøtta, **Baudelaire's Media Aesthetics, The Gaze of Flâneur and 19th-Century Media**, Bloomsbury Publishing, USA, UK, 2015, s. 14.

<sup>37</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 506.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 508.

Benjamin, faşizm gibi politik odakların kitle kültürünü “tahakküm” ve “manipülasyon” aracı olarak kullanmalarını<sup>39</sup> eleştirir. Faşist sanat ideolojisine, faşizmin sanatı ve medyayı propaganda amacıyla kullanmasına karşı medyanın, yeni teknolojik sanatların “özgürleştirici modelini” ortaya koyarak onları savunmuştur.<sup>40</sup> Onun için, “sanatın görevi politiktir, yani amacı yeni algı tarzına dayanarak bir kolektif yaratmaktır ve o bu görevini dikkat dağıtma (distraction) yeteneği ile yerine getirir.”<sup>41</sup> Sanatın mevcut toplumsal ve politik durumu kitlelere benimsetmektense, kitlelerin içinde bulunduğu duruma karşı kitlelerde bir farkındalık yaratması ve kitleyi rasyonel, eleştirel bir kolektife dönüştürmesi gerekmektedir.

Benjamin, Adorno’nun aksine teknolojik yeniliklerin ve popüler sanatın ya da kültürün ilerici olduğunu düşünür. Sanatın politik bir etkiye neden olacağına dair büyük bir inanç taşıyan Benjamin “bir eserin doğru politik eğilimi”nin, “edebi eğilimini de” içerdiğini düşünür. Bu nedele onun için “iyi sanat” ile “politik çizgisi doğru” sanat bir ikilem oluşturmaz.<sup>42</sup> Sanat var olan toplumsal yapının, sermayenin yarattığı toplumsal ilişkilerin estetik bir olumsuzlamasını sağlayabilecek güçtedir.<sup>43</sup> Bu bakımdan politikleşmiş bir sanat ilericidir. Onun için bu sanat proletaryayı harekete geçirecek politik bir bilincin oluşmasına katkı sağlayacak güçtedir. Proletarya, teknolojiyi kendi organı haline getirerek yaşamı kurtaracak olan devrimin öznesidir. Dolayısıyla onun burada ilgilendiği asıl meselenin “toplumun devrimci dönüşümü ve onun ideolojik üst yapıdaki dönüşümü arasındaki ilişki meselesi” olduğunu da söylemek gerekir.<sup>44</sup> Nitekim Benjamin yaşadığı çağı, çağın ruhunu ve kültürü anlamak için geçmişe dönerek onların temelinin,

---

<sup>39</sup> Lutz Koepnick, **Walter Benjamin and the Aesthetics of Power**, University of Nebraska Press, The United States of America, 1999, s. 23.

<sup>40</sup> Inez Müller, 1993, s. 106.

<sup>41</sup> David S. Ferris, **The Cambridge Introduction to Walter Benjamin**, Cambridge University Press, New York, 2008, s. 109-110.

<sup>42</sup> Walter Benjamin, “Üretici Olarak Yazar”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları: İstanbul, 2011h, s. 99 & Ünsal Oksay, “Walter Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazy”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz. Ünsal Oksay, Dost Kitabevi, Ankara, 1982a, s. 147.

<sup>43</sup> Esther Leslie, 2010, s. 153.

<sup>44</sup> Eli Friedlander, **Walter Benjamin: A Philosophical Portrait**, Harvard University Press, USA, 2012, s. 171.

kaynaklarını sorgular ve bir kültür analizi yapar. Ona göre var olan durumdan ve sorunlardan kurtulmaya yardım edecek alanlardan biri de kültür, sanat alanıdır. Bu noktada sanatçıya ve filozofa düşen görev ise, “meta toplumunun fantazmagoryasında içine daldığı düşsel durumdan insanlığı uzaklaştırmak”<sup>45</sup>, yabancılaşma halinden onu uzaklaştırıp kurtarmaktır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde modern yaşamın, toplumun nasıl bir görünüme sahip olduğu Benjamin’in *Pasajlar Çalışması* bağlamında ortaya konulacaktır. Benjamin, kendi dönemindeki modern insanı, toplumu ve kültürü anlamak için onların kökenlerine geri döner. Onların kökenlerini okuyacağı zaman ve mekân, kapitalizm ve modernitenin yükselişte olduğu 19. yüzyıl Paris’idir. Bu yüzyılda endüstrileşmenin, kapitalizmin ve teknolojik gelişmelerin insan yaşamında, yazında, sanatta, toplumsal hayatta, insanların gerçeklik algısında, beğenisinde, hayal etme ve tasarımla biçimlerinde ne türden değişimler meydana getirdiğini ele almaya çalışır. Kapitalizmin, endüstrileşmenin ve teknolojinin kültür ve insan algısında yarattığı değişimleri ise meta fetişizmi ve fantazmagorya kavramları üzerinden irdeleyerek bu dönemde insanın nasıl bir yabancılaşma ve yanılısma hali içine düştüğünü göstermeye çalışır. Bu bölümde ayrıca onun Baudelaire’den hareketle modernite ve kapitalizmin sanata, kültüre nasıl yansıdığı gösterme, daha doğrusu sanat ve kültürden hareketle onların özüne ilişkin bir kavrayış sunma çabası ele alınacaktır. Son olarak Baudelaire, Proust, Freud, Bergson, Leskov bağlamında modern deneyimin düşüşü/yoksullaşması meselesi ele alınacak ve onların kolektif deneyimi (*Erfahrung*) tekrar elde etme çabaları ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise teknolojik gelişmelerin sanat alanında ne türden bir krize, değişime yol açtıkları ele alınacaktır. Benjamin teknik yeniden üretim ile üretilen sanat eserlerinin ve hakiki sanat eserlerinin alımlaması arasında fark olduğunu dile getirir. Hakiki sanat eserlerinin bir auraya sahip olduklarını ve teknik aracılığıyla üretilen sanat

---

<sup>45</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s. 173.

eserlerinin ise auradan yoksun olduklarını dile getirir. Teknolojinin sanat eseri kavrayışında ve algılayışında meydana getirdiği değişimleri gösterebilmek için bu bölümde öncelikle Benjamin'in aura kavramı ve sanat eserinin kült değeri ile ne demek istediği açıklığa kavuşturulacak ve daha sonra teknik yeniden üretim meselesi ve onunla bağlantılı olan sanat eserinin sergileme değeri ele alınacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise öncelikle kapitalizm, modernite ve faşizm arasında nasıl bağ olduğu ortaya konularak, Nazilerin politikayı, başka bir ifadeyle kendi ideolojilerini estetize etmek için sanatı, kitle iletişim araçlarını nasıl kullandıkları gösterilmeye çalışılacaktır. Daha sonra ise Benjamin'in Ernst Jünger'in derlediği "Savaş ve Savaşçı" derlemesi üzerine incelemesinden hareketle bu derlemeye katkı sağlayan yazarlarının faşizme hizmet amacıyla savaşı ve savaşçıyı nasıl estetize ettikleri gösterilecektir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise estetize edilen modern kapitalist yaşamın ve faşizmin (politikayı estetize ederek) kitleleri içine sürüklediği yabancılaşma halinden onları kurtaracak olan sanatın politikleştirilmesi meselesi Benjamin'in farklı çalışmaları bağlamında ele alınacaktır. Benjamin hem savaşın ve politikanın estetikleştirilmesine, onların güzel olarak gösterilmesine hem de kapitalist modernitede insanların kendi gerçekliklerine, yaşama yabancılaşmalarına karşı fotoğraf ve film gibi teknolojik sanatların yanı sıra özellikle Brecht, Sovyetlerdeki sanat gelişmelerinden ve Fransız gerçeküstücülerden yararlanarak, onlara dayanarak yukarıda vurgulandığı gibi sanatın politikleştirilmesi ile karşı çıkar. Bu nedenle öncelikle bu bölümde Benjamin'in sanat ve politika ilişkisini ilk kez irdelemeye çalıştığı "Gerçeküstüçülük: Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafi" adlı makalesi bağlamında ortaya koyduğu görüşler aydınlatılacaktır. Daha sonra sanat eserinin teknik yeniden üretim ile insan algısında ve deneyiminde ne türden değişimler meydana geldiği fotoğraf ve film gibi teknolojik sanatlar ekseninde incelenerek bu sanatların politik önemi ortaya konulacaktır. Bundan sonra kitlelerin, işçi

sınıfının politikleşmesine olanak sağlayacak “üretici yazar” teması incelenecektir. Son olarak da Benjamin’in sanatın politikleştirilmesi konusunda en çok etkilendiği düşünürlerden/sanatçılardan biri olan Bertolt Brecht ve epik tiyatro görüşü ve bu tiyatronun seyirci kitlesini politik olarak nasıl dönüştürdüğü ele alınacaktır.



## 1. BÖLÜM:

### MODERN YAŞAM DENEYİMİ

Max Weber, birçoğumuzun aşına olduğu üzere modernliği “dünyanın mitten arındırılması” olarak tanımlamıştır. Mitten arındırılan bu dünyanın büyüğü bozulmuştur.<sup>46</sup> Ancak Benjamin için kapitalizmin, sanayileşmenin ve yeni teknolojilerin etkisi altında yaşam yeniden mitik\* bir karaktere bürünmüştür ve dünyada yeniden bir büyülenme meydana gelmiştir. Ona göre uygarlığın, modern dünyanın geldiği son nokta bir barbarlık halidir. Ancak bu barbar, karanlık toplumsal yaşamdan kurtulmak ve daha iyi bir geleceğe ulaşmak insanlık için mümkündür. Başka bir deyişle geleceği kurtarma ihtimali hâlâ vardır. Geleceği kurtarmak için de öncelikle geçmişin ve şimdinin sahip oldukları boyunduruklarından kurtulmak gerekir. Benjamin bugünü ve geleceği kurtarmak için geçmişe yönelmek, onu yeniden ele almak ve değerlendirmek gerektiğini düşünür. Söz gelimi onun için 20. yüzyılda mevcut toplumun, kültürün ve faşizm olgusunun köklerini 19. yüzyılda etkisini hızla toplum ve kültürde gösteren kapitalist modernitede bulmak mümkündür. Bu nedenle 20. yüzyıldaki mevcut durumu anlamak

---

<sup>46</sup> Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi**, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 279.

\* Benjamin, miti modernite bağlamı dışında birkaç anlamda daha ele alır. Öncelikle Aydınlanma düşüncesinin mite ilişkin açıklamasına benzer bir anlamda miti ele alır. Bu görüşe göre, mit “algının ve deneyimin arkaik formlarına gönderme yapar.” Bilindiği üzere, doğa üstü varlıklara gönderme yaparak doğada olup bitenlere ve olgulara ilişkin her şeyi bu varlıkların eylemleriyle ve tepkileriyle ilişkilendiren hikâyeler mit olarak adlandırılır. İnsanlar doğada olup biten olaylara, onların arkasında yatan nedenler hakkında bilgi sahibi değiller ve doğada, yaşamda olup bitenler karşısında korku duyarlar. Mitolojik hikâyelerle kendilerince bu olguları açıklamaya çalışırlar. Mitleri, “fantaziler”, “yanlış fikirler” ve “illüzyonlar” olarak ifade etmek mümkündür. Mit dünyaya ilişkin rasyonel bir açıklama ve kavrayış sunmadığı gibi, doğru bilgi ile karşıtlık içindedir. Benjamin, ikincil olarak onu “hakikatin ve insan özgürlüğünün antitezi” olarak ifade eder. Mite ilişkin bu açıklama insanın yaşamını kendi özgür iradesiyle, rasyonel bir şekilde belirleyemediğine ilişkin bir açıklamadır. Başka bir deyişle, insan, doğasından, başka bir deyişle, arzu ve dürtülerinden bağımsız yaşayamaz ve eyleyemez. İnsanı doğa yasaları karşısında güçsüz bir varlıktır, doğanın zorunluluklarından kendisini kurtarmaz ve bundan dolayı onun yaşamı, kendisi tarafından belirlenemez. Mit, onun yaşamını kaderden ve tanrıların isteklerinden bağımsız olarak sunmaz. Son olarak, Benjamin’in çalışmalarında mitolojik karakterlere gönderme yaparak miti bir “metafor” olarak ele aldığı söylenebilir. Bkz. Graeme Gilloch, **Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City**, Polity Press, Cambridge, 1997, s. 9-12.

için bu yüzyıla bakmak gerekir. Onun için 19. yüzyıl “uyanılması gereken düştür: etkisi kırılmadığı sürece bugünün üzerinde baskısını duyuracak olan bir karabasandır.”<sup>47</sup>

Faşizmi de beraberinde getiren mevcut kültür geleneğini değerlendirmek için Benjamin “yeni kavramlar, teorik yaklaşımlar ve edebi olanaklar”ı araştırmaya ve bulmaya çaba harcamıştır. Var olan kültür varlıklarını öncelikle tarihsel bir bağlamda ele almaya çalışmış, yeni olanaklara ulaşmak için bir önceki paragrafta değinildiği gibi geçmişe yönelmek, geçmişin arkeolojisini yapmak gerektiğini ileri sürmüştür. Ona göre “geçmişin arkeolojisi”, şimdiki zamanı, 20. yüzyılda mevcut olan krizi anlamak için önemlidir.<sup>48</sup> Aslında Benjamin eleştirel bir toplum kuramı ve kendi döneminde mevcut olan sorunlar için geçmişe sadece arkeolojik bir model ile yaklaşmaz aynı zamanda hatırlamaya dayanan ve diyalektik olmak üzere iki model daha sunar. Arkeolojik\* model modern toplumda meta fetişizminden dolayı yok olmakla karşı karşıya kalan geçmişe ait “nesnelerin ve izlerin kurtarılması ve korunmasına” ilişkindir. Bu nesnelere ve izlere aynı zamanda hatırlamaya olanak tanıyacaklardır. \* Hatırlamaya dayanan ikinci modele göre

---

<sup>47</sup> Rolf Tiedemann, “Pasajlar Yapıtı’na Giriş”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 18.

<sup>48</sup> Heiko Reisch, 1992, s. 35-36.

\* Benjamin’in en önemli ilgilerinden biri de koleksiyonculuktur. Oyuncak ve kitap koleksiyonculuğu yapar. Onun koleksiyonculuğa yüklediği ödev arkeolojik model ile ilişkilidir. Koleksiyoncu şeyleri metalaşmaktan alıkoyar. Benjamin koleksiyonculuk konusunda şöyle der: “Bir koleksiyoncunun yaptığı en anlamlı büyü, tekil bir nesneyi büyü bir çekim alanı içerisine hapsedmektir. Nesne, bu alanda, son heyecanın, onu edinmenin heyecanı üzerinden geçerken donup kalır. Hatırlanmış, düşünülmüş, bilincine varılmış her ne varsa, o tekil nesnenin üzerinde kurulan mülkiyetin kaidesine, çerçevesine ve kilidine dönüşür. Dönem, mekân, el emeği, bir önceki mülk sahibi gibi özellikler hakiki koleksiyoncu için büyü bir ansiklopediye dönüşür. Bu ansiklopedinin özü nesnenin kaderidir. Koleksiyoncular şeyler dünyasının fizyonomistleridir. Yapılması gereken sadece, koleksiyoncu vitrindeki nesnelere dokunurken izlemektir. O, daha nesneye dokunur dokunmaz, ondan aldığı esinle onun geçmişini görür.” Benjamin’in koleksiyonculuğa önem vermesinin en önemli nedenlerden biri onun anımsamaya olanak tanıdığını düşünmesindedir (Bkz. Walter Benjamin, “Kütüphanemi Yerleştirirken”, Çev. Besim F. Dellaloğlu, **Benjamin** adlı kitap içinde, Yazan ve Yayına Hazırlayan: Besim F. Dellaloğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 138 & Walter Benjamin, “İlk Taslaklar”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2013c, s.266). Koleksiyoncu, “eski zamanlarda oluşmuş bir düşünce, bir nesne, bir *idea*’yı, bunların kendisini unutturan geleneğin etkisinden özgürleştirerek, ait oldukları bugün’e aktarmış olur.” Koleksiyoncu bu temel eylemiyle geleneği yıkar (Bkz. Ünsal Oskay, “Walter Benjamin Üzerine”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz. Ünsal Oskay, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1982b, s. 42). Gelenek, koleksiyonun ediminden farklı bir edime sahiptir. Gelenek; geçmişi sürdürmeye yarayan ve yaramayan şeyleri ayırırken koleksiyoncu böyle bir ayırım yoluna gitmez. Bu nedenle “geçmişin mirasçısı ve muhafaza edicisi olan koleksiyoncunun (ve kotasyon toplayıcısının) işi de bir anda mahiyet değiştirerek geleneğin yıkıcısı olma özelliği kazanmaya başlar” (Bkz. Ünsal Oskay, a.g.e., s. 41, 43).

\* Benjamin’e göre mevcut tarih görüşleri geleneğin kaynaklık ettiği tahribatlardan insanlığı kurtarmayacağı gibi aksine onların içinde buldukları kötü durumu pekiştirecek, yaşadıkları koşulların daha da



unutmaya yol açan modern eğilimin aksine geçmişteki mücadeleleri ve acıları hatırlamak gerekir. Benjamin, “unutulmuş olanları hatırlamak için” tarihe eleştirel bir bakış açısından bakmak gerektiğini söyler. Diyalektik model ise Benjamin’in diyalektik imge kavramıyla açıklığa kavuşturulacak bir modeldir. Onun için geçmiş bir anda parlayıp kaybolan, “uçucu” bir imgeye sahiptir. Ancak o “bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir.”<sup>49</sup> Dolayısıyla bu imgeyi\*, “bir an parlayıp sönen” bir imge olarak ifade eder. Ona göre şimdinin geçmişle, olmuş olanla ilişkisi diyalektik bir ilişkidir.<sup>50</sup> Benjamin geçmişe ve şimdiye ait imgelerin diyalektik bir ilişki içinde bir araya getirilmesi sonucunda diyalektik imgenin açığa çıktığını söylemek ister. Onun deyişiyle “düşünme, gerilimlerle doygunluğa ulaşmış bir takımyıldızında durma noktasına geldiğinde diyalektik imge görünür.” Bu nedenle düşünme edimi hem düşüncelerin devinimine hem de onların durdurulmasına ilişkindir. Bu durumu Benjamin “*Diyalektik im Stillstand*”<sup>\*</sup> kavramı ile de ifade eder. Durma noktası tam da “diyalektik karşıtlıklar arasında gerginliğin en yüksek olduğu yer” olarak düşünülebilir.<sup>51</sup> Dolayısıyla diyalektik imge “geçmiş ve

---

kötüleşmesine ve yıkımlara yol açacaktır. Kültürü, toplumu geldiği noktadan kurtarabilmek, ancak tarihin gidişatını sekteye uğratmakla mümkündür. Bunun için, Benjamin tarihsel materyalizme başvurur. Ona göre her şeyden önce tarihsel materyalizmin “temel kavramı ilerleme değildir, actualization’dır.” Tarihin mevcut gidişatı karşısında tarihsel materyalist düşen görev, Benjamin’in ifadesiyle, “tarihin havını tersine taramaktır” (Walter Benjamin, 2002b, “Convolute N”, s. 460 & Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Çev. Nurdan Gürbilek- Sabir Yücesoy, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2012e, s. 43). Ayrıca Benjamin’e göre ezilenler, mağluplar için tarih ve kültür bir “yıkıntı”dan ibarettir. Tarihsel materyalistin yıkıntılar karşısındaki konumu paçavra toplayıcısının, arkeoloğun konumuna benzer. “Bu yıkıntıdan bir şeyler kurtarmak isteyen tarihsel maddeci, olsa olsa bir paçavra toplayıcısı gibi davranabilir. Kültürün sürekliliğini oluşturan değerleri değil, tüketilmiş, bir kenara atılmış nesnelere, kültürel artıkları, tarihin döküntülerini toplar” (Bkz. Nurdan Gürbilek, 2012b, s.34).

<sup>49</sup> Walter Benjamin, 2012e, s. 41.

\* Benjamin’in diyalektik imge kavramına ulaşmasında Brecht’in epik tiyatrosu etkili olmuştur. Epik tiyatro üzerine olan bölümde de belirtildiği üzere, epik tiyatrodaki yabancılaştırma etkisi ile var olan durumun bir anda gözler önüne serilmesi, var olan duruma, şartlara ilişkin aydınlanma anının “diyalektik imge” kavramını yaratması için kıvılcım etkisi yaratmıştır adeta. Ancak bununla birlikte onun moderniteyi incelemesi de “diyalektik imge” kavramından bağımsız değildir. Modern şehirde araştırmaya konu olan nesne “geçici”dir. Bu nedenle modern deneyim “uçucu” bir niteliğe sahiptir, dolayısıyla yalnızca “imge” vasıtasıyla o yakalanabilir, kavranabilir. Diyalektik imge kavramı da bu deneyimden bağımsız okunamaz. “Diyalektik imge söylemi devinim halindeki kentsel gösterinin uçucu niteliğine karşılık gelmektedir.” Bkz. Jaeho Kang, 2015, s. 29, 152-153.

<sup>50</sup> Walter Benjamin, 2012e, s. 42 & Walter Benjamin, 2002b, “Convolute N”, s. 463.

\* Bu kavram, “durma/duraklama anındaki diyalektik” veya “durağan diyalektik” şeklinde çevrilebilir.

<sup>51</sup> Walter Benjamin, 2002b, “Convolute N”, s. 475.

şimdinin anlık karşılıklı tanınmasına (*recognition*) ve aydınlanmaya (*illumination*)” işaret eder.<sup>52</sup> Bu noktada onun düşünmesinin en önemli yanının diyalektik imgelerle gerçekleşen bir düşünme olduğu söylenebilir. “Oluşmuş her biçimi devinimin akışı içerisinde (...) kavrayan’ Marx’ın diyalektiğinin tersine, Benjamin’in diyalektiği devinimlerin akışını durdurmaya, her oluş’u bir varlık niteliğiyle kavramaya” çalışan bir diyalektiktir.<sup>53</sup>

Benjamin, sona eren bir tarihin, tarihsel dönemin arkasında “hikâyeler” değil de “imgeler” bıraktığını söyler.<sup>54</sup> Ona göre bir tarihçiye düşen görev, geçmişe ait söz konusu parçalanmış imgeleri “güçlü, aydınlatıcı bir mozaik ya da montajda toplamak, iyice incelemek ve bir araya getirmek”<sup>55</sup>dir. Benjamin tarihçinin geçmişe yönelip ona ait imgeleri yorumlamak ve onlardan bugüne ve geleceğe ilişkin kurtarıcı bir şeyler çıkarması gerektiğini düşünür. Böyle bir işe girişen tarihçi için geçmişe ait nesnelere ve olaylar da “sabit, değişmez veriler” olarak görülemezler.<sup>56</sup> Geçmişe dönüp onu tekrar gözden geçirmek ve “unutulmuş” olanları kurtarmak bugünü “geçmişten hareketle yorumlamamızı, tarihin içinde uyanmamızı sağlayacaktı.”<sup>57</sup> Ezilenlerden yana olmayan bu yaşamın değişebilmesi için geçmişle hesaplaşarak geçmişte yitirilmiş olan olanakları yeniden ortaya çıkarmak ve bugüne taşımak; göz ardı edilenleri, unutulmaları ve yok sayılanları kurtarmak, tarihteki değiştirici öğeleri bulmak ve onları öğrenmek gerekir. Başka bir deyişle, bugünü geçmişin boyunduruğundan kurtarmak, geçmişin bugün ve gelecek üzerinde olan otoritesini sarsmak için, geçmişte mevcut olan ve aslında gerçekten bize ait olan, daha insani olan değerleri, özgürleştirici öğeleri bulmamız gerekmektedir. Bu bağlamda Benjamin’den hareketle şöyle denilebilir: “Yaşanan her şey, yaşanmış olan

---

<sup>52</sup> Graeme Gilloch, 1997, s. 13.

<sup>53</sup> Rolf Tiedemann, 2013, s. 33.

<sup>54</sup> Walter Benjamin, 2002b, “Convolute N”, s. 476.

<sup>55</sup> Graeme Gilloch, **Walter Benjamin, Critical Constellations**, Polity Press, Cambridge, 2002, s. 182.

<sup>56</sup> Rolf Tiedemann, 2013, s. 18-19.

<sup>57</sup> David Frisby, **Modernlik Fragmanları, Simmel, Kracauer ve Benjamin’in Eserlerinde Modernlik Teorileri**, Çev. Akın Terzi, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 334.

her şey Tarihin zaman derinliklerinde bir inci gibi beklemekte; yaşanan hayatın her deneyimi bir Urphanomen olarak kendisine yaklaşıp ve kendisini “düşünce fragmanları olarak” yeniden deşifre edecek olan İnsan’ı beklemektedir.”<sup>58</sup> Aynı zamanda geçmişe dönüp tekrar bakmanın bu çalışma açısından önemini Esther Leslie’ye başvurarak şu şekilde ifade etmek mümkündür: “kaybolmuş olanı, ihanet edilmiş ve ayrıca *Technik*’in kaynaklarında verili olan hâlâ imkanı olanı, bizim için belirleyecektir.”<sup>59</sup>

Tüm bu fikirlerini Benjamin tamamlamadığı *Pasajlar Çalışması (Passagen-Werk)*’nda ele almaya çalışmıştır. Bu çalışma esasen, farklı imgelerin, alıntılarının\* montaj\* tekniği ile bir araya getirilerek oluşturulduğu bir çalışmadır. Benjamin, bu çalışmasının yönteminin “edebi montaj” olduğunu ve burada “bir şey söylemeye ihtiyacı olmadığını”, “sadece göstermeye” ihtiyacı olduğunu dile getirir.<sup>60</sup> Söz konusu çalışma “farklı

<sup>58</sup> Bkz. Ünsal Oskay, 1982b, s. 49.

<sup>59</sup> Esther Leslie, 2010, s. 134.

\* Benjamin çalışmalarında kullandığı alıntılama yöntemi için şu ifadeyi dile getirir: “Çalışmamdaki alıntılar haydutlar gibidir, yol kenarında bekleyip silahlarıyla ortaya çıkar ve aylakların kanılarını ellerinden alırlar” (Bkz. Walter Benjamin, 2011g, s. 72.). Adorno, Benjamin’in alıntılama yöntemi ile okuyucuda şok yaratma amacında olduğunu ve onun felsefenin gerçeküstücü olması yönünde bir gayeye sahip olduğunu ifade ederek Benjamin’in yukarıda yer alan ifadesini şu şekilde yorumlar: aniden yolcuların karşısına çıkarak onların sahip oldukları değerli şeyleri çalan haydutlar gibi alıntılar da insanların karşısına aniden çıkıp onların sahip olduğu inançları onlardan alır (Bkz. Theodor W. Adorno, 2010, s. 174). Benjamin’in alıntılama yöntemine başvurmasının temelinde geçmişin gelenek olarak aktarılmasından kopma isteği ve amacı vardır. Gelenek olarak aktırıldığı sürece geçmişin bugün üzerindeki otoritesi ortadan kalkmaz. Benjamin, onun bugün üzerindeki otoritesinin ortadan kalkması için, geçmiş aktarmak yerine onu alıntılama gerektğini düşünür. Bkz. Hannah Arendt, 2018, s. 58.

\* Aslında Benjamin’in kullandığı montaj tekniği yaşadığı dönemde sanat alanında oldukça yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. 20. yüzyılın başlarında yeni montaj olanakları sayesinde nesnelerin bir araya getirildiği yeni bir estetik alanının varlığı söz konusudur. “Gerçekliğe ilişkin fragmanları”, “kübist soyutlama teknikleri”, birbirinden “farklı olan kamera perspektiflerinin” montaj tekniği sayesinde bir araya getirilmesi “yeni bir estetik alanın” ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bunu, “El Lissitzky’nin, Raol Hausmann’ın ve John Heartfield’in fotomantajlarında, Alfred Döblin, André Breton ve Louis Aragon’un düzyazı metinlerinde ve Georges Braques’ın ve Pablo Picasso’nun kolaj resimlerinde (Bild-Collagen)” görmek mümkündür. Bu dönemde ortaya çıkan avangard sanat hareketleri “eski biçimdeki sanatın sonunun geldiğini bu yeni formlar ile” göstermek istemişlerdir. Yukarıda belirtildiği gibi, Benjamin’in de bazı çalışmaları dışında yazılarında genellikle bu yöntemi kullandığını ve “film ilkesini metin alanına entegre etmeye” çalışarak “dilsel metaforları ve simgeleri” (in der Form von sprachbildlichen Montagen) montaj ile bir araya getirerek metinlerini yazdığı söylenebilir. Bkz. Wolfgang Bock, “Medien im Übergang, Walter Benjamins Theorie zwischen Montage und Virtualität”, **Walter Benjamins Medientheorie**, Hg. von Christian Schulte, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2005, s. 101.

<sup>60</sup> Walter Benjamin, 2002b, “Convolute O”, s. 860.

\* Benjamin’in yakın arkadaşlarından Ernst Bloch, onun *Pasajlar Çalışması*’nın derlemelerden, alıntılardan oluşan bir şekilde sunulmasının temelinde yazarın o metindeki varlığı ortadan kaldırarak “dokümanların yalnızca kendi adlarına konuşmalarını” izin verme isteğinin olduğunu ifade eder. Bkz. Ernst Bloch, “Walter

zamanlarda, farklı metinlerde, farklı tarihi ve politik bağlamlarda ortaya çıkan bir dizi fikir ve görüşle şekillenmiştir.”<sup>61</sup> Birçok düşünürden, edebiyatçıdan, özellikle Baudelaire’den aldığı alıntılarını ve o döneme ilişkin tarihsel ve “olgusal dökümanlardan” elde ettiği bulguları bir araya getirip montajladığı bir çalışmadır. <sup>62</sup> Bu çalışmasında “tarihsel uyanışın organı” olarak adlandırdığı diyalektik düşünceye başvurmuştur.<sup>63</sup> Burada diyalektik düşüncenin işlevi şu şekildedir:

“(…) tarihte her defasında gelecekle dolu, ‘pozitif’ ögeyi gerici, ‘negatif’ öğeden ayırmaktı; bunun amacı ‘ayrılmış olan negatif kısma yeni bir bölünmeyi uygulamaktı; bakış açısındaki böyle bir değişiklik, bu parçanın içinden de yeniden pozitif nitelikte, daha öncekinden farklı bir bölüm çıkaracaktır. Bu, bütün geçmiş tarihsel bir eski hale gelme konumu içerisinde şimdiki zamana getirilene kadar sürdürülecektir.’ Böylece Pasajlar Yapıtı’nda Ondokuzuncu Yüzyıl, şimdiki zamana getirilecekti; Benjamin’e göre devrimci eylem, ancak böyle bir bedel ödenerek gerçekleştirilebilirdi.”<sup>64</sup>

Rolf Tiedemann’a göre bu çalışma ile amaçlanan “ekonominin kendi kültürel anlatımını bulduğu somut tarihsel biçimlerin aracılığıyla kapitalist üretimin özünü yakalamaktı.”<sup>65</sup> Onunla moderniteye ilişkin bir kavrayış da sunma amacındadır. Özellikle Baudelaire üzerine çalışmaları bu yönde bir çabaya da hizmet ederler. Burada bu yüzyılda modern kentte kendini gösteren birçok olguyu, eğlence endüstrisini ve medyayı ele alır ve kitle kültürünü görünür kılmaya çalışır. Bu bağlamda Susan Buck-Morss’a göre bu çalışma Benjamin’in modern kapitalist toplumdan bağımsız olarak görmediği kitle kültürüne (her ne kadar bu çalışmasında bu kavrama rastlanılmasa da) ilişkin bir çalışma olarak görülebilir.<sup>66</sup>

---

Benjamin’le Hatıralarım”, Çev. Tuğba Doğan, **Benjamin**, Yazan ve Yayına Hazırlayan: Besim F. Dellaloğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 252.

<sup>61</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 159.

<sup>62</sup> Meral Özbek, “Walter Benjamin’i Okumak II”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 55, Sayı: 3, 2000b, s. 104-105.

<sup>63</sup> Walter Benjamin, “XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013d, s. 104.

<sup>64</sup> Rolf Tiedemann, 2013, s. 21.

<sup>65</sup> Rolf Tiedemann, a.g.e., s. 28.

<sup>66</sup> Susan Buck-Morss, “Benjamin’s Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, *New German Critique*, No. 29, *The Origins of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918)*, Duke University Press, Spring-Summer, 1983, s. 211-212.

Benjamin'in bu çalışmasında sorguladığı bir diğer konu ise deneyim meselesidir. Teknolojik gelişmeler, endüstrileşme ve kent yaşamı deneyimin değişime uğramasına yol açmıştır. Benjamin deneyimi değişime uğratan bu gelişmelerin sanat ve edebiyata olan etkilerini de bu çalışmasında ele alır. Başka bir deyişle burada “modern toplumlardaki sanat yaşamı ile toplumsal hayatın diğer alanları arasındaki etkileşimi” görünür kılmayı amaçlar.<sup>67</sup>

Sonuç olarak Benjamin'in bu çalışmasındaki bir amacı “moderniteyi daldığı rüya/düş dünyasından” uyandırmaktır<sup>68</sup> ve modernitenin yarattığı büyülenme halinden kitleleri kurtarmaktır. Onun bu yöndeki çabalarını görünür kılmadan önce modern yaşamın ve toplumun neden ve nasıl bir rüya ve büyülenme hali içinde olduğunu göstermek ve böyle bir yaşamda var olan kültüre, sanata ve deneyime ilişkin bir kavrayış sunmak gerekir. Bunun için öncelikle modern yaşama mekânlık yapan modern kente bakmak yerinde olacaktır.

---

<sup>67</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 183.

<sup>68</sup> David S. Ferris, 2008, s. 118.

## 1.1. Modernitenin Görüntüsü

### 1.1.1. Modern Yaşamın Mekânı Olarak Modern Kent

Modern dünyanın mitik bir karaktere büründüğü ve bir büyülenme hali meydana getirdiği bir önceki bölümün başında dile getirilmişti. Benjamin'e göre "tarihsel değişim ve teknolojik yeniliklerin sonuçlarının hayata geçtiği" yer olarak modern kent bu türden bir büyülenmenin en çok kendisini gösterdiği yerlerden biridir.<sup>69</sup>

Benjamin modernitenin ve kapitalizmin yaşam ve kültür alanındaki etkilerini gösterebilmek için onların yaşama yansımalarını en çok okuyabileceği 19. yüzyıl yaşamını ve Paris'ini (modern kent olarak) kendisine inceleme konusu yapar ve "19.yüzyılda Paris'te kapitalizmin yükseldiği dönemi okumak için dönemin kültürel fizyonomisine 'imza atan' somut kentsel görüngüleri alıntılar ve adlandırır."<sup>70</sup> Paris, modernite ve kapitalizme ilişkin birçok tarihsel malzeme (binalar, teknolojiler, metalar vs.) sunar.<sup>71</sup> Benjamin, modern kenti\* tüm yönleriyle- mimarisi, onda kendini gösteren sanatsal ve kültürel fenomenleri, mekânları, sokakları, içinde yer alan kalabalıkları, onda ikamet eden karakterleri ve onların gündelik yaşamını- ele alır. Ona göre, modern kent, "bir monad oluşturur: modern toplumsal ve ekonomik yapının karakteristik özelliklerini

---

<sup>69</sup> Christina Britzolakis, "Phantasmagoria: Walter Benjamin and the Poetics of Urban Modernism", Ghots: Deconstruction, Psychoanalysis, History, Ed. by Peter Buse and Andrew Stott, Macmillan Press, USA, 1999, s. 72.

<sup>70</sup> Meral Özbek, "Walter Benjamin'i Okumak I", Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 55, Sayı:2, 2000a, s. 82.

<sup>71</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 19.

\* Kuşkusuz Benjamin'i birçok sanatçı ve düşünür etkilemiştir. Bu düşünürlerden biri de George Simmel'dir. Benjamin, Berlin'de onun derslerine katılma şansına sahip olmuştur. Özellikle "meta kültürü" ve "modern kent yaşamı" konusundaki düşüncelerine Simmel kaynaklık etmiştir. Bir diğer düşünür ise, Siegfried Kracauer'dir. Kitle kültürü, kitlesel medya, gündelik yaşamın görüngüleri, modern gündelik kent ve deneyimi gibi konularda onun Benjamin üzerindeki etkisi göz ardı edilemez. Bkz. Jaeho Kang, 2015, s. 18, 29.

içeren bir varlıktır.”<sup>72</sup> Bu özelliklere sahip olan modern kentin en iyi temsili, adeta o dönemde modern kentler arasında başkent olarak görülebilecek olan Paris’tir.

Benjamin sürgün hayatının büyük bir kısmını Paris’te geçirmiştir. Paris, Benjamin’in yalnızca sürgün hayatını geçirdiği bir mekân olarak görülemez, aynı zamanda onun çalışması için öncelikli metaforlardan biridir denilebilir.<sup>73</sup> Hannah Arendt, onun Berlin’den Paris’e yaptığı yolculuğu, yukarıda dile getirilen nedenlerden dolayı bir zaman yolculuğu olarak görür ve bu yolculuğun bir yerden başka bir yere olan bir yolculuk olmaktan öte “yirminci yüzyıldan geriye, on dokuzuncu yüzyıla yapılan bir yolculuk” olduğunu dile getirir.<sup>74</sup> Susan Buck-Morss ise bu bağlamda onun *Pasajlar Çalışması* için şöyle der: “Benjamin’in kendi tarihsel deneyiminin hikayesi içinde, on dokuzuncu yüzyıl Paris’inin hikayesidir.”<sup>75</sup>

Hem Hannah Arendt hem de Susan Buck-Morss, Benjamin ile ilgili olarak yukarıda ifade edilen tespitlerinde haklılardır. Çünkü onun modern kent yaşamına ilişkin fikirleri kendi kişisel deneyimlerinden bağımsız değildir. Bu ve diğer birçok çalışmasında bu deneyimleri okumak mümkündür. Yaşamının büyük bir kısmı Berlin ve Paris’te geçmiştir. Benjamin kent yaşamının sunduğu olanaklardan yararlanmıştır. Sokaklarda başıboş dolaşmış, onlarda akan hayatı okumaya ve anlamaya gayret etmiştir. Metaların sergilendiği mağazaların vitrinlerini seyretmekten, kafe kültürünün tadını çıkarmaktan ve kent yaşamına ait insanları gözlemlemekten uzak durmamıştır. Paris’te yaşadığı dönemde sokaklarda bir *flâneur* gibi dolaşmış, kenti bir “sahne” olarak görmüş ve onu seyre dalmaya çalışmıştır. Bu nedenle modern yaşama karşı isyankâr duruş biçimi olan flâneurlük Benjamin’in kendisinde de somutlaşmış bir öğedir. Onun için flâneur(lük) “Paristeki kendi sürgün yaşantısını da anlamlandıran, düşünce temposunu belirleyen,

---

<sup>72</sup> Graeme Gilloch, 1997, s. 2, 5.

<sup>73</sup> Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, Çev. Sevgi Doğan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 195.

<sup>74</sup> Hannah Arendt, 2018, s. 36-37.

<sup>75</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 13.

yapıtlar arasında düşünme biçimine yön veren bir yurtsuzluk deneyiminin adıdır.”<sup>76</sup> Dolayısıyla yukarıda değinildiği gibi onun Paris’e ve modern kente\* ilişkin sunduğu bilgiler yalnızca teorik arşiv incelemeleri ile sınırlı değildir.<sup>77\*</sup> Ayrıca belirtmek gerekir ki Benjamin kent yaşamına ilişkin bu gözlem ve deneyimlerinin kentte yaşayan kitlelerin aksine, zevk alma ve eleştirel düşünme yeteneğini köreltmesine imkân vermemiştir. Kent hayatının beraberinde getirdiği ekonomik, toplumsal, kültürel öğeleri ve sunduğu deneyimleri tarihsel bağlamından uzak kalmayarak eleştirel bir şekilde incelemeye ve irdelemeye gayret etmiştir.<sup>78</sup>

19. yüzyılda endüstrileşme ve kapitalizme bağlı olarak kentleşme hızlanmış, kentler büyük bir değişime uğramışlardır. Endüstrileşmenin ilk etkilerinden biri, Paris’teki mimari yapılarda görülebilir. Söz gelimi, bu dönemde endüstriyel bir malzeme olan demirin ilk başlarda demiryolu ve lokomotiflerin yapımında ve daha sonra da inşaat malzemesi olarak kullanılması kent yaşamında ve görünümünde değişimler yaratmıştır.

<sup>76</sup> Nurdan Gürbilek, **Benden Önce Bir Başkası**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012a, s. 119.

\* Benjamin’in çocukluğunun ve yaşamının büyük bir kısmının geçtiği Berlin de onun modern kente dair incelemelerine kaynaklık eder. Benjamin, 19. yüzyılın sonlarında Berlin’de geçen çocukluk anılarından hareketle modern kente ve yaşama dair bilgilere ulaşmaya çalışır. Onun Berlin’de geçen çocukluğuna ilişkin anılarına bakıldığında, bu anılarda insanlara çok az yer verdiği görülür. Daha çok kente ilişkin mekânlara yer verilmiştir. Çocukluk anılarında genelde Berlin’in sokaklarından, hayvanat bahçesinden, parklarından, kafelerinden, alışveriş merkezlerinden, burjuva evlerinden, tren istasyonlarından, eşyalardan ve sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan telefon gibi makinalardan söz eder. Onun için çocuğun şeylerle ve mekânlarla kurduğu ilişki yetişkinin onlarla kurduğu ilişkiden farklıdır. Benjamin için çocuğun yetişkinden farkı da yetişkinin yapamadığı bir şeyi yapabilmesi, yani “yeniye yeniden keşfedebilmesi”dir. “Modern şehrin dünyası çocuk Benjamin’in ‘yeniye yeniden keşfettiği’ mitik ve büyülü bir dünya olarak görünür ve yetişkin Benjamin onu eski olanın yeniden keşfi olarak tanır.” Bkz. Walter Benjamin, **Berliner Kindheit um 1900**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013a, s. 9-95 & Susan Buck-Morss, 1983, s. 217-219.

<sup>77</sup> Oğuz Demiralp, “Tuhaf Bir Çocuk”, Cogito, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 76.

\* Benjamin’in sanat ve kültüre yönelik düşüncelerin şekillenmesinde yaşadığı dönemde Berlin’de mevcut olan kültürel ve entelektüel ortamın yeri büyüktür. 20. yüzyılın başlarından itibaren Berlin, Avrupa’daki avangard hareketler için önemli bir merkez haline gelmiştir. Burada mevcut olan kültürel ortam entelektüel meselelerle uğraşan insanlar için adeta bir deneyim ortamı sağlamıştır. Berlin’de o dönem var olan kültürel ve entelektüel ortama bakıldığında, bir yandan edebiyat, mimarlık, müzik gibi birçok sanat alanında modernizm etkisinin, diğer yandan psikanalizin, izlenimcilik, dadacılığın ve yeni toplumsal-politik teorilerin burada önemli ve hâkim bir konumda olduğunu görülebilir. Tabii sinema gibi teknolojik gelişmelerin, radyo ve basının mümkün kıldığı yeni bilgi ve deneyim olanaklarının da onlar üzerindeki etkisini unutmamak gerekir. Berlin bu dönemde bugün önemle andığımız birçok sanatçıya ve entelektüele ev sahipliği yapmıştır. Bertolt Brecht, Thomas Mann, Alfred Döblin, Arnold Schoenberg, Hermann Hesse, Kandinsky, Paul Klee, Siegfried Kracauer, Fritz Lang, Carl Gustav Jung, Erich Fromm bu sanatçı ve entelektüellerden sadece bir kaçıdır. Bkz. David S. Ferris, 2008, s. 25.

<sup>78</sup> Angela McRobbie, “The Passagenwerk and the Place of Walter Benjamin in Cultural Studies: Benjamin, Cultural Studies, Marxist Theories of Art”, Cultural Studies, 6:2, 1992, s. 155.



Demir ile birlikte camın da inşaat malzemesi olarak mimari yapılarda kullanılması mimaride büyük bir devrim gerçekleştirmiştir. Bu iki inşaat malzemesinin birleşiminden oluşan modern kente özgü mimari yapılara demiryolu istasyonları, sergi salonları ve pasajlar örnek olarak verilebilir.<sup>79</sup>

Tabii ki Benjamin için, bu yapılar arasında en önemlileri-Louis Aragon'un *Paris Köylüsü* adlı çalışmasından ilham alarak yazdığı çalışmasına\* adını verdiği- pasajlardır. Demir ve camdan inşa edilen ve aydınlatmalarında gaz lambaları kullanılan pasajlar modern mimarinin ilk örneklerinden biridir.<sup>80</sup> Benjamin onları şu şekilde betimler: “Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasında uzanan, üstleri camla kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir...Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj, küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır.”<sup>81</sup> 19. yüzyılın başlarında yapılmış bu mimari yapılar ekonomik gelişmelerle birlikte yükselişe geçmeye başlamışlardır. Benjamin, pasajları “modernizm’in içine döküldüğü kalıplar” olarak betimler.<sup>82</sup> Onlar hem sergiledikleri hem de gizledikleri ile modern dünyanın küçük bir örneğini sunarlar.<sup>83</sup> Benjamin’in onları özel bir incelemenin konusu kılmasının nedeni de budur.

Bu pasajlar insanların duyularına hitap edecek bir çekicilikle dizayn edilmişlerdir ve donatılmışlardır. Çekicilikleri sadece mimari yapılarından gelmez, aynı zamanda ve en önemlisi de lüks endüstriyel ürünleri sergilemelerinden gelir ve onların donatılmasıyla beraber sanat da “tüccarın hizmetine girer.”<sup>84</sup> Pasajlar müşterilerin ne ararlarsa

---

<sup>79</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 89 & Uwe Steiner, **Walter Benjamin, An Introduction to His Work and Thought**, Trans. by Michael Winkler, The University of Chicago Press, 2010, Chicago, s. 3.

\* Düşünce ve yazın tarihinde öyle eserler vardır ki yayımlandıkları zaman büyük bir ilgi görmezler, ancak önemli çalışmalara, düşüncelere ilham kaynağı olurlar. 1926 yılında gerçeküstüçülük akımının öncülerinden biri olan Louis Aragon'un *Paris Köylüsü* adlı eseri de böyle bir eserdir. Bu eser, Walter Benjamin'i derinden etkilemiş ve ancak ne yazık ki tamamlama imkânı bulamadığı ünlü Pasajlar Çalışması'nı yazmaya yönlendirmiştir. Bkz. Susan Buck-Morss, 2010, s. 50.

<sup>80</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 88 & Walter Benjamin, 2013c, s. 257.

<sup>81</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 88.

<sup>82</sup> Walter Benjamin, 2013c, s. 257.

<sup>83</sup> Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 35.

<sup>84</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 88.

bulabilecekleri mekânlar olarak düzenlenmişlerdir. Örneğin, “kamusal kent mekânı olan Palais Royal, siyasi çalkantıların sahası, bir gezinti yeri, lüks tüketim çarşısı ve hem eğitim hem eğlence yeri olarak birden çok işleve hizmet etmiştir.”<sup>85</sup> Louis Aragon’un, bu pasajlardan biri olan Opera Pasajı’na ilişkin gözlemlerinden hareketle<sup>86</sup>, pasajların kitapçı, kafe gibi mekânlara, çeşitli şeylerin satıldığı gösterişli vitrinleri ile mağazalara, örneğin baston gibi spesifik nesnelere satıldığı dükkanlara, otel ve randevuevi gibi birçok tüketim mekânına ev sahipliği yaptığı söylenebilir. Dolayısıyla onlar hem insanların tüketimde bulunabilecekleri hem de eğlenecekleri mekânlar olarak düzenlenmişlerdir. Aragon, pasajların “birçok modern mitin kaynağı” olduğunu ve “fani olana ibadet edilen tapınaklara” dönüştüklerini dile getirir.<sup>87</sup>

“Göklerdeki tanrılara tapmıyor artık insanoğlu. Süleyman’ın tapınağı, kırlangıç yuvalarına, soluk kertenkelelere mesken metaforlarına gömüldü. İnançların ruhu, tozlara karışarak, kutsal mekânları terk eyledi. Fakat başka mekânlar var insanlar arasında çiçek açan, insanların gizemli hayatlarını kaygısızca sürdürdükleri başka mekânlar, derin bir dinin usulca doğumuna şahit olan mekânlar. Tanrısallığa mesken değil henüz buralar. Modern Efeslerin kuytularına çöken yeni bir tanrısallık bu, metali bürüyen asit misali bir bardağın dibinde; binlerce insanın farkına dahi varmadan yanından geçip gideceği, göz ucuyla, belki bir anlığına şahit olanların nazarında, ansızın, sıradanlığın son raddesinde, duyuşsal bir kisveye bürünecek olan bu poetik tanrıyı burada vücuda getiren, kendisidir hayatın. Mekânların metafiziği, sensin çocukları beşiklerinde sallayan, sensin rüyalarına sınır çeken.”<sup>88</sup>

Benjamin, Aragon’un pasajları, “birçok modern mitin kaynağı” olarak görmesine ve tapınaklara benzetmesine katılır ve onların neden bu hale dönüştüklerine ilişkin bir sorgulamaya girişir. Pasajları, sadece sürekli yenilenen metaları sergilemeleri açısından ele almamıştır. Dolayısıyla onları sadece içlerinde barındırdıkları şeyler açısından incelemeye yönelmez, aynı zamanda bu mekânları ziyaret eden tüketicileri de

---

<sup>85</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 168.

<sup>86</sup> Aragon, sadece buralarda yer alan mekânlara ilişkin gözlemlerini okuruna sunmaz, bu mekânlarda çeşitli işler yapan çalışanlara, amaçsızca dolaşan ve alışveriş yapan insanlara, onların sıkıntılına, ruh hallerine ve dönüşümlerine ilişkin gözlemlerini de sunar.

<sup>87</sup> Louis Aragon, **Paris Köylüsü**, Çev. Ayberk Erkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 20.

<sup>88</sup> Louis Aragon, a.g.e., s. 19.

incelemeye yönelir. Benjamin, bu tüketicileri “Avrupa’nın son dinzorları” ve bu mekânları da onların “ini” olarak görür.<sup>89</sup> Elbette modern kentteki tüketim mekânları sadece pasajlarla sınırlandırılmaz. Paris’te belediye başkanı Haussmann tarafından büyük bulvarların inşa edilmesinin ardından bulvar üzerinde kendilerini gösteren mağazalar ve fuarlar da tüketim mekânlarıdır.

Pasajlardaki dükkânlar, mağazalar ayna görünümü sunan vitrinleriyle bireyin, kalabalığın görünüşünü “yeniden” şekillendirmişlerdir. Bu aynalardan onlara yansıyanın tamamen tüketime odaklı etkinlikleri olduğu söylenebilir. Bireyin kendisini “yürüten, isteyen ve alan olarak” izlediğini ve dolayısıyla bu dönemde “üretici” rolünü unuttuğu ve sadece “tüketici” olan kalabalığın bir parçası olduğu söylenebilir.<sup>90</sup> Pasajlar ve kent göz alıcı şekilde düzenlenmiş ve mağazalar sürekli yeni metalarla doldurulmuştur. Pasajlar da dahil tüm mekanlarıyla modern kent insanların kendilerini bir rüyadalmış gibi hissetmesine neden olmuşlardır. Dahası bu gibi tüketici mekanlarda sergilenen metalar karşısında insanın adeta kendinden geçtiği ve bir sarhoşluk hali içine girdiği söylenebilir.

Bunların yanı sıra Benjamin’in “modernitenin ilk-formu” olarak gördüğü pasajlar aynı zamanda kent yaşamında gözlemlenen “davranış formları”na kaynaklık etmişlerdir: “meta gösterisi aracılığıyla dikkatini dağıtma (distraction), baştan çıkarma (seduction), boş zaman etkinliği olarak alışveriş yapma, kendini gösterme/sergileme(self-display).”<sup>91</sup>

Modern yaşamda görme duygusu diğer duylardan daha baskın bir hale gelmiştir. Çünkü göz “kentsel çevrenin teknolojik biçimlerine, iletişim hızlarının artmasına ve sokaklarda ve fabrikalardaki sürekli olmayan uyaranların çokluğuna karşı” daima tetiktedir ve bunlara karşı organizmayı korumaya çalışır.<sup>92</sup> 19. yüzyıl ile birlikte daha önce değinildiği gibi insanın davranış ve algı biçimi öncesine göre değişmiştir. Çünkü bu yüzyıl görselliğin ön plana çıktığı, görmenin duymaya baskın bir edim haline geldiği bir

---

<sup>89</sup> Walter Benjamin, 2013c, s. 258.

<sup>90</sup> Esther Leslie, 2010, s. 293.

<sup>91</sup> Esther Leslie, **Walter Benjamin**, Reaktion Books Ltd., London, 2007, s. 84.

<sup>92</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 142.

yüzyıl olmuştur.<sup>93</sup> Söz gelimi, eskiden insanlar karşılaştıklarında birbirlerinin halini hatırlar sorarken artık bu özellikleri ortadan kalkmış, birbirlerinin halini hatırlar sormaz olmuşlardır. Mesela bu dönemde insanlar birbirleri ile konuşmadan, etraflarını ya da sokağı seyrederek saatlerce oturmaya başlamışlardır. İşittikleriyle değil gördükleriyle yaşamaya başlamışlardır.<sup>94</sup> Simmel, kent yaşamında toplu taşıma araçlarının ortaya çıkması ile birlikte, insanların birbiri ile konuşmaksızın uzun süre birbirlerine baktıklarını söyler. Benjamin aynı zamanda kentte yaşayan insanların güvenlikten kaynaklı olarak da görme duyusunun diğer duyularına baskın olduğunu söyler. Mesela bir yandan fahişe yoldan geçenleri süzerken diğer yandan polisin gelebileceği ihtimaline karşı tetikte olur daima.<sup>95</sup>

Sadece pasajlarla birlikte modern kent değil, aynı zamanda bu yüzyıldaki pek çok boş zaman etkinliği, insan algıları ve davranış biçimleri üzerinde etkide bulunmuştur. Sözgelimi, eğlence endüstrisine ait ilk örneklerden biri ve aynı zamanda fotoğrafın ve filmin atası olan panoramalar, duyuşal deneyim açısından önemlidirler. Onlar ile birlikte “sanat ve teknik arasındaki ilişki” değişime uğramıştır.<sup>96</sup> Benjamin’e göre panoramalar görsel algıyı düzenler. Seyreden bakışını kontrol eder ve yönlendirir. Ne var ki panoramalar sundukları görüntülerle yanılsamalar yaratırlar. Bu görüntüler karşısındaki deneyim, vitrinlerde sergilenen metalar karşısında ortaya çıkan deneyimin bir benzerini oluşturur. Başka bir deyişle vitrinlerle dolu sokaklarda gezen kişinin yaşadığı, panoramalardaki deneyim ile aynıdır.<sup>97</sup> Bu dönemde varlığını göstermeye başlayan panoramik edebiyatın da insan algısı üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Bu edebiyata ait bir eseri okurken daha çok “dikkatin dağılması”nın söz konusu olduğu ileri sürülebilir.

---

<sup>93</sup> Walter Benjamin, “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013b, s. 132.

<sup>94</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 190.

<sup>95</sup> Walter Benjamin, 2013b, s.132 & Walter Benjamin, 2012a, s. 151.

<sup>96</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 91-92.

<sup>97</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 101.

Bir eseri “yoğunlaşarak” veyahut dikkati dağınık olarak okumanın duysal araçlarımız açısından farklılıklar meydana getirdiği söylenebilir.<sup>98</sup>

Daha önce değinildiği gibi Haussmann’ın kentsel dönüşüm projeleri ile Paris’te büyük bulvarlar inşa etmesi pasajların varlığına zarar vermiştir. Onun projeleri ve çalışmaları ile metaların sergilenip satıldığı büyük mağazalar, alışveriş merkezleri inşa edilir. Bu mekânlar yeni tüketici mekânları olarak kendilerini gösterirler. Bu durum pasajlara olan ilgiyi azaltır.

Benjamin’e göre “Haussmann’ın sevdası, sanayi marifetiyle sanat sahnelemektir.”<sup>99</sup> 19. yüzyılın ortasında kentleşmenin hızlanması ile meydana gelen sorunlardan dolayı Haussmann, Paris’in görüntüsünü değiştirmek ister. Ancak onun Paris’i güzelleştirme çabalarının “statejik” olduğunu ifade etmek gerekir. Çünkü kentte yeni imar ve düzenlemelerle yoksulları kentin dışına atmaya, varoşlarda yaşamaya zorunlu kılmayı amaçlamıştır.<sup>100</sup> Yeniden imar edilen, dönüştürülen eski yerler için daha fazla kira talebinde bulunulması yoksulları ister istemez varoşlara itmiştir. Bu da onların kentlerine yabancılaşmasına neden olmuş ve kentin aslında “insancıl” olmayan bir çehreye sahip olduğunu onlara göstermeye başlamıştır.<sup>101</sup> Onun Paris’in çehresini değiştirme amacının bir diğer nedeni de kentte barikatların kurulmasını engellemektir. İnşa ettiği geniş caddelerle barikatların kurulmasının tamamen önüne geçmek istemiştir.<sup>102</sup> Benjamin, Hausmann’ın kenti dönüştürme amacı ve ideali için aşağıdaki cümleleri ifade eder:

“Bu ideal, kaynağını Ondokuzuncu Yüzyıl’da kendini sürekli belli eden bir eğilimde, teknik zorunlukları sanatsal hedefler aracılığıyla soylu kılma eğiliminde bulur. Bu eğilim doğrultusunda, burjuva sınıfının dünyasal ve tinsel egemenliğinin simgesi olan kurumların, caddelerin sağlayacağı çerçeve içerisinde yüceltilmesi öngörülmüştür; caddeler, yapımları bitmezden önce çadır beziyle örtülüyor, sonra anıtlar gibi

<sup>98</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 52.

<sup>99</sup> Ali Artun, 2014, s. 53.

<sup>100</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 240 & Walter Benjamin, 2013d, s. 102-103.

<sup>101</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 102.

<sup>102</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 102.

törenle açılıyordu.”<sup>103</sup>

Paris insanları tüketime yönlendiren pasajları, fuarları, alışveriş mekânları, panoramaları, müzeleri, sanat galerileri, yeniden inşa edilen sokakları ve bulvarları ile kendini açık hava müzesi olarak kentte yaşayan insanlara sunmuştur. Kent, ışık saçan tüm bu mekânlarıyla kitleleri büyüleyerek kendine çekmiştir. Öyle ki bu haliyle kent onlara düşsel bir dünyada yaşıyorlarmış hissiyatını vermiştir. Bu mekânların tüketiciler için fantazmagorik, “düşsel bir dünya” yarattığını ve tüketicilere sanki bir “peri masalı”nda yaşıyorlarmış hissiyatı verdiğini, bundan dolayı hem pasajların hem de diğer tüketim mekânlarının Benjamin için kapitalizm ve hayal dünyası arasında bir ilişkinin ortaya çıktığı zamana dair mekânlar olduğu söylenebilir.<sup>104</sup> Susan Buck-Morss, bu konuda şöyle der:

“Modern şehrin görkemi bulvarlarında ve parklarında dolaşan ya da alışveriş müzelerini, sanat galerilerini ve ulusal anıtlarını ziyaret eden herkes tarafından hissedilebiliyordu. Bir “ayna şehir” olan Paris kalabalıkların gözünü kamaştırıyordu, aldaticılığı da vardı. Işıklar Şehri gecenin karanlığını bir yüzyıllık zaman diliminde alıp götürmüştü- önce gaz lambalarıyla, sonra elektrikle, sonra da neon ışıklarıyla. Aynalar Şehri- burada kalabalığın kendisi manzara olmuştu- üreticiden ziyade tüketici olan insan imgesini yansıtıyor ve aynanın öbür tarafında sınıfsal üretim ilişkilerini neredeyse görünmez bırakıyordu. Benjamin Paris manzarasını fantazmagorya diye nitelendirmişti- hızla boyut değiştiren ve birbirine karışan optik yanılsamalarla dolu bir büyümlü fener gösterisi.”<sup>105</sup>

Bu durumu modern kente ait önemli olgulardan biri olan Dünya fuarlarında da görmek mümkündür. İlk kez 19. yüzyılın ortasında açılan dünya fuarlarına da pasajlara ve kentte yer alan başka mekânlara benzerliği açısından Benjamin dikkat çeker ve onlar için şu ifadeyi kullanır: “Dünya fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir.”<sup>106</sup> Onlar “kült ikonlar olarak malları ve teknolojik gelişmeleri” birleştirerek “kitlelerin kendilerini

<sup>103</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 101.

<sup>104</sup> David S. Ferris, 2008, s. 116.

<sup>105</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 100.

<sup>106</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 94.

büyüleyen ikonografilere kendilerini maruz bırakmalarına ve böylece yeni toplumsal homojenleştirme biçimlerini kabul etmelerine olanak tanıdılar.”<sup>107</sup>

Fuarlar malın “kullanım değerini” geri plana iterek onun değişim değerini ön plana çıkarırlar. Dünya fuarları da barındırdıkları ve sergiledikleri şeyler ile tıpkı modern kent ve diğer mekânları gibi “peri masalı” görüntüsü vermişlerdir. Benjamin’e göre haz sanayisinin kökenlerini de buralarda görmek mümkündür. Çünkü onlar eğlence endüstrisine de ev sahipliği yapmışlardır. Dolayısıyla insanların zaman geçirecekleri mekânlar haline gelmişlerdir. Bu görünümleri ve işlevleriyle dünya fuarları insanların da katıldığı “bir fantazmagori” meydana getirmişlerdir. Bu mekânlarda insan kendine ve başkalarına yabancılaşarak ve bu bulunduğu durumdan haz alarak tamamen sistemin yönlendirmesi altına girer.<sup>108</sup>

“Fantazmagori kategorisi Benjamin için, üretim düzenlemeleri tarafından mevcut üretim ilişkilerini dikkate almaması teşvik edilen ve bu nedenle de kendini bir sınıf olarak değil, bir kitle olarak idrak eden bir sınıfın yaşayan bir deneyim ilişkisine işaret eder. Meta ekonomisinin yapısı varoluşun fantazmagorisini pekiştirir. Bu fantazmalar, mest etme etkisi yayar. Benjamin, varoluşun fantazmagori tarafından yapılandırıldığı sürece, insanlığın mitik kaygıya teslim edileceğini iddia eder. Kolektifin insani yüzü ancak, kendinden geçmiş, metayla baştan çıkarılmış kitle ortadan kalktığında hasıl olabilir.”<sup>109</sup>

Benjamin dünya fuarları ve reklamcılık arasında bağ kurar. Fuarlarda sergilenen mallar karşısındaki insan bir bakıma bugün televizyon ekranı karşısında reklam izleyen insana benzer. Reklamlar karşısında olduğu gibi fuarlarda da birçok insan malları sadece seyreder, onlardan haz alır ancak onlara dokunamaz. Benjamin, bu konuda şöyle der: “Dünya fuarları tüketimin yasak olduğu kitlelerin değişim değeri ile empatiyi öğrendikleri eğitim okullarıydı. ‘Her şeye bak; hiçbir şeye dokunma.’”<sup>110</sup> Günümüzde de insanların tüketim nesnelere ile ilişkileri böyledir. Bugün neyi tüketeceğimizi, neye ihtiyacımız olduğunu reklamlar aracılığıyla piyasa belirler. “Reklâm, alıcının piyasada

<sup>107</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 156.

<sup>108</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 94 & Ünsal Oskay, 2014b, s. 227.

<sup>109</sup> Esther Leslie, 2010, s. 293.

<sup>110</sup> Walter Benjamin, 2002b, “Convolute G”, s. 201.

yönünü bulmasına kolaylaştırır ve malların tanınıp hızlıca satışına ivme kazandırır. Kapitalist üretim tarzının başat olduğu modern toplumda reklâm, metaları tüketiciye yaklaştırır.”<sup>111</sup> Benjamin, reklam nedeniyle, başka bir deyişle reklamın tüketim nesnelere insanlara yakınlaştırmasından dolayı insanların tüketim nesnelere karşısında eleştirel güçlerini kaybettiklerini ileri sürer.<sup>112</sup> Benjamin bu konuda şu saptamayı yapar:

“Bugün nesnelere kalbine işleyen en özlü bakış Pazar ekonomisinin reklam bakışıdır. Reklam gözlem için varolan serbest alanı yakıp yıkar ve nesnelere öyle tehlikeli bir biçimde gözümüzün önüne sokar ki, sinema perdesinden bir araba, dev gibi büyüyerek ve zangırdatarak üstümüze geliyormuş gibi olur. Ve nasıl ki film mobilyaları ve cephele tüketici biçimde eleştirel bakışın karşısına çıkarmıyor, bunlar sadece vurdumduymaz ve uçarı yakınlıklarıyla etkili oluyorlarsa, gerçek reklam da öyle bir mekanizmayla nesnelere bize yaklaştırır; onun da iyi bir filminkine uyan bir hızı vardır.”<sup>113</sup>

Bu noktada dünya fuarlarının yarattığı yanılsama ile ilgili önemli bir iki noktaya daha değinmek gerekir. Binlerce insan bu fuarları ziyaret etmiştir. Bu türden tüketim mekânlarında birey kendisini diğerlerinden farklı kılacak tüm özelliklerden neredeyse yoksundur. Burada birey “anonim ama neşeli bir görsel tüketici kalabalığının bir parçası olarak kendisini” deneyimler.<sup>114</sup> İşçilerin bile bu kalabalığın bir parçası olması sağlanmıştır. Söz gelimi fuarları ziyaret etmeleri için işçilere ücretsiz biletler sağlanmıştır. Burada amaç işçileri ve emekçileri de tüketici haline getirmektir. Böylece tüketiciler arasında “demokratikleşme”nin amaçlandığı söylenebilir. Lakin işçiler fuarlarda sergilenen, kendilerinin ürettikleri, ancak sahip olamadıkları mallara sadece bakmakla kalmışlardır. Bu yanılsama fuarların sınıf çatışmalarını görünmez kılan bir yapıda oldukları da söylenebilir. Ayrıca bu yüzyılda açılan her yeni fuar bir öncekinden daha görkemli bir şekilde hazırlanmıştır. Bu durum da onların görülmek için daha çok kitleyi kendisine çekmesine neden olmuştur. Dahası fuarlar sadece insanların hoşça vakit geçirecekleri, boş zamanlarını değerlendirecekleri mekânlar olmamışlardır, aynı zamanda

<sup>111</sup> Sezgin Kızılcılık, **Frankfurt Okulu**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 453.

<sup>112</sup> Walter Benjamin, 2011g, s. 64.

<sup>113</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 64-65.

<sup>114</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 156.



insanlığın, uygarlığın ne kadar ilerlediğine ilişkin aldatıcı bir görüntü sunan mekânlar olmuşlardır. Daha önce pasajları ele alırken değinildiği gibi fuarlar tarihsel ilerlemenin varlığını kanıtlarcasına her seferinde yeni ürünler ortaya koyup sergilemişlerdir. Onları ziyaret eden insanlar da geleceğe daha umutlu bir şekilde bakmışlardır. Geçmişte böyle bir inanca daha az insan sahipken o çağda (ve bugün de) neredeyse insanların tamamı böyle bir inanca sahip olmuştur.<sup>115</sup> Bu bağlamda bu yüzyılda insanlarda olan ilerleme algısına, metalara, dünya fuarlarına, Paris'e dair şu çarpıcı ifadeyi dile getirmek mümkündür: “İlerleme on dokuzuncu yüzyılda bir din olmuştur, dünya fuarları bunun kutsal mabetleri, metalar kült nesnelere, Haussmann'ın “yeni” Paris'i de Vatikan'ı olmuştur.”<sup>116</sup>

Bu bölümde değinilmesi gereken önemli bir diğer konu ise, sürekli yeni metaların üretimi ile bağlantılı olarak modadır. Benjamin fantazmagorik bir yapıda olan kapitalist kültürü geçici ve fuzuli bir kültür olarak görür ve bu kültürü “yıkıntı” imgesi ile ifade etmeye çalışır.<sup>117</sup> Gerek metaldaki yenilenme, yani sürekli eski metaların yerini yenilerin alması-modada bunu görmek çok daha kolaydır, sürekli yenilik peşinde olan moda toplumsal değişimin bir simgesi gibi durur adeta<sup>118</sup> - gerekse kentin teknolojik ve mimari yeniliklerle sürekli değişen çehresi daha önce bahsedildiği gibi insanlarda toplumsal ve tarihsel anlamda bir ilerlemenin olduğu yanlış anlaşılabilir. Oysa gerçekte durum farklıdır. Benjamin, bizde ilerleme algısı oluşturan ve bizi yanıltan “yeni” için şu ifadeleri dile getirir:

“Yeni, malın kullanım değerinden bağımsız bir niteliktir. Yeni, toplumsal bilinçaltının yarattığı görüntülerin onsuz olamayacakları bir dış görünüşün kaynağıdır. Yeni, yanlış bilincin, yorulmak bilmez acentalığını modanın yaptığı yanlış bilincin özüdür. Yeninin bu görüntüsü, tıpkı bir aynanın başka bir aynadan yansması gibi, hep aynı kalan'ın ışığında yalnızca kendi kendini yansıtır.”<sup>119</sup>

<sup>115</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s.105-108 & Ünsal Oskay, 2014b, s. 226-227.

<sup>116</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 109-110.

<sup>117</sup> Susan Buck-Morss, a.g.e., s. 186.

<sup>118</sup> Susan Buck-Morss, a.g.e., s. 117.

<sup>119</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 100.

Daha önce vurgulandığı gibi endüstriyel lüks 19. yüzyılda kentin tüm alışveriş ve tüketim mekânlarına yayılmıştır.<sup>120</sup> Hatırlanacağı üzere Benjamin'in "küçük bir kent" olarak tanımladığı pasajlarda da görülebileceği üzere ekonomi bu mekânlarda varlığını metaların tüketimi üzerinden sürdürür. Tüketime sunulan metaların kalıcılığından söz edilemez. Metalar dünyasına günümüzde olduğu gibi sürekli değişen, yenilenen bir çeşitlilik hakimdir. Bu durum da tüketime devamlılık kazandırır. Tüketimin devamı için de moda önemli bir rol üstlenir. Benjamin büyük kentlerin meta fetişizminin mekânı olarak kendilerini gösterdikleri gibi modanın da mekânı olarak kendilerini gösterdiklerini söyler. Paris, bu bakımdan o zamanlar en gözde kenttir.<sup>121</sup> Moda insanların, malların çekiciliğine kapılmasına hizmet eden bir alan olarak kendini gösterir. "Mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını moda saptar."<sup>122</sup> Meta tüketimine yönlendirme gayesinde olan modanın en önemli özelliklerinden biri de onun hafıza üzerinde olumsuz bir etkide bulunarak unutmaya yol açmasıdır. Moda hem geleneğe karşıdır hem de "toplumsal unutma edimini (act) yoğunlaştırır ve hızlandırır."<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Bkz. Walter Benjamin, 2013d.

<sup>121</sup> Graeme Gilloch, 1997, s. 120-121.

<sup>122</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 95.

<sup>123</sup> Angela McRobbie, 1992, s. 162.

## 1.1.2. Meta Fetişizmi ve Fantazmagorya:

Bir önceki bölümde geçen “meta” kavramı ve onunla ilişkili olan “meta fetişizmi” ve fantazmagorya kavramlarına yakından bakmak Benjamin’in modern yaşam, deneyim ve kültüre ilişkin kavrayışını biraz daha aydınlatıcı kılacaktır. Onun *Pasajlar Çalışması*’nda kullandığı temel kavramlardan biri “meta fetişizmi” kavramıdır. Marx’a ait olan bu kavramla ilk tanışıklığı Lukacs aracılığıyla olur.<sup>124\*</sup> Marx, *Das Kapital*\* adlı ünlü çalışmasında metayı (*Ware*) şu şekilde tanımlar: “Meta, ilk olarak özellikleri aracılığıyla her türden insan ihtiyaçlarını tatmin eden dışsal bir nesne (*Gegenstand*), bir şeydir (*Ding*).”<sup>125</sup> Marx, metayı kullanım değeri (*Gebrauchswert*) ve değişim değeri (*Tauschwert*) nitelikleri açısından ele alır. Kullanım değeri “bir şeyin yararlılığı” ile ilişkilidir. Metanın kullanım değerinin kendini gerçekleştirdiği yer “kullanım veya tüketim”dir. Her metanın bir kullanım değeri vardır. Ancak bir metayı meta yapan kullanım değerinden öte onun değişim değeridir. Bir şeyin yararlı olması onun meta olmasını gerektirmez. Söz gelimi, satmak için değil de kendimiz için bir atkı örüyor ya da bir elbise dikiyorsak bu atkı ya da elbiseden meta olarak bahsedilemez. Bir şey direkt kullanılmak için üretilmekten ziyade değişim amacıyla üretilirse ancak o zaman onun meta olduğundan söz edebilir. Ona göre meta incelendiğinde onda metafizik, teolojik, başka bir ifadeyle mistik bir özelliğe rastlamak mümkündür ve bu özellik metanın fetiş

---

\* Benjamin’in Marksizm ile entelektüel anlamda ilk kez tanışması Lukacs’ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* kitabı aracılığıyla olmuştur. Onun tarihsel materyalizm ile tanışıklığı da dolayısıyla Lukacs okumaları ile gerçekleşmiştir (Bkz. David S. Ferris, 2008, s. 26-27).

\* Benjamin, yaşamının çok geç bir döneminde Marx’ın eserlerini okumaya başlamıştır. Örneğin, onun meta fetişizmine ilişkin görüşlerinin okunabileceği en önemli eseri olan *Das Kapital*’i 1938 yılında okur. Benjamin, 1938 yılında tuttuğu günlüğünde, 23 Temmuz gecesi *Das Kapital*’i okuduğu esnada Brecht’in ona Marx’a yönelik ilginin azaldığı bir zamanda Marx okumasına, çalışmasına çok sevindiğini söylemesine karşılık Brecht’e “çok tartışılan kitapları modası geçtikten sonra okumayı tercih ettiği” şeklinde bir cevap verdiğini dile getirir. Bkz. Walter Benjamin, “*Diary Entries, 1938*”, **Walter Benjamin, Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Gerhard Richter and Michael W. Jennings, Harvard University Press, the USA, 2006c, s. 338.

<sup>125</sup> Karl Marx, **Das Kapital**, Karl Marx-Friedrich Engels -Werke, Band 23, Dietz Verlag, Berlin, 1962, s. 49.

karakteri ile ilişkilidir. Metanın sadece kullanım değeri söz konusu olduğunda onda böyle bir yanın varlığından söz edilemez. Marx için, metalar toplumsal şeyler olmaya başlamıştır. Öyle ki artık insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler şeyler arasındaki ilişkiye dönüşmeye, daha doğrusu toplumsal ilişkiler şeyler arasındaki ilişkiye dayanmaya başlamıştır. Marx emek ürünlerinin meta olarak üretilmesinden bağımsız olmayan duruma “fetişizm” der.<sup>126\*</sup> Başka bir ifadeyle onun meta fetişizmi ile demek istediği şey; “metaların kendi insansal kökenlerinden yabancılaşması süreci ve böylece onların, toplumsal ilişkilerin saydam somutlaşmasından ziyade gizemli, anlaşılmaz, yabancı nesnelere haline getirilmesiydi.”<sup>127</sup> Kapitalist üretim sisteminde işçi ürettiği bir şeyin müşterisi haline gelir. Öyle ki işçinin ürettiği bir ürün sanki işçi onun yaratıcısı değilmiş de o “sihirli bir şekilde yaratılmış” bir şeymiş gibi onun karşısına çıkar. Adeta ürün onun karşısına “ilahi bir yaratım” olarak çıkar. Benjamin için kitlesel seri üretim ile üretilen birbirinin aynı olan ürünler üretim sürecinin farklı aşamalarında emek veren işçinin emeğini görünmez kılar. Dolayısıyla “işçinin izlerini yok eden kitlesel üretim işçinin hayatını da yadsır.”<sup>128</sup> Benjamin’e göre, nesnenin silinen, görünmez kılınan tarihini açığa çıkarmak ve üretimin öznesi durumunda olan işçinin emeğinin izlerinin geri kazanılması gerekmektedir.<sup>129</sup>

Benjamin’e göre metalar, arzu nesnesi haline gelmişlerdir ve bu durum “sergileme tekniklerinden” bağımsız değildir. “Arzu üretimi, bakma ve tüketme arasındaki, görsel deneyim ve alma ihtiyacı arasındaki ilişkiyi önemle belirtir. Görsel

---

<sup>126</sup> Karl Marx, 1962, s. 49-55, 85-90.

\* Marx ve Benjamin’in bazı noktalarda ortak bir görüşe sahip oldukları söylenebilir. Her ikisi de şeyleşme ve yabancılaşmaya tarihsel süreçten bağımsız olarak bakmakla birlikte onlara ilişkin diyalektik bir kavrayışa sahip olduklarını söylenebilir. Her ikisi de onlar tarafından yaratılan koşulların gelecekte bizi bir özgürleşmeye, kurtuluşa götürebileceği fikrindedir. Sadece bunun nasıl olabileceği konusunda farklı görüşlere sahiptirler. Bkz. Gyorgy Markus, 2001, s. 25.

<sup>127</sup> Martin Jay, 2014, s. 290.

<sup>128</sup> Graeme Gilloch, 1997, s. 119.

<sup>129</sup> Graeme Gilloch, a.g.e., s. 119.

(visual) meta üretimi ve tüketimi arasında bir dolayım alanı haline gelir.”<sup>130</sup> Onun için, şeyler “arzu-sembollerini karakteri” kazanmışlardır ve meta dünyası “dünyevi bir zevk vaad eden bir büyü ile her şeyi kapsayan bir yeniden büyülenen bir dünya” yaratır. Şeylerin meta haline geldiği bir dünyada insan ürettiği şeylere ve diğer insanlara yabancılaşır. Hatta zevkin/hazzın olanağı da bu yabancılaşma halidir.<sup>131</sup> Benjamin, 19. yüzyılda metaların hem fetiş haline geldiği hem de arzunun tatminine olanak sağladığı görüşündedir. İhtiyaçların tatmin edilmesi metanın temel işlevi olmakla birlikte kendisini arzulanan düzeyine yükselterek mitik-dini özelliklere bürünür. Bunu Benjamin’in metaların sergilenip satıldığı pasajları meta sermayesinin tapınakları olarak ifade etmesinde de görmek mümkündür.<sup>132</sup>

Benjamin, yaşamdaki tüm şeylerin ve hatta ilişkilerin de şeyleştiği görüşündedir. Çevremizdeki tüm nesnelere kapitalist endüstriyel üretimden ve teknolojiden dolayı metalaşmıştır. Nesnelere metalaşmasına ilişkin *Tek Yön* adlı çalışmasında şöyle der: “Nesnelerdeki sıcaklık kayboluyor. Gündelik kullanımın nesnelere insanı usul usul, ama sebatla üstlerinden sıyırıp atıyorlar.”<sup>133</sup> Metalaşarak sıcaklıklarını, auralarını kaybetmiş nesnelere tarihselliklerini de yitirmişlerdir. Dolayısıyla gelenekle olan bağları kopmuştur. Onlar biricik olma niteliklerini yitirerek birbirine benzemeye başlamışlardır.<sup>134</sup> Yalnızca nesnelere değil, aynı zamanda üretimde bulunan emek gücü ve toplumsal ilişkiler de metalaşmış ve yabancılaşmıştır. Benjamin’e göre şeyleşme sadece insanlar arasındaki ilişkilere olumsuz bir etkide bulunmaz aynı zamanda bu ilişkiler içinde bulunan “öznelere” de olumsuz etkiler.<sup>135</sup> Nitekim Benjamin, modern yaşamda insanların ve

---

<sup>130</sup> Rolando Vásquez, “Commodity Display and the Phantasmagoria of Modernity: Exploring Walter Benjamin’s Critique of History”, **Walter Benjamin and the Aesthetics of Change**, Edit. by Anca M. Pusca, Palgrave Macmillan, UK, 2010, s. 153.

<sup>131</sup> György Markus, 2001, s. 16.

<sup>132</sup> Willem van Reijen & Herman van Doorn, **Aufenthalte und Passagen, Leben und Werk Walter Benjamins**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001, s. 203.

<sup>133</sup> Walter Benjamin, 2011g, s. 27.

<sup>134</sup> Ünsal Oskay, 1982a, s. 155.

<sup>135</sup> Walter Benjamin, “Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018b, s. 458.

nesnelerin aulararının ortadan kalktığını, nesnelerin içinde buldukları “doğal ortamlarından koparılıp yalnızlık içinde yabancılaştırılmış ve yeni anlamlar verilerek kullanılmış” olduklarını göstermeye çalışır.<sup>136</sup>

Fantazmagorya terimini Marx ve Benjamin’in nasıl yorumladıklarına bakmadan önce bu terimin ilk kez hangi bağlamda kullanıldığına bakmak yerinde olacaktır. Onun ilk kez 1797’de Etienne-Gaspard Robertson tarafından kullanılan bir terim olduğu söylenebilir. Bu tarihte Paris’te gerçekleştirdiği “hayalet gösterisini” fantazmagorya olarak adlandırmıştır. “Bu gösteriler illüzyonist sergilerdi ve hayaletlerin sihirli fenerler (fanuslar) kullanılarak üretildiği bir tür halk eğlencesiydi.”<sup>137</sup>

Benjamin “*fantazmagorya*” terimini de Marx’tan devralır. Marx, onu “metaların pazarda ‘fetiş’ olarak aldatıcı görüşünü anlatmak için” kullanır.<sup>138</sup>

“Marx’ın Kapital’de meta-fetişizmi üzerine tartışmasında dile getirdiği görüntü oyunu makinesi, seyircisinin gözleri önünde hayaletvari şekillerin geçidini sunan garip bir on dokuzuncu yüzyıl görüntüsüdür. Bunu boyalı slaytları ters çevirerek yapar. Onların ikna edici yanılması öznel algı hatasından değil- bakanı aldatan göz değildir-sunulan gerçekliğin olgusal biçimindedir. Görüntü oyunu tarafından üretilen böyle fanteziler ve yanılmalar, gerçeğe yönelik böyle bir suiistimal, insanların gündelik yaşam içinde kendi toplumsal dünyalarını nasıl algıladıklarını prova eder.”<sup>139</sup>

Tiedemann’a göre Benjamin’in fantazmagorya terimi, aslında Marx’ın meta fetişizmi terimine denk gelir.<sup>140</sup>

“Fantazmagori, yani aldatıcı görüntü, artık malın kendisidir; bu mal içerisinde değışim değeri ya da değeri biçimi, kullanım değeri perdeler; fantazmagori, kapitalist üretim sürecinin bütünüyle eşanlamlısıdır ve bu süreç, kendisini gerçekleştiren insanların karşısına bir doğa gücü gibi çıkar.”<sup>141</sup>

Gelgelelim daha önce ifade edildiği gibi Susan Buck-Morss’a göre Marx, fantazmagorya kavramını “metaların pazarda ‘fetiş’ olarak aldatıcı görünüşünü

<sup>136</sup> Bernd Witte, **Walter Benjamin**, Çev. Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 155.

<sup>137</sup> Jaeho Kang, 2011, s. 83.

<sup>138</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 100-101.

<sup>139</sup> Esther Leslie, 2010, s. 171.

<sup>140</sup> Rolf Tiedemann, 2013, s. 25.

<sup>141</sup> Rolf Tiedemann, a.g.e., s. 24.

anlatmak”, Benjamin ise bu kavramı “pazardaki-metadan çok sergilenen-meta” için kullanmıştır. Dolayısıyla bu noktada Benjamin için metanın kullanım ya da değişim değerinden daha çok “temsili” değeri daha önemli hale gelir.<sup>142</sup>

Ayrıca Marx’a göre fetiş, dinle ilişkili bir terimdir. Fantazmagorya, meta fetişizmi teriminden farklı olarak “dini” bir niteliğe sahip bir terim olarak düşünülemez. Benjamin’in fantazmagorya kavramı “yapay olarak üretildiği bilinen illüzyonlara” ilişkin de bir kavramdır.<sup>143</sup> Ona göre fantazmagorya aracılığıyla modern yaşamda insanlar hem metaların “insan emeğinin ürünleri” olduğunu unuturlar hem de onları ve “yeni teknolojileri” eğlence ve zevkin nesnelere olarak görürler.<sup>144</sup>

19. yüzyılda teknolojik gelişmelerle beraber kültür görselleşmiştir. Fantazmagorya da yukarıda değinildiği gibi bu görsel kültürle ilişkili olup teknolojik gelişmelerden kalabalıklara kadar modern kente özgü olan yeni olguların insan ruhu ve deneyimi üzerindeki etkisi ve dolayısıyla insanın değişen deneyimi ile ilişkili bir terimdir. Başka bir deyişle Benjamin, “modernitenin görüntüsü” için bu kavrama başvurur. Bu terime “gösteri deneyiminin temel yönlerini, yani deneyimin iletilebilirliğinde bir düşüş olduğunu göstermek için” başvurur. Ona göre teknoloji tüm iletişim biçimlerine genişlemiştir. Bu durum yeni bir deneyim biçimine yol açmıştır. Bu deneyim biçimi kartezyen felsefede temelini bulan insan öznesinin rasyonel doğası hakkında insanı şüpheye düşüren bir deneyim biçimine işaret eder.<sup>145</sup> Başka bir deyişle bu deneyimin insanın rasyonel doğasını askıya alan bir deneyim olduğunu söylemek mümkündür. Tüm bu gelişmelerin temelinde her şeyden önce kapitalizm vardır. Benjamin için fantazmagorya “kapitalistler tarafından üretilen ve yayılan nesnel bir olgu ve kasıtlı olmayan bir yanılgıdır.”<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 100-101.

<sup>143</sup> Marit Grøtta, 2015, s. 155.

<sup>144</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 156.

<sup>145</sup> Jaeho Kang, 2011, s. 83-84 & Christina Britzolakis, 1999, s. 73.

<sup>146</sup> Esther Leslie, 2010, s. 171.

Paris şehri 19. yüzyılda ev sahipliği yaptığı pasajları, dünya fuarları, vitrinleri, yeni sokaları, kalabalıkları, eğlence merkezleri ile “bir fantazmagorya”dır adeta.<sup>147</sup> Benjamin bu yüzyıldaki teknolojik gelişmelerle büyüleyici bir görünüme kavuşan Paris’i ve pasajlar gibi içinde barındırdığı mekânları, şeyleri “kapitalizmdeki sahte bilinçliliğin özü olarak” görür.<sup>148</sup> Bu noktada onun kapitalizmi nasıl tanımladığına ve onu nasıl gördüğüne bakmak yerinde olacaktır. Kapitalizmi “eleştirel olmayan düşünce ve eylem biçimlerini benimseyen... reel bir toplumsal yapı olarak anlayarak eleştirir.”<sup>149</sup> Çünkü “Kapitalismus als Religion” adlı yazısında kapitalizmi “dogmasız salt kült bir din” olarak tanımlayarak onun sözde dinlerin daha önce yaptığı gibi “kaygıları, acıları, huzursuzlukları” yatıştırdığını ve bu sistemde “her şeyin yalnızca kült ile ilişkili olarak anlamı” olduğunu dile getirir. Onun dini yapısını gösteren şey tam da bu anlamda “faydacılık”tır. Bu sistemin önemli bir özelliği ise “kültün kalıcı sürekliliği”dir. Ayrıca Benjamin kapitalizmin “bir tapınma (Kultus) ayini” olduğunu, bu ayinin yapılacağı belli bir günden söz edilemeyeceğini, onda tapınmanın her gün, her an var olan bir şey olduğunu söyler.<sup>150</sup>

Yeni teknolojilerin kullanımının bir sonucu olarak kendini gösteren fantazmagorya “kapitalist ve politik çıkarlara” hizmet etmiştir.<sup>151</sup> Benjamin’e göre “modernitenin fantazmagorisi, kent fizyolojisinde ve deneyimlerinde somut tarihsel bir yapıya sahiptir. Fantazmagorya modern yaşamı canlandıran nesnelere, mekânlarda, görüntülerde, bakış açılarında ve deneyimlerinde kendini gösterir.”<sup>152</sup> Demek ki “fantazmagorya sadece soyut ve teorik bir olgu değildir, kendisini duyulara dayatan bir

---

<sup>147</sup> Marit Grøtta, 2015, s. 154.

<sup>148</sup> Eugene Lunn, **Marksizm ve Modernizm, Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Yavuz Alogan, Dipnot Yayınları, Ankara, 2010, s. 238.

<sup>149</sup> Nathan Ross, **The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience, German Romanticism and Critical Theory**, Palgrave Macmillan, Switzerland, 2017, 155.

<sup>150</sup> Walter Benjamin, “Kapitalismus als Religion”, **Gesammelte Schriften VI**, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991a, s. 100-102.

<sup>151</sup> Marit Grøtta, 2015, s. 155.

<sup>152</sup> Rolando Vásquez, 2010, s. 147.



şeydir.”<sup>153\*</sup> Burada dile getirilen nedenlerden dolayı Benjamin, modern “deneyimin yapısının estetize edilmiş özelliklere” sahip olduğu görüşünde bulunmuştur ve bu deneyimi “estetik modernizmin” bir terimi olan ve daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacak “Erlebnis” terimi ile tanımlama çabası içine girmiştir.<sup>154</sup>

Fantazmagorik kültür insanın duyularını hipnotize eden, ritüel ve kült öğeler yaratan bir kültürdür. Bu kültürün okunabileceği en ideal mekânlar ise bir önceki bölümde ele alınan pasajları, dünya fuarları gibi mekânlarıyla Paris’tir.<sup>155\*</sup> Daha önce bahsedildiği üzere sanayileşme süreci içinde kentlerin mimari yapısı, kentteki tüketim nesnelere ve tüketici biçimleri değişmiştir. Kent, binalarından, bulvarlarından tüketim maddelerine endüstriyel üretimin bir ürünü olarak kendini gösterir. Bundan dolayı bu dönemdeki modern kente bakıldığında kentte yer alan “tüketici öğelerinin ve binaların yapay bir manzara” oluşturduğunu ve gerçekliğin yapay ve aldatici bir hale geldiği söylenebilir. Başka bir ifadeyle kent, içinde barındırdıkları ile bir fantazmagorya oluşturur, ki bu fantazmagorya yukarıda ifade edildiği gibi gerçekliğin kendisi haline gelir. Kentteki bu tüketici öğeler, binalar doğal ya da daha eski olanın çoğaltılmış halinden ibaret görünürler. Öyle ki bu hale gelen kentte doğan çocuklar için kent adeta doğanın sanki kendisiymiş gibi algılanır. Susan Buck-Morss, modern kentin bu görüntüsü ve kent yaşamındaki kültüre ilişkin burada dile getirdiğimiz görüşleri bağlamında şöyle der: “Endüstriyel olarak üretilen maddi nesnelere bu fantazmagoryası- binalar, bulvarlar, tur kitaplarından tuvalet eşyalarına kadar her türden metalar- Benjamin için kitle kültürüydü.”<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Marit Grøtta, 2015, s. 154.

\* Fantazmagoryanın aynı zamanda idealist estetiğe özgü olan “güzel görünüş” ile ilişkili bir kavram olduğu da ifade edilebilir. Bkz. Rolf Tiedemann, 2013, s. 25.

<sup>154</sup> Gyorgy Markus, 2001, s. 18.

<sup>155</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 156.

\* Teknolojik gelişmeleri, toplumdaki yenilikleri sergilemek, her zaman yeni olanın ritüel tekrarı olarak moda gibi şeyler de fantazmagorik kültürün öğeleridir. Bkz. Lutz Koepnick, a.g.e., s. 156.

<sup>156</sup> Susan Buck-Morss, 1983, s. 213.

Rolando Vásquez'e göre modern kentte duvarları dolduran "posterleri modernitenin fantazmagoryasının habercisi" olarak görmek mümkündür. Modern kentte görsel bir deneyime sahip olan insanlar "imgelerin (imajların) tüketicisi" konumundadırlar. Kentte dolaşan insanlara sürekli imgeler eşlik etmiştir. Bu yüzden kentte "tüketim imajları ve arzuları"na sürekli rast gelirler. Dahası modern kentte görsel tüketici konumunda olan insanların bile "meta gibi" olduklarını söylemek mümkündür. Bunu ileriki bölümlerde değinileceği üzere görsel pazarlama ile beraber kadının meta imgesi ile ilişkilendirilerek bedeni, görünüşü ile erotik bir arzu nesnesine haline getirilmesinde görmek mümkündür.<sup>157</sup>

Tüm bu nedenlerden dolayı Benjamin kapitalizmi insanın yeni algı ve deneyimlerine hitap eden bir kültüre sahip olduğunu vurgular ve onun "kitleleri uyutmak için kültürel materyalleri" kullandığını dile getirir. Faşizm bu kültürden beslenmiştir ve on dokuzuncu yüzyıl kapitalist kültürün kitlelerde oluşturduğu rüya haline benzer bir şekilde onları rüya haline sokar. Lutz Koepnick'e göre de "dünya fuarları ve pasajlardan farklı olmayarak faşizmde politikanın estetize edilmesi yaşamın fantazmagorik yapılanmasına dayanıyordu."<sup>158</sup> Sonuç olarak fantazmagorik olan ve düşsel bir hale gelen modern yaşamda kitlelerin gerçeklikle bağları kopmuştur ve bu nedenle yanlış bir bilinçle hareket ederler. Benjamin, modern yaşamın bir rüya/düş haline geldiği konusunda ileride değinileceği üzere gerçeküstücülerle hemfikirdir. Ancak onlardan farklı olarak rüya halinden uyanmanın olanakları ile ilgilenir. \*

---

<sup>157</sup> Rolando Vásquez, 2010, s. 147-150.

<sup>158</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 157, 159.

\* Benjamin'e göre, modern yaşamda hem "imajlar" hem de "nesnelere" metalaşarak algımıza konu olmuşlardır ve "fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir." Bu nedenle ancak bu imajların, fantazyaların açıklanması ile yaşama ilişkin gerçek bir kavrayış edinmek mümkündür. Onun özgürleşme düşüncesi için başvurduğu kavramlar "aydınlanma" ve "uyanma"dır. Aslında özgürleşme Benjamin için yabancılaşma halini fark edip ondan kurtulmaya çalışmakla gerçekleşebilecek bir şeydir. Bunun için tarihe ilişkin yeni bilgiye, kavrayışa sahip olmak gerekir. Bu bilgiyi elde etme yönteminin "bir rüya yorumlama yöntemi" olduğu söylenebilir. "Çünkü, fantazyalar ve rüyalarımız da hem kendileri hem de tezahür biçimleri yönünden tarihseldirler. Tarihin büyük bölümü fantazyaya ve rüyalar düzeyinde ortaya çıkmıştır, oluşmuştur." Ona göre onlara ilişkin bilgiye sahip olmak veyahut onları aydınlatıp anlamlandırmak ancak "diyalektik düşünce" ile mümkündür. (Bkz. Ünsal Oskay, 1982a, s. 131, 148-150).

### 1.3.Kapitalizmin ve Modernitenin Estetik Deneyimi: Charles Baudelaire

Benjamin, kapitalizmin yükseliş çağında modern yaşamın nasıl bir görünüme sahip olduğunu Baudelaire üzerinden bir okuma yaparak göstermeye çalışır. Çünkü ona göre bu yüzyılda kapitalizm ve modernitenin toplumda, yazında ve sanatçının durumunda ne türden değişimler meydana getirdiğini Baudelaire çalışmalarında ifade etmiştir.

Benjamin Baudelaire'in 19. yüzyılla "bütünleşmiş" olduğunu düşünür.<sup>159</sup> Yukarıda ifade edildiği gibi bu yüzyılın toplumunu, başka bir ifadeyle modern toplumu Marksist bir bakış açısıyla onun şiirlerinden hareketle okumaya çalışır. Onun edebi çalışmalarının doğup büyüdüğü mekân Paris'tir. Bu yüzyılda Paris de adeta modern toplumla bütünleşmiş bir kenttir. Baudelaire'in en önemli yapıtı olan *Kötülük Çiçekleri* bu kenti konu alır.<sup>160</sup> Benjamin'e göre Baudelaire'in şiirlerine bakıldığında bu kent virane bir haldedir. Onun tabiriyle "batık" bir kenttir.<sup>161</sup> Onun modern yaşama, kente bakışı kapitalist sistemin egemenliği altında modern kentin sunduğu aldaticı görüntüye henüz kapılmamış bir bakıştır. Başka bir ifadeyle onun bu kente, yaşama bakışı "yabancılaşmış", "alegorik" bir bakıştır.<sup>162</sup> Bu nedenle onun edebi duruşuyla modern yaşama karşı tavır takınan, onu reddetmeye çalışan bir bakışa sahip olduğunu söylemek de mümkündür.

Baudelaire ilk bölümde ele alınan 19. yüzyılın Paris'inde yaşamıştır. Yaşamı ve duruşu ile o dönemde bu kentte kendini gösteren modern yaşama karşı mesafeli olmuştur ve modern kent ve yaşam onun edebi çalışmaları için bir inceleme alanı olmuştur. Modern yaşama, kente özgü bir olgu olan ve Benjamin'e göre "kitlesel üretimle eş zamanlı olarak

<sup>159</sup> Walter Benjamin/ Gerschom G. Scholem, 2018l, s. 302.

<sup>160</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 201.

<sup>161</sup> Walter Benjamin, "Zentralpark", Çev. Şeyda Öztürk, Cogito, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012f, s. 190 & Walter Benjamin, 2013d, s. 99.

<sup>162</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 98.

ortaya çıkan kitlelere”<sup>163</sup> dahil olmamış, kendini onlardan uzak tutmuştur. Bir flâneur olarak kalabalıkları seyrederek, onlara karışarak saatlerce herhangi bir hedefi olmaksızın kentin sokaklarında yürüyerek bir esrime haline bırakmıştır kendini zaten.<sup>164</sup> Baudelaire, kalabalıkların “büyücülüğüne ve çekiciliğine kapılmış”tır.<sup>165</sup> Ancak yukarıda dile getirildiği gibi onlardan kendini uzak tutmuştur. Onlar karşısında hep eğitilmiş ve bilinçli olmuştur. Başka bir deyişle Baudelaire (flâneur) davranışlarına otomatizmin hâkim olduğu<sup>166</sup>, irade ve bilinçten yoksun bir şekilde hareket eden ilerde faşizmin kendi ideolojik çıkarlarına hizmet edecek olan bir kitleye dönüşecek olan kalabalıklardan farklıdır. Bu farklılığı da yaşamı kuşatan ekonomik sistemin, toplumsal yapının bilincinde olmasından gelir. “O, kalabalığın kendisi kadar büyük bir aynaya, bilinçle donatılmış bir kaleydoskoba benzetilebilir: Hayatın çeşitliliğini, tüm öğelerinin uçarı zarafetini yeniden üreten bir kaleydoskop.”<sup>167</sup> Baudelaire bu cümlesinde aslında aynı zamanda ta kendisi olan bir flâneurü betimler. Bir flâneur olarak kalabalıkların yaşamın tüm diğer yanlarını unutarak iş gücü peşinde koşuşturmalarını, geriye kalan zamanlarını neredeyse sadece tüketim ile harcamalarını protesto eder. Bu nedenle yazmak dışında bütün işleri reddederek, aynı zamanda uzmanlaşmaya dayanan iş bölümüne karşı çıkararak işsiz güçsüz biri olarak dolaşır kentin sokaklarında.<sup>168</sup>

Edebi çalışmalarına modernitenin sorunlarını, ondaki bozulmayı konu alır. Modernleşmenin olumsuz yanlarına karşıdır, daha doğrusu “eksik ve sınırlı bir modernleşme” onu rahatsız eder ve tepki göstermesine yol açar.<sup>169</sup> Benjamin onu “modernite trajedisinin kahramanı, modern dünyanın kültürel ve fiziksel yoksunluğunun

---

<sup>163</sup> Walter Benjamin, “Central Park”, **Walter Benjamin, Selected Writings, Volume 4**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott and Howard Eiland, Harvard University Press, USA, 2006a, s. 171.

<sup>164</sup> Walter Benjamin, 2013c, s. 263.

<sup>165</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 127.

<sup>166</sup> Eli Friedlander, 2012, s. 146.

<sup>167</sup> Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berkay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 211.

<sup>168</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 148.

<sup>169</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 206.

izlerini kendi varoluşunda (existence) hissedeni biri” olarak görür.<sup>170</sup> Amacı sorunlu bir modernliğı savunmak değildir, sanatı ile onu olumsuzlamak, kötü yüzünü göstermektir.<sup>171</sup> Modern dünyanın gidişatından rahatsızdır, bu nedenle bu gidişatı “sekteye uğratmak” ister.<sup>172</sup> Benjamin ve Baudelaire modern dünyanın, yaşamın sorunları karşısında benzer düşünelere sahiptirler. Onlar için cehennem gelecek olan bir yaşamının ifadesi olmaktan öte tam da şimdi yaşamakta olduğumuz yaşamdır.<sup>173</sup>

Benjamin’in gözünde Baudelaire’in modernite kavrayışı çağının birçok düşünürünün, sanatçının kavrayışından daha ileri ve yerinde bir kavrayıştır. Onun için “modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da, mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır.”<sup>174</sup> Benjamin ve Baudelaire’de görülebilecek “düşünsel ve estetik fragmanlaşmanın” kaynağında da modernitenin bu görünümü yatmaktadır. Baudelaire, modern yaşamın “bir görünüp bir yok olan fragmanlarında beliren sonsuzluğu” keşfetmeye çalışır. Bu yaşama ait imgeler gelip geçicidir. Yaşamda her şey hızla değişmekte, var olan bir şeyin yerine hızla yeni bir şey geçmektedir. Benzer bir durumu onun zaman kavrayışında da görmek mümkündür. Yaşanmakta olan bir an hızlı bir şekilde yerini bir yeni ana bırakmakta ve o an geçmiş olmaktadır. “‘Şimdi’, hemen ardından ‘geçmiş’ olacaktır. Dolayısıyla modernite ‘en yeni antikite’den başka bir şey değildir.”<sup>175</sup> Bu bağlamda Esther Leslie şöyle der: “Yeni ve eski zamanda çakışır- tıpkı Marx’ın çeşitli üretim biçimlerinin hep birden bir arada var olduğunu gözlemlemesi gibi-

---

<sup>170</sup> Bernd Witte, “Literature as the Medium of Collective Memory: Reading Benjamin’s *Einbahnstraße*, “Der Erzähler,” and “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, **A Companion to the Works of Walter Benjamin**, Edit. by Rolf J. Goebel, Camden House, Rochester, 2009, s. 107.

<sup>171</sup> Ali Artun, 2014, s. 31.

<sup>172</sup> Walter Benjamin, 2012f, s. 188.

<sup>173</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 193.

<sup>174</sup> Ali Artun, 2014, s. 45.

<sup>175</sup> Ali Artun, a.g.e., s. 45-46, 48.

ve yeni olan bile kendi yeniliğini, eğer tüketilerek kullanılmadıysa, daha kısa ya da daha uzun süre sürdürebilir.”<sup>176</sup>

Baudelaire, modernitenin yansımalarının görülebileceği Paris’teki yaşama ilişkin gözlemlerinden hareketle, endüstrileşme ile modern yaşamda görünürde yaşanan değişimlerin, yeniliklerin aslında hiçbir şekilde ilerleme olarak düşünülemeyeceği görüşündedir. Benjamin onun ilerleme düşüncesini olumlu olmadığını ve onu “nefretle” karşıladığını söyler.<sup>177</sup> Bu konuda Benjamin, Baudelaire ile aynı görüştedir. Modern genelde sürekli, ileriye doğru bir gelişme, ilerleme olarak anlaşılmıştır. Öyle ki o insanlık tarihinin doruk noktası, tarihsel süreç içerisinde insanlığın başarılarının, çabalarının bir son noktasıymış gibi düşünülmüştür. Oysa Benjamin için, modernite uygarlığın geldiği en iyi nokta değildir, aksine barbarlığın bir gelişimi, onun çirkin yüzüne güzel bir maske geçirip kendini insanlığa iyi bir şekilde gösteren bir sürecin geldiği son aşama olarak okunabilir. “Modern kendini harabe olarak açığa vurur.”<sup>178</sup> Benjamin’in eleştirisinin temel gayesi de kapitalizmin dayandığı “tarihsel ilerleme mitini”<sup>\*</sup> yanlışlığını ortaya koymaktır. Benjamin, kapitalist üretim ilişkilerinin olduğu yerde söz konusu olan ilerlemenin “yanıltıcı ve ideolojik” olduğunu ileri sürer. “Bu üretim ilişkilerindeki teknolojik düzeydeki her ilerleme için ezilen sınıf, toplumsal bir düzeyde gerilemeye uğrar..”<sup>179</sup>

Susan Buck-Morss’a göre Baudelaire’in “kendi çağının fantazmagoryasına karşı yıkıcı saldırısının amaçları arasında ‘sürekli’ tarihsel ilerlemenin ‘uyumlu önceliği’ de

---

<sup>176</sup> Esther Leslie, 2010, s. 179-180.

<sup>177</sup> Walter Benjamin, 2012f, s. 195.

<sup>178</sup> Graeme Gilloch, 1997, s. 14.

\* Benjamin tarihsel ilerleme görüşüne karşı çıkar. Tarihi süreklilik ve değişmezlik olarak gören görüşlerin bugün yaşamakta olduğumuz sorunlardan bizi kurtaramadığını, aksine bu görüşlerin var olan geleneği olumlayan ve onun devam etmesini sağlayan görüşler olduğunu söyler. Yaşadığı dönemde teknoloji alanındaki gelişmelere bakılarak insanlığın sürekli bir ilerleme içinde olduğunu düşünülmesinin ve bunun ifade edilmesinin politik açıdan tehlikeli olduğu görüşündedir. Çünkü Benjamin, tarihe yönelik böyle bir bakış açısının tamamen ideolojik olduğunu; bu bakış açısının hem geçmişi hem de var olan toplumsal yapı ve düzeni meşru kılan bir bakış olduğu görüşündedir (Bkz. Graeme Gilloch, 1997, s. 107-108). Benjamin, geçmişin, tarihin birbiri ardına gerçekleşen olaylardan değil felaketlerden meydana geldiğini, bu nedenle onun yıkıntılardan ibaret olduğunu düşünür. Bkz. Walter Benjamin, 2012e, s. 43.

<sup>179</sup> Esther Leslie, 2010, s. 346.

vardır.”<sup>180</sup> Baudelaire’in şu sözlerinde onun uygarlığa ve ilerlemeye nasıl baktığını görmek mümkündür:

“İlerleme’den daha saçma ne var ki, insan gündelik gerçekle kanıtlanmış olduğu gibi, hep insana eşit, hep insana benzer olduğuna göre, demek istediğim hep yabani olduğuna göre? Uygarlığı her günkü çatışmaları, çarpışmaları yanında nedir ki ormanın, kırım tehlikeleri? İnsan ha bulvarda tuzağa düşürsün kurbanını, ha bilinmedik ormanlarda öldürsün, her zamanki insan değil midir o, en yetkin av hayvanı değil midir sonunda?”<sup>181</sup>

İlerleme ve uygarlık eleştirisinden dolayı Baudelaire’i kötümser bir şair olarak görmek de doğru olmaz. Gelecek onun için “tabu” olarak adlandırabileceğimiz, üzerine konuşulmaktan sakınılacak bir meseledir. Onda kötümserlik karşısında “*Spleen (iç sıkıntısı)*” hissi vardır: “*Spleen*, süreklilik içindeki felakete karşılık gelen histir.” Spleen’i “kötümserliğe karşı bir siper” olarak görmek mümkündür.<sup>182</sup> Modern yaşamda gerçekleşen şeyler, daha önce ifade edildiği gibi her zaman aynı olan şeylerdir. Burada sürekli bir yinelenme, “yeni”nin kendisi söz konusudur, yani söz konusu olan “hep aynı olanın sonsuz yeniden dönüşüdür.”<sup>183</sup> Başka bir deyişle “modernitenin zamanı, bir tekrarın zamanıdır; her zaman aynı olanın aldatıcı görünüşündeki yeninin tekrarı.”<sup>184</sup> Spleen (iç sıkıntısı), “sürekli yinelenmenin ve boş ve homojen bir zaman akışının bıkkınlık ve korku verici tecrübesidir.”<sup>185</sup>

Baudelaire’i Benjamin’in gözünde değerli kılan bir diğer yan ise onun içinde yaşadığı döneme ilişkin çağının sanatçısından farklı bir tavır içine girmesidir. Baudelaire, ilk başlarda sanatın faydadan ayrılmayacağını düşünürken daha sonra “sana için sanat” akımını savunmaya başlar.<sup>186</sup> Onda sanatın özerkliğinin yaşamsal olduğu söylenebilir. Zira onun için, “özerklik, sürekli bir mücadeleyi, sanatın kendi farklılığını- karşıtlığını-

<sup>180</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 219.

<sup>181</sup> Charles Baudelaire, **Özel Günceler: Apaçık Yüreğim**, Çev. Sait Maden, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015b, s. 30.

<sup>182</sup> Walter Benjamin, 2012f, s. 183-184 & Walter Benjamin, 2006a, s. 162-164.

<sup>183</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 111.

<sup>184</sup> Esther Leslie, 2010, s. 171.

<sup>185</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 112.

<sup>186</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 109-110.

sürekli yeniden ispat etmesini gerektirir. İkincisi, sanat artık kilise, saray, akademi gibi kurumların iktidarlarına araç olmayacaktır.”<sup>187</sup> Aslında özünde gerçekçi olan Baudelaire’in de başlarda reddettiği “sanat için sanat”\* akımı, burjuva sınıfının yararçı düşüncesine ve bu sınıfın karanlık yüzüne karşı bir tepki olarak doğar. Bu akıma mensup sanatçılar modern dünyada sanatın, her şeyin metalaşmasına karşı mücadele verirler. Onlar için sanatçı sanat eserini piyasa için, piyasanın talepleri çerçevesinde üretmez ve sanat eserinin metalaşmasına izin vermez.<sup>188</sup> Bununla birlikte bu akımın “estetik görüntüyü bir fantasmagoria gibi” sunduğu da unutulmamalıdır.<sup>189</sup>

Baudelaire’in sanatına bakıldığında ise onun sanatı kendisinin de içinden geldiği burjuva dünyası ile herhangi bir ilişki içinde değildir. Esasında onun sanatı bu dünyayı yüceltmektense onu küçümseyen bir sanattır. Sanatını bu sınıf için üretmez. Ancak kendi gününün çoğu sanatçısından farklı olarak ürettiği sanat eserinin değerinin edebiyat piyasasından bağımsız olmadığına da bilincindedir ve bunu dile getirir.<sup>190</sup> Bu nedenle kapitalist toplumda yaşayan proleterin içinde bulunduğu varoluş durumuna yabancı olmadığı da söylenebilir. Çünkü kendi üretimi de proleterinki gibi pazardan bağımsız değildir ve ekonominin gidişatından etkilenir. Dolayısıyla bir flâneur olarak Baudelaire bir yandan toplumsal olarak bir “isyankâr”dır ama diğer yandan edebiyat alanındaki üretimi pazar içindir, bu nedenle onun ürettikleri de metadır.<sup>191</sup> Bu noktada Benjamin Baudelaire için şöyle der: “Bir Flâneur olarak çıkar piyasaya; kendince amacı, bu piyasayı şöyle bir kolaçan etmektir; oysa bir alıcı bulmaya çoktan kararlıdır.”<sup>192</sup> Baudelaire edebiyatçıyı, şairi fahişeye benzetir.<sup>193</sup> Kendine ilişkin gözleminden, iç deneyiminden hareketle

---

<sup>187</sup> Ali Artun, 2014, s. 63.

\* Ernst Fischer’e göre “sanat için sanat” akımının arkasında “piyasa” vardır. Ona göre, bu “akımında, tek kolla kapitalist düzenden kopmanın aldatıcı çabasını ve o düzenin ‘üretim için üretim’ ilkesinin doğrulanmasını görüyoruz.” Bkz. Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 69.

<sup>188</sup> Ernst Fischer, a.g.e., s. 67-69.

<sup>189</sup> Ali Artun, 2014, s. 38.

<sup>190</sup> Ernst Fischer, 1995, s. 67-69.

<sup>191</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s. 41 & Susan Buck-Morss, 2010, s. 332.

<sup>192</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 129.

<sup>193</sup> Walter Benjamin, 2012f, s.195.



edebiyatçıyı, şairi fahişeye benzetmesi, başka bir ifadeyle onu meta olarak görmesi “metanın ruhuyla empati” kurduğunu gösterir. Bu da onun alegorik bakışının bir ifadesidir.<sup>194</sup> Edebiyatçının, şairin bu duruma geldiği dönem bir aydın, sanatçı olarak flaneürün geçiş dönemi olarak adlandırılabilir: “Henüz koruyuculara sahip olduğu, ama pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, bohème olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine koşturarak, politik işlevi de belirsizdir.”<sup>195</sup> Fakat şu noktaya dikkat çekmek gerekir: Pazar sadece sanatçının ürettikleriyle para kazanacağı bir yer değil aynı zamanda “muhalif” düşüncelerini de dile getirebileceği bir yerdir. Bundan dolayı onun var olan topluma hâlâ muhalif bir sanatçı olduğu söylenebilir. Öyle ki “sanatçının muhalif işlevi Baudelaire’in imgeleminde şairi kahraman\* birey kılığına sokar. Kahraman birey, ezilmişlerin acısıyla özdeşleşen, onlar adına savaşıp ölen kişidir.”<sup>196</sup>

Benjamin’e göre Baudelaire’i yaşadığı yüzyılın pek çok edebiyatçısından, sanatçısından ayıran da onun “sanat için sanat” görüşünden bir süre sonra radikal bir şekilde kopmasıdır. Bu nedenle onun kendi döneminin yazarlarından daha ileride olduğunu söyler.<sup>197</sup> Onlar gibi sanatını, toplumdan, yaşamdan uzak tutmaz. Yaşamının çirkin, kötü yanına karşı tüm duyarlılığını şiirlerinde göstererek okuyucunun karşısına çıkar. Çalışmalarında ahlaki yargılara yer vermez ama kentin aldattıcı, fantazmagorik görüntüsü içinde görünmeyenleri de görünür kılar. Ona göre sanatın gayesi o zaman toplumda mevcut olan “faydacılığa, ahlakçılığa, taklitçiliğe direnmektir. Zamanında hakiki, iyi, doğru, güzel diye dayatılan neyse, onu suni, sahte, kötü, çirkin sayesinde hem teşhir etmek, hem tehdit etmektir.”<sup>198</sup> Dolayısıyla artık “iyi”, “doğru” ve “güzel” olan ile

---

<sup>194</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 109.

<sup>195</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 99.

\* Benjamin, kahramanın “modernizmin gerçek öznesi” olduğunu dile getirerek bunun da “modernizmi yaşamak için kahramanca bir tutumun gerekli olduğu”na işaret ettiğini dile getirir. Bkz. Walter Benjamin, 2013b, s. 167.

<sup>196</sup> Oğuz Demiralp, 1999, s. 115.

<sup>197</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 121.

<sup>198</sup> Ali Artun, 2014, s. 64.

ilgilenmez kentin “‘kötü’, ‘sahte’, ‘çirkin’ temsilleri üzerinden bir ‘karşı-estetik’ inşa eder.”<sup>199</sup> Kendi deyiimiyle zor da olsa “*Kötülük’ten Güzellik’i süzüp*” çıkarır.<sup>200</sup> Zaten Benjamin’e göre Baudelaire’in şiirlerinde ahlaki yargılamalara yer yoktur, esasında onun şiirlerinde algının bir tersine çevrilmesi söz konusudur.<sup>201</sup> Baudelaire şiiri için kamudan takdir de beklemez. Bu konuda şöyle der: “hiçbir kamusal onama beni bu yüzyılın akıl almaz uydurma ağzıyla konuşmaya, mürekkebi erdemle birleştirmeye zorlamayacak.”<sup>202</sup>

Benjamin’in Baudelaire’e önem vermesinin bir diğer nedeni ise kendisi gibi çalışmalarında alegorik bir dil kullanması ve fragmantal bir yazma biçimine başvurmasıdır. Alegorik bir dile sahip olan bir çalışma oluşturulurken “iki üretim estetiği kategorisi”ne başvurulur. Alegorist öncelikle öğeleri, fragmanları bağlamlarından koparır, daha sonra onları tekrar bir araya getirerek yeni anlamlar üretir.<sup>203</sup> Bu tür bir yazma biçiminin önemi ise şurada yatar:

“(…)alegorik olarak yazmak, doğal görünüşün ve yanlış bütünlüklerin fetişistik yanılgılarını- eleştirel ayırmayı tıkayan bir homejenleştirme-kırmaktır. Film gibi alegorik yöntem de, doğanın ve tarihin belirgin sürekliliğini açmaya zorlayarak ve yeniden yorumlama ve dönüştürme için münferit bir mekan açarak şeylerin aşıkaran doğal bağlamını yırtar.”<sup>204</sup>

Dolayısıyla bu türden bir yazma biçiminin kendisi “bütünlük görüntüsü [Schein]”nü parçalar<sup>205</sup> ve “dünyanın parçalar halinde” deneyimlenmesine olanak tanır.<sup>206</sup> “Dünyanın böyle bir deneyiminin kazandığı biçim bölük pörçük (fragmanlar halinde) ve enigmatiktir; onda dünya tamamen fiziksel olmaktan çıkar ve işaretlerin bir

---

<sup>199</sup> Ali Artun, “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, **Avangard Kuramı** (Yazar: Peter Bürger), Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 12-13.

<sup>200</sup> Charles Baudelaire, **Kötülük Çiçekleri**, Çev. Sait Maden, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. xii.

<sup>201</sup> Walter Benjamin, “Baudelaire”, **Selected Writings, Volume 1**, Ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Trans. by Rodney Livingstone, Harvard University Press, USA, 2002a, s. 362.

<sup>202</sup> Charles Baudelaire, 2016, s. xii.

<sup>203</sup> Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 128.

<sup>204</sup> Esther Leslie, 2010, s. 301.

<sup>205</sup> Peter Bürger, 2017, s. 127.

<sup>206</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 35.

toplama haline gelir.”<sup>207</sup> Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* adlı çalışmasında alegoriyi “bir ifade formu” (“*Ausdrucksform*”) olarak tanımlar. O, “dilin, yazının ifade olması gibi ifadedir.”<sup>208</sup> Benjamin’in *Tek Yön* çalışmasında kullandığı bir iki alegoriyi örnek vererek ne demek istediği anlaşılır kılınabilir. Söz gelimi, “benzin istasyonu” ile “entelektüelin pratik rolünü”, “eldivenler” ile ise “modern insanlığın kendi hayvanlığıyla ilişkisini” ifade eder.<sup>209</sup>

Benjamin Baudelaire’i “modern şehrin bir alegoristi” olarak görür ve “onun alegorik şiirleri ve meta formu arasında bir benzerliğin” olduğunu düşünür.<sup>210</sup> Alegorilerden oluşan şiirleri ile “meta formuna tabi insan yaşamının tamamen yoksullaşmasını yakalar.”<sup>211</sup> Başka bir deyişle alegorinin modern yaşamın anlatım tarzı olduğu ifade edilebilir. Jameson’ın bu bağlamda dediği gibi “alegori, şeylerin hangi nedenlerle olursa olsun en sonunda anlamlardan, tinden, gerçek insani varoluştan büsbütün kopmuş olduğu bir dünyanın hâkim anlatım tarzıdır.”<sup>212</sup> Benjamin’e göre onun çalışmalarında alegorik bir dil kurması aynı zamanda modern yaşamla arasına mesafe koymasına olanak sağlamıştır.<sup>213</sup>

Alegorik ifade biçimi meta fetişizmi eğilimine karşı bir ifade biçimidir. Bu ifade biçimi modern “yaşamın auratik görünüşünün altındaki bozulmayı yeniden keşfeder.”<sup>214</sup> Benjamin’in deyimiyle Baudelaire’in şiirlerindeki alegoriler, mite karşı kullanılan bir “panzehir” olarak düşünülebilirler.<sup>215</sup> Onun için bu alegoriler “kendisini çevreleyen

---

<sup>207</sup> Bainard Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, *New German Critique*, No. 22, Duke University Press, Winter 1981, s. 110.

<sup>208</sup> Walter Benjamin, “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *Gesammelte Schriften, Band I-1*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980e, s. 339.

<sup>209</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 34.

<sup>210</sup> Graeme Gilloch, *Walter Benjamin, Critical Constellations*, Polity Press, Cambridge, 2002, s. 198-199.

<sup>211</sup> Graeme Gilloch, a.g.e., s. 208.

<sup>212</sup> Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 76.

<sup>213</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s. 203.

<sup>214</sup> Eli Friedlander, 2012, s. 155.

<sup>215</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 186.

dünyanın uyumlu cephesini yıkmak için” önemli bir güç kaynağıdır.<sup>216</sup> Benjamin bir başka çalışmasında bu konuda şu ifadeyi kullanır: “Baudelaire’in alegorisi- Barok alegorisine karşıt biçimde- bu dünyaya zorla girip, onun uyumlu yapılarını harabeye çevirmek için yerinde duramayan bir gazabın izlerini taşır.”<sup>217</sup> Çünkü ona göre, Baudelaire’in alegorik dili mitik bir hâle bürünmüş modern yaşamı, düzeni, başka bir ifade ile uyum içinde görünen hayatı parçalayıp harabeye dönüştürür. Bu anlamda onun sanatı yıkıcıdır.<sup>218</sup> Baudelaire’in amacı kentin fantazmagorya halindeki görüntüsünü bozmaktır. Bunu da “kentin hasadı çıkmış sakinlerinin imgeleri aracılığıyla” yapar. Kentin söz konusu sakinlerinden bazıları şu şekilde sıralanabilir: “(...) derin uykudaki fahişeler, soğukta uyuyan fakir kadınlar, hastane köşelerinde ölen insanlar, ağır aksak evin yolunu tutan akşamcılar.”<sup>219</sup>

Benjamin için Baudelaire’in tavrı paçavra toplayıcısının tavrına benzer.<sup>220</sup> Paçavra toplayıcısının uğraşısı ve arzusu için şöyle denilebilir: “Kent ve sanayileşmenin dışladığı, harcadığı, kirletip bir yana attığı eskileri ve değersizleşenleri toplayıp tasnif etmekte ve bir gün yeniden kullanıma kavuşturmak istemektedir.”<sup>221</sup> Bu nedenle, paçavra toplayıcısının kenara atılan, değersiz görülenlerle, “süprütülerle” meşgul olması gibi bir paçavra toplayıcı olarak Baudelaire de bu türden şeylerle, “süprütülerle” meşgul olur. Her ikisi de herkesin uyuduğu saatlerde iş başında olur. Şair, kentin, toplumun fırlatıp attığı, kendi içinde barındırmadığı, ezdiği, dışladığı, görmezden geldiği ne ise ona, tırnak içinde kötüye, çirkine yönelir. “Şairler, toplumun çöplüğünü kendi yollarının üstünde bulurlar ve kahramanca suçlamaları da bu çöplükten kaynaklanır.”<sup>222</sup> Modern olanın en etkili deneyimlerini yaşayan ve örnek oluşturan

---

<sup>216</sup> Walter Benjamin, 2002b, “Convolute J”, s. 329.

<sup>217</sup> Walter Benjamin, 2012f, s. 189.

<sup>218</sup> Ali Artun, 2014, s. 44.

<sup>219</sup> SusanBuck-Morss, 2010, s. 206.

<sup>220</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 173.

<sup>221</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 194.

<sup>222</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 173.

figürler<sup>223</sup>, başka bir ifadeyle Baudelaire'in şiirine konu olan ve onun destek verdiği toplumdışı kahramanlara bakarsak Benjamin'in ne demek istediği anlaşılacaktır:

“Paçavracı (chiffonnier), yosma, kapatma, courtesan, lezbiyen, haydut (criminal), komplocu, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, akrobat (saltimbanque), dilenci... Kenar mahallelerin, yeraltının berduşları, avareleri, aylakları, serkeşleri, çapulcuları... Onlar Baudelaire'in kalabalıklardan ayıkladığı yakınları olmakla kalmazlar, ona yaşadığı zamanı ve mekânı sezdirirler. Kendini ve şiirini onlarda arar ve bulur. Onlar destanının kahramanları, Kötülüğün Çiçekleri'dirler.”<sup>224</sup>

Onlar, Baudelaire'in kalabalıklardan ayırdığı müttelikleridir. Ancak Baudelaire onları da bir gün kaybedeceğini düşünür. Nasıl ki modern yaşam doğurup var ettiyse onları aynı şekilde aynı yaşamın onları bir gün kurulu düzene ayak uydurmaya mecbur bırakacağını düşünür. Çünkü bir gün “kayıp kadınların, toplum dışına atılmışların bile düzenli bir yaşamı savunacakları, sefihliği mahkûm edecekleri ve paradan başka herşeyi reddedecekleri bir günü öngörür.”<sup>225</sup>

Benjamin, bu bölümün başında belirtildiği gibi 19.yüzyılın toplumsal, maddi koşullarını anlamak için Baudelaire'in şiirlerini önemli bulur ve onları bu dönemin bu koşulların ifadeleri olarak görür.<sup>226</sup> Rainer Rochlitz, onun “Baudelaireci alegorilere Marksist türden sosyolojik bir açıklama verme” çabasında olduğunu ve “modern alegorilerde meta şeyleşmesine bir karşılık bulduğu”nu dile getirir.<sup>227</sup> O halde Benjamin'in kültürden, Baudelaire'in edebi çalışmalarından hareketle ekonomiyi ve toplumu okuma çabasında olduğu dile getirilebilir. Bu noktada Marx ve Benjamin'in alt yapı ve üst yapı ilişkisine nasıl yorumladıklarına bakmak yerinde olacaktır.

Marx, alt yapı ve üst yapı arasındaki ilişkiye dair şöyle der: “İktisadi temeldeki değişme, kocaman üstyapıyı, büyük ya da az bir hızla altüst eder.”<sup>228</sup> Alt yapı toplumun

---

<sup>223</sup> Graeme Gilloch, 2002, s. 213.

<sup>224</sup> Ali Artun, 2014, s. 11.

<sup>225</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 153.

<sup>226</sup> Marit Grøtta, 2015, s. 11.

<sup>227</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s. 205.

<sup>228</sup> Karl Marx, **Ekonomi Politüğün Eleştirisine Katkı**, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1979, s. 26.

ekonomik yapısına, üst yapı ise hukuk, ahlak, din ve sanat gibi yapılara işaret eder. Bu görüşe göre, sanat, hukuk, ahlak ve din, alt yapının belirleniminden bağımsız değildir. Bununla birlikte üst yapının, toplumda egemen olan sınıfın görüşlerinden, isteklerinden bağımsız olmadığını, dolayısıyla bu sınıfın ideolojisine ve çıkarlarına hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle sanatın da böyle bir hizmette bulunduğu söylenir. Bundan dolayı denilebilir ki Marksist kurama göre, “toplumun altyapısı üstyapısını ve dolayısıyla ideolojisini belirleyecek ve sanat eseri de bu ideolojiyi yansıtan bir yapıt olacaktır. Bu anlamda, edebiyat eseri sınıf çıkarlarını dile getiren bir ideolojidir.”<sup>229</sup> Ancak sanat söz konusu olduğunda Marx’ın ve Engels’in bütünüyle alt yapı ve üst yapı arasındaki ilişkinin “basit ve tek yönlü” olduğuna dair herhangi bir iddiada bulunduğu söylenemez.<sup>230</sup> Marx bu konuda şöyle der: “Sanat konusunda, bazı sanatların açılıp gelişme dönemlerinin ne toplumun genel gelişmesi ile, ve de ne de bunun sonucu olarak, toplumun örgütlenmesinin iskeleti olan maddi temelin gelişmesi ile hiçbir ilişkisi bulunmadığı bilinmektedir.”<sup>231</sup> Dolayısıyla ona göre alt yapının sanatı doğrudan belirlediği, alt yapıdaki değişimlerin direk üstyapıda yer alan “kurumları” değiştirdiği söylenemez. Bu kurumların “her birinin kendine göre bir değişme hızı vardır.”<sup>232</sup>

Benjamin’e göre üstyapı, altyapıdan daha yavaş bir şekilde değişime uğrar. Onun sözleriyle ifade edecek olursak; “Altyapıdan çok daha yavaş olan üstyapıdaki köklü değişim, üretim koşullarının değişiminin bütün kültür alanlarında geçerlilik kazanması için yarım yüzyıldan daha fazlasına gereksinim duydu.”<sup>233</sup> Bundan dolayı Benjamin, alt yapı ve üst yapı arasındaki ilişkiyi Marksist sanat kuramcılarından farklı bir şekilde yorumlar. Ayrıca her ne kadar Benjamin, “Sanat Eseri” makalesinde Marx ve Engels’in kapitalist üretim biçimine ilişkin görüşlerine gönderme yapsa da sanat bağlamında

---

<sup>229</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 43-44.

<sup>230</sup> Berna Moran, a.g.e., s. 44.

<sup>231</sup> Karl Marx, 1979, s. 279.

<sup>232</sup> Berna Moran, 2017, s. 45.

<sup>233</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 473.

onların kapsamlı bir sanat kuramlarının olmadığını belirtmek gerekir. Fakat onların ekonomik ve toplumsal çalışmalarından hareketle “Marksist bir kültür felsefesi”ne ilişkin çıkarımlara ulaşmak mümkündür. Bu kurama göre ne bizim bireysel varoluşumuz ne de sanat toplumsal üretimden, üretim biçiminden ayrı olarak düşünülemez. Söz gelimi, kapitalist toplumda sanatçının durumu şu şekildedir: “Sanatçının yaratıcı etkinliği kapitalist toplumsal düzende pazarın değer kategorilerine göre değer biçilen (sınıflandırılan\derecelendirilen; einstuften) ücretli emekçinin performansına denk gelir.”<sup>234</sup> Dolayısıyla sanatçının ürettiği sanat eseri de metadan bağımsız değildir, hatta metadır. Bu nedenle Marksist kuramda sanat, Marx’ın meta kuramından bağımsız olarak da düşünülemez.<sup>235</sup>

Benjamin’in amacı, marksist kuramı geliştirmektir. Marx’ın alt yapı ve üst yapı, başka bir deyişle ekonomi ve kültür arasında kurmaya çalıştığı “nedensel ilişkiyi” kabul etmez. Alt yapı ve üst yapı ilişkisi için şu ifadeyi dile getirir: “Üst yapı alt yapının ifadesidir. Toplumdaki ekonomik koşullar üst yapıda ifade edilir.”<sup>236</sup>

“‘Ausdruck’\* kategorisi kendini üstyapıda ifade ederek tanıdık bir temel modelini hesaba katar. Yine de bu basit bir yansıtmacılık değildir. Benjamin’in ifadeye yönelik fikri, asli bir gerçekliğin çeşitli tezahür kipleri olabileceği görüşünden yararlanır. Bu fikir, içeriklerin altüst edilmiş bir yansımalarının değil, ekonomik biçimlerle belirlenmiş ama ona özdeş olmayan bir refleksin üstyapıda zorunlu olarak bulunduğunu iddia eder.”<sup>237</sup>

O halde Benjamin sanatı ideolojik üst yapıya indirgeyen Marksist sanat kuramına kültürün maddi koşullardan bağımsız olmadığı noktasında sadece katılır. Ancak sanat, kültür ürünlerinin bütünüyle “değişim sistemleri tarafından belirlenen ürünler” olmadığını, aynı zamanda onların “teknolojik gelişimin koşullandırdığı kolektif ifadeler” olduğunu dile getirir. Böylece sanat konusunda Ortodoks Marksistlerden ayrılır. Bununla

<sup>234</sup> Inez Müller, 1993, s. 100.

<sup>235</sup> Inez Müller, a.g.e., s. 100-101.

<sup>236</sup> Walter Benjamin, 2002b, “Convolute K”, s. 392 & “Convolute N”, s. 460.

\* “İfade”nin Almanca karşılığı “Ausdruck”tur.

<sup>237</sup> Esther Leslie, 2010, s. 169-170.

birlikte onun “sanat eserinin meta karakterini” göz ardı etmeyerek “1930’ların başlarından itibaren, fetişizm kavramı ile ilişkili olan Marksist meta kültür teorisine daha fazla dikkat çekmeye” başladığını dile getirmek mümkündür.<sup>238</sup>

Buradan hareketle Benjamin, Baudelaire’de meta ekonomisinin insan yaşamında ve çevresinde yarattığı yeni duruma ilişkin tarihsel bir deneyimin izlerinin okunabileceğini ileri sürer.<sup>239</sup> Başka bir deyişle onun şiirlerinde kapitalizmin kültürde, daha doğrusu “kültürel üstyapıda”ki görünümünü, “nasıl dile geldiğini” okumak mümkündür.<sup>240</sup> Bundan dolayı Baudelaire’in şiirleri konu aldığı döneme ve mekâna ilişkin ekonomik ve sosyolojik kategorilerinden bağımsız olarak görülemez.<sup>241</sup> Bu konuya onun “*Paçavracıların Şarabı*” adlı şiirini örnek olarak verir. Bu şiir, ondokuzuncu yüzyıl’ın ortalarında konulan ve oldukça yüksek olan Fransa’daki şarap vergisine ilişkindir.<sup>242</sup> Benjamin, 19. yüzyıl kapitalist toplumundaki sınıflar arasındaki ekonomik yarılmaya ise Baudelaire’in “*Habil ve Kabil*” şiirini örnek olarak verir. Bu kardeşlerden biri mirastan pay alanları, diğeri ise ondan yoksun olanı ifade eder. Kabil, burada Benjamin’e göre işçi sınıfının bir ifadesidir.<sup>243</sup> Baudelaire’in söz konusu şiirinin şu iki dizesine bakıldığında Benjamin’in ne demek istediği anlaşılacaktır:

“Habil ırkı, ye, iç ve uyu,  
Gülümsüyor sana tanrının hoşnutluğu.”

“Kabil ırkı, sürün çirkefte  
Ve öl sefalet içinde.”<sup>244</sup>

Benjamin, Baudelaire’in şiirlerindeki görülen bazı alegorik figürleri çalışmalarında kullanır. Bunların yanı sıra modern kent üzerine olan çalışmalarında orta sınıfa ait birçok

---

<sup>238</sup> Jaeho Kang, 2011, s. 82.

<sup>239</sup> Walter Benjamin, “The Study Begins with Some Reflections on the Influence of *Les Fleurs du mal*”, **Selected Writings, Volume 4**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, Harvard University Press, the USA, 2006h, s. 96.

<sup>240</sup> Artun Avcı, “Ünsal Oskay’ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı: 23, 2015, s. 16.

<sup>241</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s. 41.

<sup>242</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 114-115.

<sup>243</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 117.

<sup>244</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 117.



başka toplumsal figürü de kullanır: “orta sınıf çocuğu, şair, flâneur, dandy ve kumarbaz” gibi. Tabii bunlara çalışmalarında öylesine yer vermez. Onlar, daha önce değinildiği gibi Benjamin için, moderniteyi, kapitalist toplumu ve modern yaşamı ve kenti anlamak ve aydınlatmak için önemli başvuru kaynaklarıdır.<sup>245</sup> Benjamin’in kullandığı bazı alegoriler ve onlara karşılık gelen modern yaşama ait öğeler, şu şekilde ifade edilebilir:

“Pasajlar projesindeki kumarbaz ve avare modernliğin boş zamanını kişileştirir; fahişe, meta biçiminin bir simgesidir; süsleyici, dekoratif aynalar ve burjuva iç mekânlar burjuva öznelciliğinin simgesidir; toz ve mumdan figürler tarihin hareketsizliğinin göstergeleridir; mekanik oyuncaklar işçilerin sanayi çağındaki varlığının simgesidir; dükkândaki kasiyer ‘yaşayan imge olarak, para kutusunun alegorisi olarak’ algılanır.”<sup>246</sup>

Yukarıda ifade edildiği gibi Benjamin’in modernliği anlatmak için başvurduğu temel kavramlardan, daha doğusu alegorilerden biri Baudelaire’den aldığı “fahişe” alegorisidir. Hatta fahişe onun modern yaşamda metalaşmaya verdiği en çarpıcı örneklerden biridir. “Fahişe ücretli emekçinin kök-biçimidir, hayatta kalmak için kendisini satar. Fahişelik gerçekten de kapitalizmin nesnel simgesidir.”<sup>247</sup> Ayrıca ona göre modern toplumda fahişelik de dönüşüme uğramış, kadın bir meta haline gelmiştir. Fahişenin temel özelliği aynı zamanda hem meta hem de satıcı olmasıdır. Benjamin için, o sadece bir meta olarak görülmez, “aynı zamanda seri olarak üretilmiş bir meta olarak görünür. Profesyonel bir ifade edinmek adına kişisel ifadenin makyajla yapayca saklanması da bunun göstergesidir.”<sup>248</sup>

Ayrıca Benjamin için Baudelaire şiiri aynı zamanda metalaşmış kamusal mekânda, pazarda kendini seyre dalan entelektüel için güçlü bir kavrayış verir. Hatırlanacağı üzere Baudelaire’in böyle bir ortamda yer alan, daha doğrusu üretimde

<sup>245</sup> Graeme Gilloch, 1997, s. 15.

<sup>246</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 253.

<sup>247</sup> Susan Buck-Morss, a.g.e., s. 207.

<sup>248</sup> Walter Benjamin, 2012f, s.195-196 & Walter Benjamin, 2013d, s. 100.

bulunan entelektüeli ya da yazarı da “fahişe” alegorisi ile ifade ettiği dile getirilmişti.<sup>249</sup>

Bunu, Baudelaire’in şu şiir dördlüğünde okumak mümkündür:

“Sattı kızcağız ruhunu bir çift ayakkabı için;  
Ama güler bana Tanrı, eğer yanında bu rezilin,  
Atarsam yüksekten, düzmece bir erdemle,  
Düşüncesini pazarlayan ve yazar olmaya soyunan ben.”<sup>250</sup>

Yazar da artık bir kitle malı olan fahişe ve diğer mallar gibi kişiliğini, şiirini pazara çıkarır ve alıcı arayışına çıkar. Bu nedenle Baudelaire’in şiiri de aurasını yitirmiş ve metalaşmıştır.<sup>251</sup>

Baudelaire’in şiirine konu kıldığı alegorilerden biri de kumardır. Benjamin, Baudelaire’den hareketle modern yaşamın mekanik yapısı ve kumar arasında da bir bağ kurar. “Kumarbaz zorunlu mekanik davranıştır ve insanların yeni teknolojilerin etkisi altında (şokun etkisi altında) nasıl hareket ettiğini gösterir.”<sup>252</sup> Benjamin, kumar masasında kumarbazın oyun oynarken yaptığı el hareketlerinin fabrikalarda işçilerin otomatik olarak çalışmalarından dolayı sahip oldukları el hareketlerine denk geldiğini düşünür. Fabrikada işçi üretim esnasında makine kullanırken bir önceki el hareketiyle bir sonraki el hareketi bağlantılıdır. Burada her seferinde bir “yineleme” gerçekleşir. İşçi makine başında sürekli aynı davranışları gerçekleştirir. İşçininkine benzer bir hareketin kumarbazın her parti oyununda aynı şekilde gerçekleştiği söylenebilir. “Hep yeni baştan başlamak, kumarın düzenleyici fikridir (tıpkı ücretli işte olduğu gibi).”<sup>253</sup>

---

<sup>249</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 54.

<sup>250</sup> Charles Baudelaire’den aktaran Walter Benjamin, 2013b, s. 128.

<sup>251</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 217.

<sup>252</sup> Marit Grøtta, 2015, s. 154-155.

<sup>253</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 139-140.

## 1.4. Deneyimin Düşüşü: Erfahrung'tan Erlebniss'e

Benjamin duyu algısı ve deneyimin tarihsel olduğunu, daha doğrusu tarihsel koşulların onlar üzerinde büyük bir etkisi olduğunu ileri sürer.<sup>254</sup> “Sanat Eseri” makalesinde bu konuda şöyle der: *“tarihsel dönemler içerisinde insanlığın bütün varoluş biçimi ile birlikte duyuşsal algılama biçimi de değişmiştir. İnsana özgü duyuşsal algılama biçimi -algılamayı gerçekleştiren araç- sadece doğal değil aynı zamanda tarihsel koşullar tarafından belirlenir.”*<sup>255</sup> 19. yüzyılda icat edilen teknolojik araçlar, endüstrileşme ve kentleşme insan algısı ve deneyiminde değişime yol açmıştır. Bu gelişmelerden dolayı deneyim (*“Erfahrung”*) düşüşe geçmiştir, Benjamin’in tabiriyle deneyim yoksullaşmıştır. Benjamin, deneyimin bu düşüşünü/yoksullaşmasını Baudelaire, Proust ve Leskov bağlamında ele alır ve bu düşüşe bir yandan üzülür ama bu duruma ağıt yakmamak, bu düşüşten bir çıkış yolu bulmak gerektiğini düşünür.<sup>256</sup> Ayrıca bu sorgulamasında bu yazarların yanı sıra Dilthey, Bergson ve Freud başvurduğu diğer düşünürlerdir.

Modern kent, yeni teknolojileri, kalabalıkları, trafiği ile insanı sürekli şoka maruz bırakır ve deneyimin parçalanmasına neden olur. Baudelaire’in şiirleri ve yazıları da 19. yüzyıldaki modern kent yaşamında “deneyimin parçalanması olgusundan” bağımsız olarak görülemez. Hatta böyle bir yaşamın “ifadesi” oldukları söylenebilir.<sup>257</sup> Onun çalışmalarında şok yaşantısı merkezi bir yere sahiptir.<sup>258</sup> Şiiri, aura’yı\* “yok eden ve yıkan yeni yaşam-deneyiminin, teknolojideki ve insanın algılamalarındaki değişikliklerin

---

<sup>254</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 141.

<sup>255</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 478.

<sup>256</sup> Walter Benjamin, 1980c, s. 215-216.

<sup>257</sup> Graeme Gilloch, 2002, s. 199.

<sup>258</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 123.

\* “Aura” kavramına ilişkin detaylı bir bilgiye ulaşabilmek için bu çalışmanın bir sonraki ana bölümüne bakılabilir.

anlamını ortaya koymaya yönelmiş bir şiiirdir”<sup>259</sup> Ancak Benjamin, Baudelaire’in yaşantılardan (*Erlebnisse*) kurtulma çabasında olduğunu, şok deneyiminin yalnızca onun edebi üretiminde merkezi olduğunu, onun “şokları zihinsel ve fiziksel kişiliğiyle defetme” uğraşı içinde olduğunu dile getirir.<sup>260</sup> Dolayısıyla onun şiiiri bir yandan şokların hakimiyeti altındaki bir yaşama dayanırken, diğer yandan da yitirilmiş olan deneyimi yeniden yakalama çabasıdır.

Bir önceki paragrafta işaret edildiği üzere Benjamin’e göre Baudelaire’in moderniteyi konu alan şiiiri aura’dan\* yoksun bir şiiirdir: “Baudelaire, modernliğin heyecanının bedelini gösterir: Aura’nın, şok yaşantısında parçalanmasıdır bu.”<sup>261</sup> Dolayısıyla onun şiiiri aurasızdır, çünkü bir dizi şoka dönüşmüş, başka bir ifadeyle şokların egemenliği altındaki modern yaşamı kendisine konu alır. Bu nedenle onun lirik şiiirinde sanatın kült değerinden koptuğuna ve sergileme değerine bağlı bir sanat anlayışının ortaya çıktığına tanık olmak mümkündür. Auranın düşüşünü onun şahsında da görmek mümkündür. Benjamin bu konuda şöyle bir saptamada bulunur: “Şair ilk defa Baudelaire’de kendi sergileme değerini talep eder. Baudelaire, kendi kendisinin aracısıydı. *Perte d’auréole* [aura’nın kaybı] en başta şairi ilgilendirir.”<sup>262\*</sup> Baudelaire, aura’nın -aşağıda verilecek olan Türkçe çeviride “ayla”nın(aura)- kaybolmasına ilişkin *Paris Sıkıntı* adlı kitabında yer alan “*Yitik Ayla*” adlı bölümde şöyle der:

“Az önce, bulvarın ortasından aceleyle geçerken, ölümün dört bir yandan aynı zamanda, dörtnala geldiği o oynak kargaşa içinde, çamurlar içinde sıçrarken, aylam birdenbire başımdan kayıp yolun balçığı içine düştü. Almaya cesaret edemedim. Kemiklerimi kırdırtmaktansa nişanlarımı yitirmeyi daha uygun buldum. Hem sonra

<sup>259</sup> Ünsal Oskay, 1982a, s. 156.

<sup>260</sup> Walter Benjamin, 2012a, s.122-123.

\* İleride ayrıntılı olarak ele alınacağı gibi aura’nın en temel niteliği “eşsiz uzaklık olgusu” dışında, ‘bakışa karşılık verildiği’ hissidir. Baudelaire’in imgeleri tam da bunu reddetmektedir.” (Bkz. Susan Buck-Morss, 2010, s. 217).

<sup>261</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 154.

<sup>262</sup> Walter Benjamin, 2012f, s.187.

\* Baudelaire’in sanatında eski sanat kavrayışına ilişkin formlar da görmek mümkündür. Onda erken dönem burjuva sanatında görülen güzellik kültürünü görmek mümkündür. Ayrıca teknik yeniden üretim ile birlikte sadece kült değerini ortadan kalktığı yeni bir sanat biçiminin olduğundan söz edemeyiz, aynı zamanda sanatın sonundan da söz etmek mümkündür. Bkz. Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s. 43-44.

yıkımın da bir işe yaradığı olur, dedim içimden. Şimdi tanınmadan dolaşabilir, aşağılık şeyler yapabilir, bayağı ölümlüler gibi içkisi ve kadını bol bir yaşama dalabilirim. İşte tıpkı sizin gibiyim, görüyorsunuz!”<sup>263</sup>

Auranın kaybolması, onun farklılığını ortadan kaldırıp birbirinin aynı olan modern kentin insanlarına onu benzetse de Baudelaire bu durumdan bütünüyle olumsuz olarak bahsetmez. Hatta bu durumun yeni olanaklar sağlayabileceğini düşünür. Benjamin de ileride ele alınacağı üzere aura'nın kaybolmasını bir yandan sanatın politikleşmesi açısından olumlu olarak değerlendirirken, diğer yandan başka çalışmalarında aurayı bütüncül, somut deneyimin (*“Erfahrung”*) ile ilişkilendirir ve modern yaşam ile birlikte onun kaybolmasına karşı girişimde bulunur ve onu yeniden elde etmenin imkânlarını araştırır.

Benjamin, gerçek deneyim (*“Erfahrung”*) ve modern yaşamda meydana gelen yaşantı (*“Erlebnis”*) arasında ayırım yapar. Modern dönemde yaşamın *Erfahrung*'tan (*“kollektif”*, *“tarihsel deneyimden kopuk olmayan somut deneyim”*) *Erlebnis*'e (*“tarihsel deneyimden kopuk bireysel yaşantı ya da deneyim”*) kaydığını dile getirir.<sup>264</sup> “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” adlı makalesinde deneyim için şöyle der: “Gerçekten de deneyim (*Erfahrung*) hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek (*Tradition*) işidir. Anılarda (*Erinnerung*) sıkı sıkı saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada (*Gedächtnis*) birbiriyle kaynaşmış verilerden oluşur.”<sup>265</sup> Bu bağlamda Miriam Bratu Hansen şöyle der: “Deneyimin düşüşü, Benjamin’in vurguladığı anlamda *Erfahrung*, geçmişteki duyuru

<sup>263</sup> Charles Baudelaire, **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015a, s. 102.

<sup>264</sup> Benjamin, deneyim kavramına ilişkin iki farklı felsefe geleneğinden yararlanır ve onların bu konudaki görüşlerini aşma gayretindedir. Bunlardan biri Kant tarafından ortaya konulan “dış toplumsal deneyim”i (*“Erfahrung”*) ifade eder, diğeri ise Dilthey tarafından ortaya konulan “içte yaşanan deneyim”i (*“Erlebnis”*) ifade eder. Jaeho Kang, 2015, s. 36.

<sup>265</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 117-118 & Walter Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, **Gesammelte Schriften, Band I-2**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980g, s. 608.

algıları ile şimdinin duyu algılarını birleştiren ve böylece hem geçmişin acılarını hem de unutulmuş yarınları hatırlamamızı sağlayan hafızadan (...) bağımsız değildir.”<sup>266</sup>

Modern yaşamda bütünlüklü bir yaşam deneyiminin (“*Erfahrung*”) varlığından bahsedilemez, daha çok “bölük pörçük” yaşanan anlık, kısa ve geçici deneyimlerin (“*Erlebnis*”) varlığından bahsedilebilir. Modern gündelik yaşamda insan bir gün içinde bir yığın olayla karşılaşır. Gündelik hayat içinde karşılaştığımız, başımıza gelen olayların hiçbiri deneyime (“*Erfahrung*”) dönüşmez. Bu konuda Agamben şu şekilde bir saptama yapar:

“(…) çadaş insanın ortalama bir günü deneyime çevrilebilecek neredeyse hiçbir şey içermemektedir artık: ne erişemeyeceği bir mesafeden ona ulaştırılan haberlerle dolu bir gazeteyi okumak, ne de trafik tıkağında otomobilin direksiyonunda geçirdiği dakikalar; ne büyük kentlerde toplu taşıma araçlarında yaptığı tatsız yolculuk, ne de aniden anacaddeleri tutan gösteriler. Ne şehir merkezindeki binalar arasında havaya süzülen göz yaşartıcı bomba dumanı ne de nereden geldiği meçhul silah sesleri; ne de gişe önünde kuyrukta beklemek ya da süpermarketin masalsi bolluk ülkesine yapılan ziyaret ne de otobüs ya da asansörde tanımadığı insanlarla yaşadığı dilsiz yakınlığın geçmek bilmeyen dakikaları... Modern insan akşam evine – eğlenceli ya da sıkıcı, sıra dışı ya da sıradan, korkunç ya da keyifli – bir sürü olay yaşamış ve tükenmiş olarak döner ama bu olayların hiçbiri deneyime dönüşmemiştir.”<sup>267</sup>

Modern yaşamda derinlik kaybolmuş ve derin düşünme yitirilmiştir. Süreksizliğe sahip, hızlanmış, parçalanmış ve şeyleşmiş bir yaşam olarak modern yaşam, öylece yaşanılıp geçilen, bu sebeple insanı tefekküre davet etmekten uzak bir yaşam haline gelmiştir. Bu yaşam tam da insanın kendine yabancılaştığı, özgünlüğünü yitirdiği bir yaşamdır. İnsan yaşamla, dünyayla hemhal olma yeteneğini kaybetmiştir. Bilindiği gibi modern dönemden önce özne ve nesne ayrımı bu dönemde olduğu kadar keskin değildir. İnsanın yaşamla, dünyayla hemhal olduğu böyle bir dünyada auratik bir deneyimin mevcudiyeti inkâr edilemez. Ancak şunu da belirtmekte fayda var: Her ne kadar “*Erlebnis*” modern

<sup>266</sup> Miriam Bratu Hansen, **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2012, s. 81.

<sup>267</sup> Giorgio Agamben, **Çocukluk ve Tarih**, Çev. Betül Parlak, Kanat Kitap, İstanbul, 2010, s. 16.

kent yaşamı ile ilişkilendirilse de “*Erfahrung*”un ortadan kalkması sadece modern kent sokaklarında var olan yeni yaşamın, kaosun bir sonucu değildir, aynı zamanda aura kavramını incelendiği bölümde görüldüğü üzere “geleneğin ortadan kalkmasıyla” bağlantılıdır.<sup>268</sup>

Benjamin deneyimdeki değişime ilişkin görüşlerini derinleştirmek için Baudelaire’den oldukça beslenen Proust’a başvurur ve onun Baudelaire ile olan ilişkisi için şöyle der: “Proust’un Baudelaire ile olan deneyimini hesaba katmadan Baudelaire’i tanımak mümkün olamaz.”<sup>269</sup> Bu nedenle öncelikle Proust’un bu konudaki düşüncelerine bakmak yerinde olacaktır.

Benjamin’in “*Erfahrung*” ve “*Erlebnis*” ayrımı, Proust’un “*irade dışı bellek*” (“*mémoire involontaire*”)<sup>270\*</sup> ve “*irade ürünü bellek*” (“*mémoire volontaire*”) kavramlaştırmaları ile ilişkilidir. Onda hatırlama da bu noktada irade dışı hatırlama ve iradi ürünü hatırlama olarak ikiye ayrılır. İrade ürünü hatırlama zihnin egemenliğinde ve emrinde gerçekleşir.<sup>271</sup> Bu nedenle iradi dışı bellek ve irade ürünü belleğin geçmişle ilişkisi birbirinden farklıdır.

“İradi hafızda etkin olan faktör dikkattir ve anımsanan şeyin bizzat yaşanmış olmasıdır. Bu yönüyle iradi hafıza bize geçmiş hakkında enformasyon sağlar. Buna karşılık gayri iradi hafıza henüz bilinçli olarak deneyimlenmemiş olan şeyi içerir veya başka türlü ifade edersek gayri iradi hafıza, özünde henüz deneyim olarak ortaya çıkmamış geçmişi barındıran bir hazinedir.”<sup>272</sup>

Benjamin Proust’un bu konudaki düşüncelerini anlamak için de Freud’a başvurmak gerektiğini söyler. Freud, bilinç ve bellek arasında karşılıklı bir ilişkinin olduğunu ve bilincin “hatıra izinin bulunduğu yerde” oluştuğunu ileri sürer. Benjamin’in Freud’tan

<sup>268</sup> Eli Friedlander, 2012, s. 149.

<sup>269</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 141.

\* Proust’un irade dışı belleği ile aura kavramı ilişkilidir. Benjamin’in şu ifadesinde bunu okumak mümkündür: “Görülen bir nesnenin çevresine toplanan, *mémoire involontaire*’de yer etmiş tasavvurlara o nesnenin aura’sı” denilebilir. Bkz. Walter Benjamin, a.g.e., s. 147.

<sup>271</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 118-119.

<sup>272</sup> Hakan Çörekçioğlu, “Parçalanmış Politik Birliği Yeniden Kurmak: Hikaye Anlatımı”, **Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik**, Birinci Uluslararası Felsefe Kongresi, Ed. İsmail Serin, Asa Kitabevi Yayınları, Bursa, 2010, s. 428.

birebir aldığı şu alıntılara bakalım: “‘Bir şeyin bilincine varma ile hafızada iz bırakma, aynı sistem içinde uzlaşmaz olgulardır.’ Hatıra kalıntıları daha çok ‘onları ardında bırakan olay hiçbir zaman bilince ulaşmadığı zaman en güçlü ve en dayanıklıdır.’”<sup>273</sup>

Benjamin için burada görüldüğü üzere Freud’un “bilinçdışı bellekle bilinçli anımsama eylemi arasında yaptığı ayırım”ı oldukça dikkat çekidir:

“Freud’a göre, bilinçli anımsama, temelde bilinçdışı belleğin saklamak istediği şeyi yok etmenin ya da söküp atmanın bir yoludur (...) bilincin işlevi organizmayı dış çevreden gelen şoklara karşı korumaktır. Bu anlamda yaralanmalar, histerik yenilemeler, düşler, eksik olarak özümlemiş şokların bilincine, oradan da kesin yatışmaya doğru yol bulma girişimleridir.”<sup>274</sup>

Görüldüğü üzere Freud’un bilince yüklediği görev organizmayı şoklara, uyarılara karşı korumaktır. Benjamin, ondan hareketle şokun algılanmasının, “uyarı ile başatme eğitimi”i ile mümkün olduğunu ve “bu eğitimin uyanık bilince” bağlı olduğunu dile getirir. Bu bilinç uyarının, şokun algılanması için oldukça iyi şartlara sahiptir. “Şokun bu şekilde zaptedilmesi, bilinç tarafından çelinmesi, onu başlatan olaya yaşantı niteliği kazandırır.”<sup>275</sup> Bilincin etkinlik derecesi ne kadar yüksekse izlenimler o kadar büyük oranda yaşantıya dönüşecekler ve deneyimden (“*Erfahrung*”) uzaklaşacaklardır.<sup>276</sup> Nitekim bu bilinç yaşananların gerçekten deneyimlenmesine (“*Erfahrung*”) engel olarak onların sadece yaşantı (“*Erlebnis*”) düzeyinde kalmasını sağlar ve şoklara (“*Erschütterungen*”) karşı insanı korur.

Bu noktada aslında Freud’ta bilinçli olarak deneyimlenmeyen Proust’un irade dışı belleği ile ilişkili olduğu söylenebilir.<sup>277</sup> Proust’a göre “belirtik olarak ve bilinçle yaşanmamış olan, öznenin yaşantı olarak algılamadığı şey, sadece o, *mémoire involontaire*’in parçası olabilir.”<sup>278</sup> Proust, Bergson’un bellek ile ilişkilendirdiği deneyim

<sup>273</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 120-121.

<sup>274</sup> Fredric Jameson, 2013, s. 69.

<sup>275</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 122.

<sup>276</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 123.

<sup>277</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 121 & Meral Özbek, 2000b, s. 116.

<sup>278</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 121.



kavramından da etkilenmiştir. Hatta onun ünlü eseri *Kayıp Zamanın İzinde* Bergson'un görüşlerinden bağımsız değildir. Bergson deneyimin tarihsel belirlenimleri olduğunu düşünmez. Dolayısıyla endüstrileşmiş modern çağın sunduğu deneyimden uzaklaşır. Bergson'a göre deneyim bellekte zaman içinde "biriktirilmiş" fakat "bilincine varılmamış" olan verilerin kaynaşmasından meydana gelir. Benjamin'e göre Proust'un "irade dışı belleği" Bergson'un "saf belleği"ne ("*mémoire pure*") denk gelir.<sup>279</sup> Proust'un iki bellek arasında yaptığı ayrımı biraz daha aydınlatmak için onun meşhur örneğine bakmak yerinde olacaktır. Proust, bir gün yediği madeleine kurabiyesinin onu geçmişe bu anımsama deneyimi yaşadığı anda çok az hatırlayabildiği çocukluğuna götürmesinden söz eder. Onun "bu ana işaret ederek açıklamaya çalıştığı şey, geçmişin aklın ötesinde bir yerlerde olduğu ve bunu belli bazı nesne ya da kırıntılarda bulmanın mümkün olduğudur."<sup>280</sup> Dolayısıyla onda geçmişe ait bir anın hatırlanması "hiç beklenmedik anlarda, bir koku, bir görüntü, bir tad, yani duyular aracılığıyla belirir."<sup>281</sup> Benjamin, onun yaşadığı bu deneyim için şöyle der:

"(...) *madeleine*'in (bir tür çörek) tadı bir öğleden sonra onu eski günlere götürene kadar, dikkatliliğin çağrısına uyan bir hafızanın ona sunduğuyla yetinmek zorunda kalmıştır. İşte bu *mémoire volontaire*'dir (iradi hatırlama) ve onun akıp gitmiş olana dair verdiği bilgiler, akıp gidenden hiçbir iz saklamaz."<sup>282</sup>

Bu nedenle Proust geçmişini irade aracılığıyla hatırlama çabasının boşuna olduğunu söyler. Ona erişme imkânımız artık rastlantıya kalmıştır tamamen.<sup>283</sup> Onun için önemli olanın kendi hatırasından öte "hafızanın dokuduğu ağdır: Hatırlamanın Penelopeia Tülü." Benjamin'e göre onun irade dışı belleği aslında hatırlamadan daha çok unutuşa yakın durur. "Hatıranın atkıya, unutuşun ise çözüyü denk düştüğü bu kendiliğinden hatırlama"

<sup>279</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 114-115.

<sup>280</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 42.

<sup>281</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 115.

<sup>282</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 119.

<sup>283</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 119.

tam da Penelopeia'nın uğraşının tam tersidir. Zira Penelopeia gündüz ördüğü tülü gece söker.<sup>284</sup> Benjamin, bu konuda şöyle söyler:

“Her sabah uyandığımızda, unutuşun içimizde dokuduğu yaşanmış hayat halısının tamamlanmamış birkaç örgü ucunu tutarız elimizde, çoğu zaman mecalsizce, gevşekçe. Ama gün içindeki amaçlı edimlerimiz, en çok da amaçlı hatırlama çabalarımız, unutuşun ağını ve nakışlarını söker durur.”<sup>285</sup>

Benjamin için, Proust'ta Erlebnis irade dışı belleğin deneyimlerinin düşüşü ile ilgilidir.

Bundan dolayı modern yaşamın insanın “kişisel ve tarihsel geçmişle kurduğu en derin ve en dokunaklı bağı” çaldığını dile getirir.<sup>286</sup> Modern dünyada,

“(…) hayatın içinde yaşanan herhangi bir an, istenmezse yaşamın bütünlüğüne katılmamakta; yaşam, bütünlüklü bir yaşam deneyimleriyle özgünleştirilmiş bir yaşam olarak yaşanmamaktadır. Başka bir deyişle, yaşanan yaşamın izleri yalnızca iradeye bağlı bellek düzeyinde olabilmekte; iradeye bağlı olmayan bellek düzeyine girememektedir. Oysa yaşamın *erfahrung* olarak yaşanabilmesi, yaşamın izlerinin iradeye bağlı bellek düzeyini aşarak iradeye bağlı olmayan bellek düzeyine erişebilmesine; yaşanan hayata iradeye bağlı olmayan belleğin de katılabilmesine bağlıdır.”<sup>287</sup>

İnsanın deneyim (*Erfahrung*) temelinde bir yaşama sahip olmamasının bir nedeni de basındır. Modern yaşama ait bir olgu olan basın da insanın derinlikli bir deneyim yaşamasına engel olur. Söz gelimi, basının okura verdiği bilgiler (enformasyon) okurun kendi deneyiminin bir parçası kılmaktan uzak olan bilgilerdir. Bu bilgilerin gelenekten, bir bağlamdan kopuk olması okurun onları deneyiminin bir parçası haline getirmesine engel olur. Benjamin modern dünyanın okuru için şöyle der: “Hiçbir okur, bir diğerinin ondan duymak isteyeceği bir bilgiye sahip olmaktan dem vurmaz kolay kolay.”<sup>288</sup> Ona göre basının yapmadığını eski bir bilgi, deneyim aktarma sanatı olan hikâye anlatıcılığı sanatı yapar. Hikâye basın gibi bilgileri doğrudan aktarmak yerine “onu anlatıcının

<sup>284</sup> Walter Benjamin, “Proust İmgesi”, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul, 2012d, s. 102.

<sup>285</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 102.

<sup>286</sup> Kathrin Yacavone, **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**, Çev. Simber Atay ve Melih Tumen, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 108.

<sup>287</sup> Ünsal Oskay, 1982a, s. 159.

<sup>288</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 119.

hayatının içine gömer ki bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin. Böylece, çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır.”<sup>289</sup>

Sık sık vurgulandığı gibi modern dünyada insanın deneyim (“*Erfahrung*”) aracılığıyla bilgiye erişimi zorlaşmıştır. Söz gelimi, yukarıda değinildiği gibi kolektif deneyim (“*Erfahrung*”) için büyük bir önem arz eden ve hatırlamaya olanak tanıyan hikâye anlatıcılığı sanatı da on dokuzuncu yüzyılda gerilemeye başlamıştır. Benjamin, Leskov’dan hareketle ele aldığı hikâye anlatıcılığı sanatını endüstri öncesi toplum ile ilişkilendirir. Bu sanatın ortadan kalkmasının temelinde birbirinden bağımsız olarak düşünemeyeceğimiz iki farklı olgunun olduğunu söylenebilir. Bunlardan biri teknolojinin sınırsız gelişimi, diğeri ise bu gelişmenin neden olduğu “yaşamın özelleştirilmesi” (“*the privatization of life*”)dir.<sup>290</sup> Hikâye anlatıcılığı sanatının, bu yüzyıldaki gelişmeler, tarihsel ve toplumsal değişmeler ile birlikte sona ermesiyle deneyim “değer” kaybetmiştir. Artık insanlar daha önce sahip oldukları ancak bugün yabancılaştıkları bir yetenekten, bir yaşantıyı, deneyimi iyi bir şekilde hikâye edip anlatma yeteneğinden yoksun olmaya başlamışlardır. Öyle ki insanlar gittikçe bireyselleşmişlerdir ve birbirleri ile deneyimlerini paylaşmayan bir hâle gelmişlerdir.<sup>291</sup>

Epik bir konuşma sanatı olan hikâye anlatıcılığı sanatının yok olmaya başlamasının temelinde yatan en önemli nedenlerden biri yukarıda değinildiği üzere teknik yeniden üretim sonucu ortaya çıkan basın yayın ve enformasyondur.<sup>292</sup> Enformasyonla birlikte bilginin gelenekle, başka bir ifadeyle deneyim ile olan bağı kopmuştur.<sup>293</sup> Bu gelişme ile insan ortak bir anlam dünyası yaratmasına neden olan kişiden kişiye aktırılan bütüncül, kolektif, somut deneyime (“*Erfahrung*”) artık sahip

<sup>289</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 120.

<sup>290</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s. 189.

<sup>291</sup> Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2012c, s. 77.

<sup>292</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s. 32.

<sup>293</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 119.

değildir. Bu şekilde edinilen deneyimler yerine bölük pörçük, yüzeysel, derinliği olmayan ansiklopedik bilgiler (enformasyonlar) insanın yaşamını kuşatmıştır:

“Anlatıcılık ortadan kalkmıştır, çünkü ancak zanaatkârlıkla birlikte varolan koşullar – insanların deneyimlerini paylaşma yeteneği, bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zinciri, bunun üzerinde yükseldiği hafıza, geçmişin ve uzakların bilgisine dayanan bilgelik- ortadan kalkmıştır. Bunun tam karşıtı, enformasyondur.”<sup>294</sup>

Daha önce değinildiği üzere bu durum bu dönemdeki gelişmelerden ve çağın ruhundan bağımsız olarak okunamaz. Yeni teknolojilerden, kitle iletişim araçlarından dolayı artık herkes her şey hakkında bilgi sahibi ve neredeyse hiç kimsenin belli bir konu ile ilgili bir başkasının akıl hocalığına, deneyimlerine ihtiyacı yoktur. Bu yüzden bu çağda, deneyim önemsiz bir şey haline gelmiş, zamanla sahip olduğu değerini kaybetmeye başlamış ve gün geçtikte onun aktarılmasında düşüş yaşanmıştır.<sup>295</sup>

Benjamin’e göre Proust kaybolmaya yüz tutmuş bir dönemde irade dışı bellek görüşüyle hikâye anlatıcısına yeniden hayat verme çabasına girer. Bunu da ünlü eserinde çocukluğunu anlatarak başarmaya çalışmıştır. Onun irade dışı bellek/hatırlama kavramı da buradan çıkar. Benjamin’e göre onda “dar anlamda deneyimden” bahsetmek mümkündür. Çünkü onda “bireysel geçmişin bazı içerikleri hafızada kolektif geçmişin içerikleriyle ilişkiye girer.” Hafızda bu iki içeriğin ilişkiye geçmesini sağlayan şeylerden biri de törenler, bayramlar vs.dir. Onlar hatırlamaya büyük ölçüde etki ederler.<sup>296</sup>

Benzer şekilde her ne kadar Baudelaire’in şiirinde şok yaşantısı bir kural haline gelse de *Erfahrung*’a tekrar erişmek için Baudelaire’in çaba harcadığı görülür. Bu bölümün başlarında değinildiği gibi Benjamin onun varlık nedeninin “yaşantılardan kurtuluş” olduğunu söyler. Proust onda zamanın parçalandığına, onun çalışmalarında yalnızca önemli olan günlere rastlanıldığına, örneğin onun şiirlerinde “bir akşam” gibi ifadelerin görülmesinin bunun işareti olduğunu dile getirir. İşte bu “günler,

<sup>294</sup> Nurdan Gürbilek, 2012b, s. 27.

<sup>295</sup> Walter Benjamin, 2012c, s. 77, 80.

<sup>296</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 120.

tamamlanmamış zamanın günleridir. Anımsamanın günleridir; herhangi bir yaşantının izini taşımazlar.”<sup>297</sup> Bu günlerin diğer günlerle bir arada durmadıklarını ve bundan dolayı onların “zamandan dışarı” taşıklarını dile getirir. Bu noktada Proust’un ve Benjamin’in Baudelaire’de dikkat çektiği bir kavrama (“*correspondances*”) bakmak yerinde olacaktır. Burada söz konusu olan aslında Baudelaire’in “*Correspondances*” adını taşıyan şiiridir. Bu şiir sembolik ifadelerle dolu bir şiirdir. Türkçeye Sait Maden tarafından “*Eşduyumlar*” olarak çevrilen şiir’de\* bütün duyumların bir aradalığına tanık olunur. Burada bazı duyumlar ötekini çağrıştırırlar. “*Correspondances*” kavramı, deneyimle (“*Erfahrung*”) ilişkili, daha doğrusu “ritüel unsurları da kapsayan bir deneyim kavramı”dır. Benjamin, Baudelaire’in bu kavramla “krize dayanaklı...bir deneyime” ulaşma amacında olduğunu ifade eder. Buna da ancak “ritüelin alanında” elde edilebildiğini söyler.<sup>298</sup>

Hatırlanacağı üzere Baudelaire’in, modern yaşamda kolektif deneyimin (“*Erfahrung*”) hızla kaybolduğuna tanık olduğu dile getirilmişti. Onun *correspondances* kuramı da hızla yok olup giden bu deneyimi yakalamaya, daha doğrusu kolektif deneyimin imgelerini anımsamaya dairdir.

“*Correspondances* Baudelaire’in alagoriyi kullanmasına anahtardır: modern yaşamın kalıntıları mucizevi bir şekilde, uzun zamandan beri hafızadan kaybolan kolektif bir geçmişin imgesini ortaya çıkarmaya muktedirdir. Böyle imgeler kriz içindeki modernitenin durumuna karşı panzehir ya da karşı imge olarak düşünülmüştür.”<sup>299</sup>

Baudelaire onlardan (“*correspondances*”) “anımsamanın verileri” (“*die Data des Eingedenkens*”) olarak söz eder. Fakat bu verilerin “tarihsel” veriler olmadıklarını “tarih-öncesi’nin verileri” olduklarını altını çizerek belirtmek gerekir. Proust ve Baudelaire’in bayram gibi günlere önem vermelerinin temelinde onların anımsamaya

<sup>297</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 141.

\* Söz konusu şiirin bir dizesi: “Diri kokular vardır çocuk tenlerince, / Obua tadında, çayırarla yeşildir, / - Kimi de var, ayartıcı, gür, zengin nice”. Bkz. Charles Baudelaire, 2016, s. 10.

<sup>298</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 142.

<sup>299</sup> Richard Wollin, **Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption**, University of California Press, the USA, 1994, s. 235.

olanak tanınması vardır. Çünkü bu türden günler esasında “daha önceki bir hayatla karşılaşma”ya imkân tanırılar. “Geçmişin mırıltısı correspondance’larda duyulur..”<sup>300</sup> Bununla ilişkili olarak Benjamin *Kötülük Çiçekleri*’nde yer alan “*Spleen et ideal*” (“Sıkıntı ve Ülkü”) bölümünde yer alan şiirlere de dikkat çeker. Anımsamaya yönlendiren, daha doğrusu anımsama gücünü veren bir diğere şey ise “ideal”dir, “spleen de buna karşın saniyelerin yoğunluğunu sağlar.” Ayrıca “spleen’deki zaman”, irade dışı bellekteki “tarihsiz” zamana benzer. “Ama spleen’deki zaman algısı doğaüstü bir biçimde keskinleşmiştir; her saniye, bilinci, onun şokunu bertaraf etmeye hazır bulur.”<sup>301</sup> İç sıkıntısına sahip ya da melankolik olan insan yaşantıdan ibaret, dolayısıyla aura’dan yoksun olan bu yaşamı tüm çıplaklığıyla görür. İşte bu nedenle şair şöyle der: “Yukarıdan seyrediyorum yuvarlak küreyi! / Bir kulübe sığınağı aramıyorum artık orada!”<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 143.

<sup>301</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 144-145.

<sup>302</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 146.

## 2. BÖLÜM:

### SANAT VE TEKNOLOJİ

Bir önceki bölümde değinildiği gibi 19. yüzyıldaki önemli gelişmelerden biri de teknoloji alanındaki yeniliklerdir. Benjamin, teknolojik yeniliklerin sanat alanında büyük bir değişime neden olduğunu ileri sürer. Onun teknoloji ve sanat ilişkisi üzerine olan görüşlerini “Sanat Eseri” adlı makalesinde okumak mümkündür. 1936 yılında *Zeitschrift für Sozialforschung*’ta yayınlanan bu makalesi ile “görsel sanatların sosyolojisine” katkı sağlayacağını iddia etmiştir.<sup>303\*</sup> Benjamin bu makalede Valéry’den esinlenerek “teknğin etkisi aracılığıyla sanatın değişimi”<sup>304</sup>ni gözler önüne sermeyi amaçlar. Başka bir deyişle, yeni teknolojilerin sanatı nasıl etkilediğini ve onu ne şekilde değişime uğrattığını ele alır.

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başında ortaya çıkan yeni teknolojilerin gelişimi sanatı ve sanattaki yaratıcılığı etkilediği gibi sanat kavramını ve algılayışını da değiştirmiştir. Ona göre geleneksel algı biçimleri 19. yüzyıl’ın sonunda ve 20. yüzyıl’ın başında sanayileşme ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte tahrip olmuştur. Çünkü “teknoloji, yeni deneyim, algı ve bilinç alanlarına erişimin yolunu açar.”<sup>305</sup> Nitekim teknik aracılığıyla yeniden üretilen sanat eserleri insan algılamasında ve kavrayışında değişimlere yol açmış ve yeni algılama biçimlerine neden olmuşlardır.

---

<sup>303</sup> Walter Benjamin, “Curriculum Vitae (VI): Dr. Walter Benjamin”, **Selected Writings, Volume 4**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, Harvard University Press, USA, 2006b, s. 383.

\* Benjamin’in bu makalesine enstitü üyeleri -özellikle daha çok Horkheimer- müdahale etmiş ve ondan makalede yer alan bazı ifadeleri değiştirmesi talep edilmiştir. Bu değişiklikleri yaptığı takdirde makalesinin dergide yayınlanacağı kendisine bildirilmiştir. Makalenin bu dergide “yayınlanan versiyonunda ‘faşizm’ yerine ‘totaliter doktrin’, ‘komünizm’ yerine ‘insanlığın yapıcı güçleri’, ‘emperyalist savaş’ yerine ‘modern savaş’ denmiş; Marx’a dolaysız bir göndermeyle başlayan önsöz kısmı ise tamamen çıkarılmıştı.” Bu şekilde makaleye sansür uygulanmıştır. Bkz. Rodney Livingstone, Perry Anderson, Francis Mulhern, “Sunuş III”, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 158.

<sup>304</sup> Detlev Schöttker und Steffen Haug, “Kommentar”, Walter Benjamin’in “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” adlı eserindeki yorum bölümü içinde, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007, s. 135.

<sup>305</sup> Esther Leslie, 2010, s. 23.

Bu makalede en çok ele alınan ve önem atfedilen teknolojik icatlar ise fotoğraf makinesi ve kamera gibi araçlar olmuştur. Fotoğraf makinesi ile birlikte sanat eserlerinin hızla kopyalanıp çoğaltılması mümkün olmuştur. Bu yüzyılda bu türden teknolojik gelişmelerden dolayı ve kapitalist üretim sisteminin etkisiyle sanatın yazgısı da değişmeye başlamıştır. Sanat eserleri hızla çoğaltılmış ve metalaşmıştır. Bugün sahip olunan sanat, kültür de bu metalaşmış kültürün bir devamıdır. Bu nedenle Benjamin estetik analiz için materyalist yöntemi kullanmak gerektiğini düşünür. Bu noktada belirtmek gerekir ki Benjamin hem toplumdaki hem de sanat alanındaki değişimi Marx'tan hareketle kapitalist üretim biçimlerinden bağımsız olarak okumaz. “Sanat Eseri” makalesinde Marx'a gönderme yaparak ve onun kapitalist üretim analizden hareketle kapitalizmin ileride işçi sınıfını daha fazla sömüreceğini, fakat bununla beraber kendi sonunu hazırlayacak koşulların da yaratıcısı olacağına ifade eder.<sup>306</sup>

19. yüzyılda sanat eserlerinin varlığını ve değerini belirleyen şey piyasa olmuştur. Dolayısıyla bu dönemde sanat “tüccarın hizmetine” girmiştir.<sup>307</sup> Sanatta beğeni de değişime uğramış, beğeni de pazarın, piyasanın belirlenimlerine göre oluşmuştur. Sanatın metalaşması hem sanat üreticileri hem de tüketicileri üzerinde etkide bulunmuştur. Metalaşan sanat eserleri “hem yaratıcılarından hem de onu anlayabilenlerden aynı derecede uzaklaşmıştır.”<sup>308</sup>

Daha önce sanatçı ya da zanaatkar tarafından üretilen bir sanat eseri, ne sanatçının ve zanaatkarın arzusundan ne de müşterinin talebinden, onun hangi gereksinimlerden dolayı o şeyin üretimine gereksinim duyduğu bilgisinden bağımsız olarak üretilmezken, artık sanatçının ya da müşterinin üretim sürecine katılımı söz konusu değildir. Müşteri ve imalatçı arasında daha önce var olan iletişim böylelikle ortadan kalkmıştır. Artık insanın neye ve nasıl bir şeye ihtiyacı olduğunu kitlesel üretim ve pazar belirlemektedir.

---

<sup>306</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 473.

<sup>307</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 88.

<sup>308</sup> Walter Benjamin, 2018b, s. 465.



Dolayısıyla müşterinin özgün gereksinimlerinin dikkate alınmadığı, “özgün gereksinimlerden biçimlenen eşya yerine kitlesel üretim süreci içinde üretilmesi gereken metalara göre biçimlendirilen gereksinimlere geçilmiştir.”<sup>309</sup> Müşterinin üretilen şey hakkında bilgi, arzu ve uzmanlığının ortadan kalkması ile birlikte ortaya çıkan yeni “olgu” şudur: “Sık değişen ve kitlesel nitelikteki beğeni.”<sup>310\*</sup>

19. yüzyılda sanat alanındaki bu türden değişimler, yani sanatın metaya dönüşmesi, sanat ve sanatçının piyasadan bağımsız hareket edememesi sanatta özerkleşme çabasını da beraberinde getirmiştir. Sanat, Baudelaire örneğinde olduğu gibi, bu dönemde burjuva anlayışından bağımsız olmayan ahlaktan, politikadan, bilimden ve popüler kültürden kendini koparmaya çalışmıştır.<sup>311</sup> Bu görüşe sahip olan sanatçılar Baudelaire üzerine olan bölümde belirtildiği gibi “sanat için sanat” akımı etrafında toplanmışlardır. Onlar öncelikle sanat eserinin “kült değerini” korumaya gayret etmişlerdir.<sup>312</sup> Çünkü teknik ilerleme karşısında sanatın geldiği noktadan rahatsızlık duymaya başlamışlar ve sanatı “teknik ilerlemesi karşısında koruma altına almak” istemişlerdir. Benjamin’e göre “bütünsel sanat yapıtı (*Gesamtkunstwerk*)” da kökensel olarak bu akıma dayanır.<sup>313</sup> Bu sanatçılar herhangi bir toplumsal işlevi olmayan “saf”(rein) sanatı savunmuştur.<sup>314</sup> Bu görüş daha sonra Benjamin’e göre faşizm tarafından miras olarak devralınmıştır. “Sanat için sanat” görüşüyle sanata tekrar bir kutsallık atfedilmiştir.<sup>315</sup> Bu da onun için faşizmin politikayı estetize etmesine olanak sağlayacaktır.

---

<sup>309</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 204-205.

<sup>310</sup> Ünsal Oskay, a.g.e., s. 205.

\* Bu dönemde şairin dil karşısındaki durumu “tüketici”nin meta üretimi karşısındaki durumuna benzer. Şair de sanatını kendisi ile icra ettiği dil karşısında bilgisiz bir konuma gelmiştir. Onun “dil nasıl üretildiği”ne dair bir bilgisi yoktur. O, şiirini elbette “sözcükler” ile üretir. Ne var ki o sadece sözcüklerin seçimi konusunda özgürdür. Bkz. Ünsal Oskay, a.g.e., s. 205.

<sup>311</sup> Ali Artun, 2017, s. 12.

<sup>312</sup> Süheyla Su, “Fotoğraf ve Sanat”, Cogito, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 231.

<sup>313</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 100-101.

<sup>314</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 481.

<sup>315</sup> Peter Bürger, 2017, s. 69.

Ancak Benjamin teknolojinin sanat alanında gerçekleştirdiği değişimleri “sanat için sanat” akımı savunucularının değerlendirdiği gibi olumsuz olarak değerlendirmez. Teknik yeniden üretimin geleneksel sanat kavrayışını olumsuz etkilediği, onun sayesinde hakiki sanat eserinin otoritesinin ortadan kalktığını ve fakat böylece sanatın işlevinin, daha doğrusu onun toplumsal ve bilişsel işlevinin değiştiğini dile getirir. İşte “*Sanat Eseri*” makalesinde bu değişime yönelik felsefi bir soruşturma girişiminde bulunur.<sup>316</sup> Onun için, 19. yüzyılda ortaya çıkan ve etkileri 20. yüzyıl’ın başlarında daha fazla hissedilen, daha çok insana ulaşma olanağına sahip olan fotoğraf ve sinema gibi teknolojiler sanat kavrayışını değiştirmiştir. Daha önce sanat eseri ve alımlayıcısı arasında var olan ve “estetik mesafe”yi mümkün kılan tefekküre dayalı alımlama bu yeni sanatlar sayesinde artık neredeyse hiç mümkün değildir. Benjamin sanat eserinin auratik yanı sayesinde var olan bu mesafeyi ortadan kaldırmak için materyalist bir estetik kavrayış sunma girişiminde bulunmuştur.<sup>317\*</sup>

Benjamin’in “Sanat Eseri” makalesinde teknoloji ve sanat konusunda üzerinde durduğu önemli bir nokta ise teknoloji ve doğa ilişkisidir. Sanat ile bağlantılı olarak teknolojinin doğa ile ilişkisini iki bakımdan ele alır. Bu anlamda ilk ve ikinci teknoloji ayrımı yaparak ilk teknolojin doğa üzerinde egemenlik kurmayı, ancak ikincisinin “doğa ve insanlık arasındaki etkileşimi (interplay)” hedeflediğini dile getirir.<sup>318</sup> Bu nedenle ilkinin doğayla ilişkisine bakıldığında onun doğa üzerinde tahakküm kurmaya dayanan bir araç olduğu söylenebilir. İkincisi ise doğa ve insanlık arasında “oyuna izin vererek

---

<sup>316</sup> Susan Buck-Morss, 1983, s. 212.

<sup>317</sup> David S. Ferris, 2008, s. 91.

\* Benjamin’in materyalist sanat teorisi için en önemli noktanın sanat eserinin aurasının düşüşü olduğu söylenebilir. Aura, materyalist kökenli olmayan bir sanat kuramı ile bağlantılıdır. Çünkü daha önce ifade edildiği gibi aura sanat eserinin kült karakterine dayanır. Bu manevi karakteri ile estetik görünüşün kavranamazlığına işaret eder. Sanatı toplumsal koşulların bir yansıması olarak gören Ortodoks Marksistler için estetik görünüşün kavranılmazlığı söz konusu olamaz. Bkz. Birgit Recki, **Aura und Autonomie: Zur Subjectivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno**, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1988, s. 148-149.

<sup>318</sup> Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, Second Version, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, Howard Eiland and Others, Harvard University Press, USA, 2006d, s. 107.

bir görev” yüklenir.<sup>319</sup> Ona göre “ilk teknoloji hem doğa ile arkaik ilişkinin hem de kapitalizmin karakteristik özelliğidir...kapitalizm aslında modern koşullar altında arkaik bir toplum biçiminin tekrarlanmasıdır. İlk teknoloji doğayı sömürülecek bir kaynak olarak düzenleyen bir teknolojidir.”<sup>320</sup> Bununla birlikte Benjamin ilk teknolojiyi görünümle ikincisini ise daha önce ifade edildiği gibi “oyun ve bilimcilikle” ilişkilendirir.<sup>321</sup> Ona göre aura ve görünüş, ilk teknolojinin doğa ile etkileşime girme biçiminin altında yatan deneyimle ilişkilidir. Ayrıca Benjamin görünüş ve oyun olmak üzere mimesisin<sup>322</sup> iki modundan söz eder ve “görünüşü (*semblance*) sona ermekte olan estetik deneyimin auratik modu ile bir tutarken, bu sonun yeni bir mimesis tarzının, yani oyun tarzının önünü açtığını iddia eder.”<sup>323</sup> Dolayısıyla sanatı görünüş ve oyun olarak tanımlar ve onların mimetik olduğunu söyler.<sup>324</sup> Benjamin için sanatın “doğayı bilinmeyen ve deneyime erişilemez kılabilecek şekilde taklit etmesi mümkündür, fakat gerçeği üretmesi de mümkündür. Sanat sadece doğal nesnelere bir taklidi değil, fakat aynı zamanda doğal olanla etkileşime girme biçiminin tekrarıdır.”<sup>325</sup> Mimesisi ne Platon ve Aristoteles’in kullandığı anlamda ne de “Marksist yansıma (*Widerspiegelung*) teorilerindeki ve faşist estetikteki” veya “illüzyonist taklit” anlamında kullandığını dile getirmek gerekir.<sup>326</sup>

Benjamin, “Über das mimetische Vermögen” adlı çalışmasında mimetik yeti üzerinde durur. Mimetik yetiyi “benzerlikler” (“*Ähnlichkeiten*”) üretme yetisi olarak görür. Ona göre, “insan benzerlik üretmede en yüksek yeteneğe sahiptir.”<sup>327</sup> Benzerlik üretme davranışının en çok çocuk oyununda görülebileceğini söyler. “Çocuk oyunlarında

---

<sup>319</sup> Esther Leslie, 2010, s. 244.

<sup>320</sup> Nathan Ross, 2017, s. 168.

<sup>321</sup> Esther Leslie, 2010, s. 245.

<sup>322</sup> Mimesis, “sanat eseri ve toplum arasındaki ilişkiyi” betimlediği gibi “estetik deneyimde öznenin sanat eseri ile olan ilişkisini” de betimler. Bkz. Nathan Ross, ““The Polarity Informing Mimesis” : The Social Import of Mimesis in Benjamin and Adorno”, **The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno**, Ed. by Nathan Ross, Rowman& Littlefield, London, 2015, s. 67.

<sup>323</sup> Nathan Ross, 2017, s. 166.

<sup>324</sup> Esther Leslie, 2010, s. 239.

<sup>325</sup> Nathan Ross, 2015, s. 70.

<sup>326</sup> Miriam Bratu Hansen, 2012, s. 147.

<sup>327</sup> Walter Benjamin, “Über das mimetische Vermögen”, **Gesammelte Schriften, Band II-1**, Hg.von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980f, s. 210.

mimetik davranış biçimlere her yerde rastlanılır ve bir insanın diğerinin davranışını taklit etmesiyle onlar sınırlandırılmazlar.”<sup>328</sup> Çünkü ona göre oyunda çocuk sadece bir bakkalı ya da öğretmeni canlandırmaz aynı zamanda yel değirmenini ve treni de canlandırır.<sup>329</sup> Benjamin’de mimetik olanın tam olarak ne olduğuna ilişkin en iyi açıklamalardan birini Miriam Bratu Hansen yapar. Bratu Hansen, Benjamin’de mimetik olanın “algı ve bilişin duyuşal, somatik ve dokunsal (...) formlarını içeren dünyaya erişimin bir modu” olduğunu söyler ve ona Benjamin bağlamında film sanatını örnek olarak gösterir.<sup>330</sup>

O halde şimdi Benjamin’in teknolojinin sanat kavrayışında ve sanat eseri algılayışında ne türden değişimler meydana getirdiğini göstermek ve önemini kavramak için öncelikle geleneksel sanat kavrayışına özgü bir kavram olan aura kavramına ve sanat eserinin kült değerini bakmak yerinde olacaktır.

---

<sup>328</sup> Walter Benjamin, 1980f, s. 210.

<sup>329</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 210.

<sup>330</sup> Miriam Bratu Hansen, 2012, s. 147.

## 2.1. Aura Kavramı ve Sanat Eserinin Kült Değeri:

Benjamin'in sanat üzerine olan incelemelerinde “*aura*” kavramı büyük bir önem taşır. “Sanat Eseri” makalesi, fotoğraf ve Baudelaire üzerine olan makalelerinde bu kavramı farklı bağlamlarda ele alır. Aura, “Yunanca ve Latince’de hava (*Luft*) ve nefes (*Hauch*)” anlamlarına gelmektedir.<sup>331</sup> Benjamin “Sanat Eseri” makalesinde aura’yı hakiki sanat eserinin “burada ve şimdi”de oluşu, yani “bulunduğu yerdeki eşsiz (*biricik/einmalig*) varlığı” ile ilişkilendirir.<sup>332</sup> “Fotoğrafın Kısa Tarihi” adlı çalışmasında ise ona ilişkin şöyle bir sorgulamaya girişir: “*Gerçekten nedir Aura? Mekân ve zamanın tuhaf bir ağı: ne kadar yakında olursa olsun bir uzaklığın eşsiz (einmalig) görünüşü.*”<sup>333</sup> Ancak belirtmek gerekir ki “Sanat Eseri” makalesi’nde aura tarihsel bir nesne olan sanat eseri ile ilişkisi bağlamında tanımlarken fotoğraf üzerine olan çalışmasında daha çok doğal bir nesne ile ilişkisi bağlamında tanımlar.

Yukarıda ifade edildiği gibi Benjamin aurayı öncelikle sanat eseri ile ilişkisi bağlamında ele alır. Auratik bir sanat eserinin şu türden özelliklere sahip bir sanat eseri olduğunu ileri sürer: “eşsizlik/biriciklik”, “otantiklik”\*, “özgünlük”. Bununla birlikte onun bir uzaklığı varsaydığı ve tefekkür nesnesi olduğu söylenebilir.<sup>334</sup> Başka bir deyişle “*aura*, kült biçimindeki sanatın otoritesini, taklit edilemez olan biricikliğini”, özgünlüğünü ve “zaman ve mekân bakımından tekilliğine” işaret eder.<sup>335</sup> Dolayısıyla bir yandan auratik bir görünüşün hem mekânsal bir özelliğinin- yani onun burada oluşu-,

<sup>331</sup> Marleen Stoessel, **Aura, Das vergessene Menschlich Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin**, Carl Hanser Verlag, München, 1983, s. 11.

<sup>332</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 475.

<sup>333</sup> Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, **Gesammelte Schriften, Band II-1**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980d, s. 378.

\* Aynı tanımı Benjamin hem “Sanat Eseri” hem de “Fotoğrafın Kısa Tarihi” adlı makalelerinde kullanır. Onun çalışmalarının temel bir karakteristiği de farklı çalışmalarında aynı tanım ve ifadelere tekrar tekrar yer vermesidir.

\* Benjamin, “*Sanat Eseri*” makalesinin bir dipnotunda şöyle der: “sanatın sekülerleşmesiyle beraber kült değerinin yerine otantiklik (Authentizität) geçer.” Bkz. Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 481.

<sup>334</sup> David S. Ferris, 2008, s.105.

<sup>335</sup> David Frisby, 2012, s. 325.

diğer yandan onun zamansal bir özelliğinin -yani şimdideki bir kezlik varoluşu- olduğu söylenebilir.

Sanat eserine hakikiliğini (“*Echtheit*”) veren tekil bir şekilde üretilmesidir. Onun aurası da bu tekil üretimi ile ilişkilidir. Aura aslında Birgit Recki’ye göre özgün bir sanat eserine ait özelliklerin altında toplanabileceği bir “metafor” olarak düşünülebilir. O halde sanat eserinin aurası, hatırlanacağı üzere onun hakikiliğinden, şu anda ve burada oluşundan, üretim ediminin kendisinden kaynaklanan biricikliğinden/eşsizliğinden (“*Einmaligkeit*”), başka bir deyişle eşsiz var oluşundan bağımsız olarak düşünülemez. Bu özelliklerinden ötürü, “kendine özgü ve tekrarlanamaz olarak deneyimlenir.”<sup>336</sup>

Birgit Recki’ye göre aura bağlamında biriciklik (“*Einmaligkeit*”) kavramı aynı zamanda sanat deneyiminin materyalist temeli ile ilgili bir bakışa işaret eder. Çünkü o anda orada bulunan nesnenin dışında başka bir nesnenin varlığından söz edilemez. Daha önce ifade edildiği üzere Benjamin bir deneyim olarak auratik görünüşten bahsettiğinde biriciklik/eşsizlik (“*Einmaligkeit*”) ile nesnenin ya da sanat eserinin kendine özgü bir özelliğine, onun türünün tek örneği, yani hakiki (orijinal) olduğuna işaret eder. Sanat eserinin eşsizliğine ilişkin burada söz konusu olan deneyim aynı zamanda gözlemcinin, bu deneyimde bulunanın bakışından bağımsız olarak düşünülemez.<sup>337</sup> Birgit Recki’ye göre aura “sanat eserinin estetik deneyimde kazandığı kendine özgü duyusal-tinsel durum” ile bağlantılıdır. Sanat eserini şey (*das Ding*) olarak görmek mümkün değildir. Tıpkı bunun gibi “sanat eserinin aurası empirik bir özellik anlamında görülebilir bir şey” değildir. Onun aurası daha çok alımlayıcının “sanat eseri ile yaptığı deneyimin özelliğine” ilişkindir. Burada söz konusu olan auratik deneyim algının kurucu yanını dikkate alan bir estetik deneyim kuramıdır. Auraya ilişkin aşkın olarak temellendirilen niteliklerden hareketle aura ile ilgili böyle bir söylem ile karşı karşıya gelinir. Materyalist

---

<sup>336</sup> Birgit Recki, 1988, s. 14-15.

<sup>337</sup> Birgit Recki, a.g.e., s. 19.

bir sanat kuramının aksine bu deneyim kuramı sanat eserinin maddi nesnellliğini dikkate almaz. Zaten materyalist bir sanat kuramında auraya büyük bir anlam atfedilmez.<sup>338</sup>

Aura, yalnızca sanat eserinin şu anda ve burada oluşuna, onun biricikliğine vurgu yapmaz. Daha önce ifade edildiği gibi, aynı zamanda Benjamin onu “...bir “uzaklık” olgusu olarak tanımlar, şu anlamda; hiçbir iradi etkinlik (düşünce ya da eylem), *aurası* olan nesneyle aynı düzeye erişemez- *aura* massedilemez...Bakışımız ötekini tüketemez; tam da öteki geri bakabildiği, bizi kendi algısal ufkuna yerleştirebildiği için.”<sup>339</sup>

Sanat eseri ve ona bakan alımlayıcı arasında gerçek ya da metaforik bir uzaklık varsa onun bir aurası olduğu söylenebilir. Sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki mesafe fiziksel bir mekân\* da olabilir, psikolojik olan bir erişememezliği de ifade edebilir. Peter Bürger, Benjamin’in aura ile kastettiği şeyin “yaklaşılamazlık” olarak ifade edilebileceğini dile getirir.<sup>340</sup> Benjamin, “Sanat Eseri” makalesinde auraya ilişkin bir dipnotta ve “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” adlı makalesinde “gerçekte yaklaşılamazlığın kült imgesinin temel bir niteliği olduğunu” ifade eder.<sup>341</sup> Baudelaire üzerine olan söz konusu makalede aynı zamanda şöyle der: “Bir bakışın açacağı uzaklık ne kadar fazlaysa, o bakıştan çıkacak büyülenme de o kadar güçlü olacaktır.”<sup>342</sup> Nasıl ki “uzaklık” auranın varlığı ile ilişkiliyse “yakınlık” da auranın düşüşü ile ilişkilidir. Bu

<sup>338</sup> Birgit Recki, 1988, s. 150-154.

<sup>339</sup> J. M. Bernstein, “Görünüşü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği”, Çev. Kemal Atakay, Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 36, İstanbul, 2003, s.227.

\* Hakiki sanat eseri ile aramızdaki gerçek (fiziksel) mesafe de bir bakıma bizim için aşılamazdır. Mesela, Louvre Müzesi’nde sergilenen hakiki *Mona Lisa* tablosu ile aramızdaki mesafe aşılazdır. Çünkü müzede *Mona Lisa* her türlü dış etkiye karşı kendisini koruyan bir cam ile kaplanmıştır ve üstelik sanat alımlayıcısı ve onun arasındaki mesafe en az iki metre olarak belirlenmiştir. Bu biricik ve tek olan bütün sanat yapıtları için de böyledir. Bir resim galerisinde ya da bir müzede sergilenen sanat eserlerini görme olanağımız ve onlara yaklaşma sınırimız güvenlik şeridi ile belirlenmiştir. Sanat eserine istediğimiz açıdan bakamayız ancak güvenlik şeridi ile oluşturulmuş ve sınırlandırılmış açılardan ve mesafeden bakılabilir. Burada değinilmesi gereken önemli bir diğer nokta ise, kült değere sanat eserlerinin çoğunun gizli tutulmasıdır. Bazı tanrı heykellerinin yalnızca rahipler erişimine açık olması, katedrallerdeki bazı sanat eserlerinin, örneğin bazı Meryem Ana resimleri herkesin ziyaretine açık olmaması da buna örnek olarak verilebilir. Bkz. Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 483.

<sup>340</sup> Peter Bürger, 2017, s. 68.

<sup>341</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s.480 & Walter Benjamin, 2012a, s.149.

<sup>342</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 150.

nedenle, teknik aracılığıyla yeniden üretilen ve “geçici” olan sanat eserlerinde auranın varlığından bahsetmek mümkün değildir.<sup>343</sup>

Hatırlanacağı üzere aura ile gerçekte var olan bir şeyin kastedilmediğini, onun daha çok “estetik deneyim” ile ilgili olduğundan bahsedilmişti.<sup>344</sup> Benjamin’in onu “*ne kadar yakında olursa olsun, bir uzaklığın eşsiz görünüşü*” olarak tanımlaması, onun “uzamsal-zamansal algılama kategorilerinde sanat eserinin kült değerinin formüle edilmesinden başka bir şey” olmadığı anlamına gelir.<sup>345</sup> “Fotoğrafın Kısa Tarihi”nde bir yaz günü bir kırdan uzandığımız esnada karşımızda ufukta görünen dağ sırasını ya da gölgesi üzerimize düşen ağaç dalına ilişkin o an auratik bir deneyime sahip olduğumuzu dile getirir.<sup>346</sup> Başka bir deyişle bu auratik deneyim, kesinlikle dağın ya da dalın bu dünyadaki biricik varoluşu ile ilgili değildir. Bu deneyim burada ufuktaki dağ sırasını gözlemleyen ya da gölgesi üzerine düşen dala bakan gözlemcinin hayatında bir daha asla aynı şekilde deneyimleyemeyeceği, geri dönüşü mümkün olmayan bir ana ilişkin bir deneyimdir.<sup>347</sup>

Ayrıca Benjamin, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” başlıklı makalesinde bakışımızı yönelttiğimiz şeyde bir karşılık alabiliyorsak burada auratik bir deneyimin varlığından söz edebileceğimizi söyler: “bakışta, bakılından bir karşılık görme beklentisi vardır. Bu bakışın karşılandığı yerde (...) en geniş anlamda *aura* deneyimi söz konusudur.”<sup>348</sup> Aynı makalede bir başka yerde aynı düşüncüyü tekrar dile getirir: “Bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün aura’sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımaktır.”<sup>349</sup> Bu nedenle daha önce bahsedildiği üzere Baudelaire’in şiirinin aurasını kaybetmiş bir şiir olduğu söylenir. Çünkü bakışını

---

<sup>343</sup> Süheyla Su, 2012, s. 232.

<sup>344</sup> Birgit Recki, 1988, s. 9.

<sup>345</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 480.

<sup>346</sup> Walter Benjamin, 1980d, s. 378 & Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 479.

<sup>347</sup> Birgit Recki, 1988, s. 20.

<sup>348</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 148.

<sup>349</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 149.



yöneltiği kişilerden, şeylerden karşılık alamayan bir bakıştır bu bakış. Modern kent yaşamında zaten insan her an bir şey olacakmış gibi tetikte olan bir bakışa sahiptir.<sup>350</sup> Son olarak aynı makalede Benjamin'in aurayı daha çok metalaşmamış nesne için kullandığı belirtilmelidir. Burada aura nesneyi metalaşmış nesnelere ayıran “tinsel” bir şey olarak anlaşılabilir.<sup>351</sup>

Miriam Bratu Hansen, “Benjamin’s Aura” başlıklı makalesinde *Aura* kavramının, Benjamin'in hayatı boyunca yazılarında farklı roller oynayan bir kavram olduğunu vurgular. Miriam Bratu Hansen'in de böyle bir görüş ileri sürmesinin nedeni, Benjamin'in öncelikle “Sanat Eseri” adlı yazısında *auraya* ilişkin dile getirdikleri ile deneyim kaybolması bağlamında *aura*'ya yüklediği anlamın çelişkili olmasıdır. Benjamin bir yandan onun düşüşünün sanatta devrimci bir potansiyele olanak tanıdığını düşünürken diğer yandan auranın kaybolmasına ağıt yakar.<sup>352</sup> Miriam Bratu Hansen bu konuda haklıdır. Zira Benjamin'in “Sanat Eseri” adlı makalesindeki aura görüşü ile Baudelaire üzerine olan çalışmasındaki aura görüşü, daha doğrusu auranın düşüşüne yüklediği anlamlar birbirinden farklıdır.<sup>353</sup> Ayrıca Birgit Recki, Benjamin'in estetik deneyim üzerinden temellendirdiği materyalist sanat kuramında aura bağlamında estetik deneyim üzerine olan görüşlerinin tarih üzerine yazdığı metinde değişime uğradığını, onun sanat kuramı bağlamında auratik estetik deneyime (“*asthetische Erfahrung*”) olumsuz olarak baktığını, ancak tarih üzerine görüşlerinde tarihsel deneyime (“*Erfahrung*”) olumlu bir işlev ve anlam yüklediğini dile getirir.<sup>354</sup>

Auratik, hakiki (orijinal) sanat eserleri ne kadar mükemmel bir şekilde kopya edilirse edilsin bu kopyalar asla hakiki olan sanat eserlerinin yerini alacak özellikte olamazlar. Hakiki sanat eserleri bütünüyle tüketilemeyecek niteliktedirler. Bu durum

---

<sup>350</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 150-151.

<sup>351</sup> Nurdan Gürbilek, 2012a, s. 109.

<sup>352</sup> Miriam Bratu Hansen, “Benjamin’s Aura”, *Critical Inquiry* 34, Winter 2008, s. 338.

<sup>353</sup> Oğuz Demiralp, 1999, s. 160.

<sup>354</sup> Birgit Reckie, 1988, s. 156.

sanat eserini alımlayıcı için gizemli ve ulaşılmaz kılar. Bu gizem ve ulaşılmazlık ise sanat eseri ile alımlayıcısı arasında bir otorite, güç ilişkisi oluşturur. Dolayısıyla bu türden bir sanat eserinin karşısında olan sanat alımlayıcı pasiftir. Benjamin'in "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" adlı makalesinde Valéry'den aldığı bir pasaj sanat yapıtı ve alımlayıcı arasındaki ilişkinin güzel bir örneğini sunar:

"Sanat yapıtını, bizde uyandırdığı hiçbir fikrin, bize salık verdiği hiçbir davranış tarzının onu tüketmeye, onu bitirmeye yetmemesinden tanırız. Hoş kokulu bir çiçeği istediğimiz kadar koklayabiliriz; içimizde arzu uyandıran bu kokuyu bırakıp gidemeyiz ve hiçbir hatıra, hiçbir fikir, hiçbir davranış tarzı onun bu etkisini silemez ya da bizi üzerimizdeki iktidarından kurtaramaz. Bir sanat yapıtı yaratmayı amaç edinen kişi de aynı etkinin peşindedir."<sup>355</sup>

Hatırlanacağı üzere teknik aracılığıyla yeniden üretilen sanat eserinin *aurasının* olmadığı ifade edilmişti. Bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak değinileceği gibi bu türden bir sanat eserinde hakiki olan sanat eseri karşısında yitirilen *auradır*, sanat eserinin *kült değeridir*. Teknik aracılığıyla sanat eserinin yeniden üretilmesi ile sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki mesafe ortadan kalkmıştır. Çünkü teknik aracılığıyla yeniden üretilen bir sanat eserinin yalnızca "burada ve şimdi"de oluşundan söz etmek mümkün değildir. Bu durum, söz gelimi yalnızca bir heykelin ya da resmin kopyası için söz konusu değildir. Benjamin için filmde izlediğimiz bir manzara sahnesi için de onun "aura"dan yoksun olduğu söylenebilir.<sup>356</sup>

Benjamin, hakiki sanat eserlerinin kopya sanat eserlerinden önemli olan bir farkının şu olduğunu dile getirir: Hakiki sanat eserlerinin bir otoritesi, tarihsel bir ağırlığı vardır. Ancak hakiki olan sanat eserine karşın, kopya olan (yeniden üretilen) sanat eserinin bir otoritesi, tarihsel bir ağırlığı yoktur. Çünkü Benjamin için aura, yalnızca "ontolojik bir kategori" olarak görülemez, aynı zamanda "tarihsel bir kategori"dir.<sup>357</sup> Kopya sanat eserlerinin tarihsel bir bağlama sahip oldukları söylenemez.

<sup>355</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 147-148.

<sup>356</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s.477.

<sup>357</sup> Süheyla Su, 2012, s. 228.

Bir sanat eserinin veyahut bir şeyin hakikiliği (*Echtheit*) aynı zamanda onun “tarihsel tanıklığı”ndan gelir. Tarihsel tanıklığı ortadan kalkınca o şeyin otoritesi de ortadan kalkar.<sup>358</sup> Hakiki sanat eseri yapıldığı dönemde var olan gelenek ya da toplumsal düzenden bağımsız değildir. Sanat eserinin bir otoriteye sahip olması buradan da gelir. Bununla birlikte Benjamin aynı sanat eserinin farklı gelenekler bağlamında farklı şekilde değerlendirilebileceğini ileri sürer. Bunun için “*Venus Heykeli*”ni örnek olarak verir. Antik Yunan’da yapılan bu heykel Yunanlılar için bir tapınma nesnesidir ve dolayısıyla bu gelenekten bağımsız değildir. Ancak aynı heykel onu uğursuz bir “put” olarak gören Orta Çağ din adamları için başka bir gelenek bağlamı içinde yer alır.<sup>359</sup> Ancak şunu da belirtmek gerekir: Hem Yunanlılar hem de Orta Çağ din adamları için ortak olan şey; bu heykelin özgün, eşsiz bir varlığa sahip olmasıdır, yani onun bir aurasının, kült değerinin olmasıdır.

Teknik yeniden üretimle kitlesel olarak üretilen sanat eseri için aynı şeyler söylenemez. Bu sanat eserinin gelenekle olan bağı kopmuştur.<sup>360</sup> Michelangelo’nun “*Davut Heykeli*”nin teknik aracılığıyla yapılan kopyaları bir yana bırakılırsa elle yapılan kopyalarına bakıldığında bile onların 16. yüzyılda Michelangelo tarafından yapılan hakiki heykelden farklı olduğu söylenebilir. Günümüzde bu heykelin Victoria ve Albert Müzesi’nde sergilenen ya da Avustralya’da bir alışveriş merkezinde sergilenen kopyaları ile karşılaştırıldığında Florensa’da bulunan hakiki *Davut Heykeli*’nin bu kopyalar karşısında bir gücünün, otoritesinin ve tarihsel bir ağırlığının olduğu söylenebilir. Zira bu sanat eseri, her şeyden önce kendi döneminden ve içinde yer aldığı gelenekten bağımsız değildir, tarihsel bir tanıklığı söz konusudur.

Sanat eserinin aurası aynı zamanda onun kült değeri (“*Kultwert*”) ile ilişkilidir. Benjamin’e göre “sanat eserlerinin alımlanması iki farklı vurguyla” olur: “Kült Değeri”

<sup>358</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 477.

<sup>359</sup> Walter Benjamin, a.g.e., *Zweite Fassung*, s. 480.

<sup>360</sup> Walter Benjamin, a.g.e., “Zweite Fassung”, s. 477.

(‘*Kultwert*’) ve “sergileme değeri” (‘*Ausstellungswert*’).<sup>361</sup> Onun da vurguladığı gibi, sanat tarihine bakıldığında erken dönemlerde yapılan sanat eserlerinin “gelenek bağlamına yerleşikliğinin kùltte ifadesini” bulduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki insanlık tarihinde uzun bir süre, Rönesans’a kadar sanat eserleri ritüele hizmet etmişlerdir ve bu amaçla yapılmışlardır. Onların ilkin “büyüsel” ve daha sonra “dinsel” bir hizmette buldukları, başka bir deyişle kutsal törenlerde kullanıldıkları ifade edilebilir.<sup>362</sup> Söz gelimi, insanlığın ilk sanat çalışmaları olan mağara resimleri büyü amacıyla yapılmıştır.

“Aura’nın kökeni kültürel ritüele dayanır; ama Benjamin’e göre, aura’nın varlığının damgasını vurduğu alımlama tarzı, Rönesans’tan itibaren gelişen, artık dinsel olmayan sanatın da tanımlayıcı bir özelliğidir. Benjamin’in sanat tarihi içinde belirleyici olduğunu düşündüğü kopuş, Orta Çağ’ın dinsel sanatı ile Rönesans’ın dünyevi sanatı arasındaki kopuş değil, aura’nın kaybıyla ortaya çıkan kopuştur. Benjamin bu kopuşu, röprodüksiyon tekniklerinin de değişimine yerleştirir.”<sup>363</sup>

Benjamin, Orta Çağ’dan sonra ortaya çıkan idealist, özerk sanatın da auratik olduğunu iddia eder. Ancak Peter Bürger onun hem Orta Çağ’da ritüele dayanan sanatı hem de burjuva toplumundan bağımsız bir şekilde ortaya çıkmayan “özerk sanatı” auralı sanat olarak görmesinin sorunlu olduğunu iddia eder. Benjamin aurası olan sanat eseriyle bireysel alımlamanın ilişkili olduğunu düşünür. Bürger’a göre bu alımlama biçiminin özerk sanatta mevcut olduğu söylenebilir ancak Orta Çağ’da dine bağımlı olan sanat için mevcut olduğunu söylenemez. Çünkü bu dinsel sanat “kolektif” bir şekilde alımlanmıştır. Oysa burjuva sanatı ile birlikte alımlama artık “kolektif” değil “bireysel”dir. Burada alımlayıcının sanat eseri karşısında “tefekfüre dalma”sı söz konusudur.<sup>364</sup> Sırası gelmişken Benjamin’in dikkat çektiği bir başka noktaya değinmek yerinde olacaktır. Benjamin hem Orta Çağ’da hem de 19. yüzyıla kadar saraylarda sergilenen resimlerin

<sup>361</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 482.

<sup>362</sup> Walter Benjamin, a.g.e., Zweite Fassung, s. 480.

<sup>363</sup> Peter Bürger, 2017, s. 68.

<sup>364</sup> Peter Bürger, a.g.e., s.68-69, 97.

alımlanmasının “eş zamanlı” ve kolektif bir şekilde olmadığını onların kolektif alımlanmasının “aşamalı” ve “hiyerarşik” bir şekilde gerçekleştiğini dile getirir.<sup>365</sup>

Hakiki (orijinal) sanat eseri daima alımlayıcıyı büyüler. Her şeyden önce bir yaratıcılık ürünüdür. Rönesans’a kadar her zaman ritüel bağlamı içinde yer alan, ritüel işlevi olan sanat eseri Rönesans ile birlikte bu kez “güzellik kültü”yle [*“der profane Schönheitsdienst”*] muhafaza edilmiştir.<sup>366</sup> Geleneksel estetikte sanat eseri güzel görünüş [*“der schöne Schein”*] olarak- “bir idenin duyusal görünüşü [*Erscheinung*] ya da hakikatin (true) duyusal görünüşü” olarak düşünülmüştür. Bu da auraya işaret eden bir şeydir. Bu görüş Benjamin’e göre en son Alman İdealizmi tarafından formüle edilmiştir.<sup>367</sup>

Genel hatlarıyla idealist sanat geleneğinde\* sanat ideal olan ve yüce ile ilişkilendirilir. Bu geleneğe sanat eseri ile onu deneyimleyen sanat alımlayıcısı üzerinde ahlaki bir etki bırakılmak istenir ve onun ruhunu yüceltme amacı vardır. Bu geleneğe göre “doğal ve sanatsal güzellik” aracılığıyla insan ahlaki olarak eğitilebilir, ideal ve “ilahi” olana yaklaştırılabilir. Başka bir deyişle sanat aracılığıyla “ilahi”, “iyi” ve “güzel” olanın ona aktarılabilceği düşünülür. Dolayısıyla sanatın aracı bir işlevi vardır bu bakımdan.

<sup>365</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 497.

<sup>366</sup> Walter Benjamin, a.g.e., “Zweite Fassung”, s. 481.

\* Benjamin, “*Goethe’nin Gönül Yakınlıkları*” adlı çalışmasında Schein (Semblance/Görünüş) için şöyle der: “Schein hem saf görünüş ya da illüzyon gibi bazı negatif şeyleri, hem de bazı pozitif şeyleri çağırır; kutsal olanın cismanî semboller aracılığıyla parladığı Alman idealizminde ve Romantizmde bunu gösteren şey şaşadır.” Bkz. Walter Benjamin, “Goethe’nin Gönül Yakınlıkları”, Çev. Nurçin İleri, **Gönül Yakınlıkları**, Ed. Bora Erdağı-Nurçin İleri, Patika Kitap, İstanbul, 2014, s. 266.

<sup>367</sup> Walter Benjamin, “The Significance of Beautiful Semblance”, **Selected Writings, Volume 3**, (Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings), Trans. by Edmund Jephcott, Howard Eiland, and Others, Harvard University Press, USA, 2006g, s. 137.

\* Benjamin, burjuva estetiği geleneğine karşı olarak sanat yapıtının “yaratmanın (*Schöpfung*) her biçiminden” koparılması gerektiğini düşünür. Elbette gerek “yaratma” (*Schöpfung*) gerekse “yaratıcı” (*Schöpfer*) kavramları teolojik kökenli kavramlardır. Bu kavramlar “varlığın yaratıcı ilk nedeni (*Urgrund*) olarak Tanrı” kavramından bağımsız olarak düşünülmezler. Benjamin “şiiirin Tanrı’dan değil de ruhun (*Seele*) gizeminden/derinliğinden (*das Unergründliche*) geldiğini” düşünür. Bu gizemin, derinliğin bir “ilk neden” (*Urgrund*) olarak düşünülmemeyeceğini, onun bir “köken” (*Ursprung*) olduğu kanaatindedir. “Ruhun bu gizemliliği, hiçbir şekilde romantik bir gizemli hava verme (aldatma/Mystifikation) değildir, aksine, burjuva (halksal/ bürgerlich) sözde sekülerleşmesinde teolojik tasarımları estetiğe sokan bu gizemleştirmeyi (Mystifikationen) dağıtmaktır.” Benjamin için, sanat “insan varlığının ürünü ve izdüşümü”dür. Dolayısıyla insanın ontolojik varlığından bağımsız olarak düşünülemez. Bkz. Rainer Nägele, **Lesarten der Moderne**, Edition Klaus Isele, Eggingen, 1998, s. 58.

Bu sanat geleneğinde aura hem sanat eserinin “aşkın” yanına hem de sanatçının “yaratıcılık”, “dahilik” gibi özelliklerine ve sanat yaratımında özerklikten ödün vermemesine işaret eder. Sanatın bu gelenekte özerkliği onun doğal ve toplumsal olan yasalardan bağımsız kendi ilke ve yasalarına göre var olmasına ilişkindir. 19. yüzyıl’da ortaya çıkan “sanat için sanat” akımı da özerkleşme amaçları için idealist sanat geleneğinden yararlanmıştır.<sup>368</sup> Benjamin, sanatın kült temeliyle özerkliği arasında bir bağ kurar. Sanatın kült temeli ortadan kalkınca özerkliği de ortadan kalkmıştır. Bu da sanatın işlevini değiştirmiştir.<sup>369</sup>

Sonuç olarak insanlık tarihinde uzun bir süre sanat kendi içinde bir gizem ve yücelik taşımıştır. Bundan dolayı sanat eseri ile alımlayıcı arasındaki mesafe uzun bir süre korunmuştur. Sanat eseri onu aşan, büyüleyen, bütünüyle tüketemeyeceği bir şey olarak onun karşısında durur. Bu nedenle sanat eserinin kült değeri, sanat eserini gizemli kılan, sanat eseri ile alımlayıcı arasında bir mesafe yaratan ve bu mesafeyi aşamaz kılan şeydir. Dolayısıyla aura yeniden üretilmeyen ve materyalist sanat kuramından farklı olarak halk ve kendileri arasında estetik bir mesafe yaratan ve onları alımlayanları pasif kılan geleneksel sanat eserlerine ait bir kavramdır.<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> Inez Müller, 1993, s. 102-104.

<sup>369</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 486.

<sup>370</sup> Simonetta Falasca- Zamponi, **Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy**, University of California Press, Berkeley, 1997, s. 9.

## 2.2. Teknik Yeniden Üretim ve Sanat Eserinin Sergileme Değeri

Benjamin, “şeyleri uzamsal ve insani olarak yakınlaştırmak için bugünün kitlelerinin” bir tutkuya sahip olduklarını ve bunu da her şeyin “biricikliğini” yeniden üretmekle gerçekleştirmeye çalıştıklarını söyler.<sup>371</sup> 19. yüzyılda teknik yeniden üretimle birçok şey gibi sanat eserleri de yeniden üreilmeye başlanmıştır. Teknik yeniden üretim ile biricik olan sanat eserlerinin farklı şekillerde kopyalanması kitlelerin onlara erişimini kolaylaştırmıştır. Daha önce müze, galeri gibi belli mekânlarda sergilenen ve kitlelerin onlara erişiminin kolay ve çoğu zaman mümkün olmadığı sanat eserlerinin teknik yeniden üretimle çoğaltılmasıyla kitleler ile arasında var olan mesafe ortadan kalkmaya başlamıştır. Sanat eserleri artık onlar için el altında olacak kadar yakındır.

Sanat eserlerinin teknik aracılığıyla yeniden üretimi yoğun bir şekilde 19. yy’da gerçekleşmiştir. Bu yüzyıldan önce de sanat eserlerinin farklı yöntemlerle yeniden üretimi gerçekleştirilmiştir.<sup>372</sup> Söz gelimi, Antik Yunan’da döküm ve baskı (*Prägung*) gibi yeniden üretim teknikleri, Orta Çağ’da ise bakır levha baskı, oymacılık ve gravür gibi yeniden üretim teknikleri ve on dokuzuncu yüzyılda ise taşbaskı tekniği (*Litografi*) kullanıldığı bilinmektedir. Taşbaskı ile birlikte yeniden üretim daha kolay hale gelmiştir ve böylece hız kazanmıştır. Ancak taşbaskı yönteminin bulunmasından kısa bir süre sonra fotoğrafın ortaya çıkması ile birlikte yeniden üretimin seyri ciddi bir şekilde değişmeye başlamıştır. Fotoğraf makinesinin icadıyla yeniden üretimde insan elinin üstlendiği görevi, fotoğraf makinesinin objektifine bakan insan gözü üstlenmeye başlamış, bu durum da yeniden üretim sürecine daha fazla hız kazandırmıştır.<sup>373</sup>

Ancak her ne kadar teknik yeniden üretim sanat eserinin çoğaltılmasına hız kazandırsa da hakiki sanat eseri ile yeniden üretilen sanat eseri, doğal olarak bütünüyle

<sup>371</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 479.

<sup>372</sup> Walter Benjamin, a.g.e., Zweite Fassung, s. 474.

<sup>373</sup> Walter Benjamin, a.g.e., Zweite Fassung, s. 474-475.

aynı değildir. Hatırlanacağı üzere daha önce de sanat eserlerinin yeniden üretildiği dile getirilmişti. Fakat teknik yeniden üretimden bütünüyle farklı bir yaratımla bu gerçekleştirilmiştir. Bununla ne denilmek istendiğini biraz açıklığa kavuşturalım. Teknik yeniden üretim öncesinde sanat eserlerinin yeniden üretimine bakıldığında; söz gelimi, bir el imalatçısının yarattığı bir eser de bir ressamın yarattığı eser gibi “bireysel bir edim” olduğu görülür. Eserin yaratım sürecinde el imalatçısının varlığı hep mevcuttur. O, “kendi sanatsal önerisini, sanatsal kurulmayı, nesnelere sanatsal yapımını” tek başına gerçekleştirir. Oysa teknik yeniden üretimde bu yapım süreci de “sanatsal” önemini kaybetmiştir. Artık sanatsal yaratım sanat eserinin yaratım sürecinde ortadan kalkmış, sadece “düşünsel alanda” varlığını sürdürebilmiştir.<sup>374</sup> Benjamin iki nedenden dolayı hakiki olan sanat eserinin elle yeniden üretilen kopyası karşısındaki otoritesinin, teknik yeniden üretimle gerçekleştirilen kopyası karşısında daha fazla olduğunu söyler. Fakat yine de hakiki olanın, elle yapılan kopyasının karşısında otoritesini tamamıyla koruduğu görüşündedir. Bu nedenlerden biri, mesela, ilki kopya edilen nesneye kopya esnasında daha fazla bağımlıyken, ikincisi için böyle bir bağımlılıktan çok da söz edilemez. Bunun yanı sıra teknik yeniden üretim objektif yardımı ile, ağır ve yakın çekim sayesinde elle yapılan kopya esnasında gözümüzün görmediği ayrıntılardan daha fazlasını görebilir. Diğer bir neden ise teknik yeniden üretim aracılığıyla sanat eserinin insana rahat bir şekilde ulaştırılmasıdır. İnsanın bir sanat eserini görmek için bir katedrale gitmeye ya da Bach’ın eserlerini dinlemek için bir konser salonuna gitmesine gerek yoktur.<sup>375</sup>

Tüm sanatlar için hakiki sanat eseri ile teknik aracılığıyla yeniden üretilen kopyasının bütünüyle aynı olmadığı dile getirmek mümkün değildir. Çünkü fotoğraf, film ve müzik gibi alanlarda yeniden üretilen sanat eseri ile hakiki olan sanat eseri arasında “ontolojik nitelik” bakımından bir fark yoktur. Aralarındaki fark kendisini ancak sanat

---

<sup>374</sup> S. Moissej Kagan, **Estetik ve Sanat Notları**, Çev. Aziz Çalışlar, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s. 492-493.

<sup>375</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 476-477.



eserlerinin ticaretindeki değerinde ortaya koyar. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir: Teknik aracılığıyla yeniden üretilen, çoğaltılan sanat eserlerinin 19. yüzyılda bir pazarı oluşmaya başlamıştır. Bu yüzyılda sanat eserlerinin yeniden üretimi yapılarak sanat piyasasına sunulması sadece sanatçının bireysel çabasıyla olmamıştır, “sanatçının ve üreticinin kolektif bir iş süreci” sayesinde olmuştur.<sup>376</sup>

Aura kavramı üzerine olan bölümde ifade edildiği gibi, Benjamin bir sanat eserinin ne kadar iyi bir şekilde kopyalansa da yine de kopyasında onun burada ve şimdide var olan eşsiz varlığının ortadan kalktığını söyler.<sup>377</sup> Dolayısıyla burada sanat eserinin teknik aracılığıyla yeniden üretimi nedeniyle aurasının kaybolduğunu dile getirir. Teknik yeniden üretimle sanat eserinde kaybolan, ortadan kalkan;

“(…) nesnenin biricikliği, canlı yaratım sürecinin dıştan izlenilebilen çizgileri, yani sanatsal değer, değişmez kaçınılmaz belirtileri, taşıdığı anlam, bütün bunlar ortadan kalkmış, nesnelerin estetik niteliklerinin bir göstergesi olmaktan çıkmıştı. Onun yerine, daha başka, estetik parametrenin tam karşıtı olan, makine üretiminin getirdiği nitelikler almış; yani yüzlerce ve binlerce aynı örnek, ideal dakiklikle ürünler çıkmıştı ortaya. İnsanoğlu, nesnelerin dış yüzünde artık biricik, yinelenemez-olan’ı, sanatçının özgür elini değil, makineler ile makine aksamının getirdiği eldeğmemiş dakikliği, matematiksel şaşmazlığı benimsemeye başlamıştı.”<sup>378</sup>

Teknik yeniden üretimin sanat tüketicisi açısından bazı olumsuz etkilerinden söz etmek mümkündür. Daha önce, örneğin resim yapımı müşterinin arzusundan bağımsız olmamıştır. Teknik yeniden üretim sayesinde ressam ve müşteri arasında var olan ilişki ortadan kalkmış, başka bir deyişle, “bir resmin siparişini veren kişi ile, o kişi için resim yapacak olan ressam arasında görülen aynı gelenek içinde yaşıyor olmak; resmin nasıl yapıldığına dair ortaklaşa bilgilere sahip olmak durumu ortadan kalkar.”<sup>379</sup> Mesela, daha önce ressam ve müşteri daha çok aynı “kültür ortamı”, “gelenek” içinde yer alırken, artık ne ressam ve tüketicinin “kültür ortamı” aynıdır ne de resmi kopyalayan işçilerin

<sup>376</sup> Inez Müller, 1993, s. 96-97.

<sup>377</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 475.

<sup>378</sup> S. Moissej Kagan, 2008, s. 493.

<sup>379</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 224.

(çalışanların) kültür ortamları onlarınkine benzerdir. Başka bir ifadeyle, onların kültür ortamları arasında bir farklılaşma söz konusudur. Onlar arasındaki etkileşim pazardan bağımsız değildir. “Pazara bağlanma arttıkça, ressamın kendi kültür ortamı da, resmin tüketicisi olan çeşitli halk kesimlerinin kültür ortamı da, gitgide endüstriyi elinde tutan egemen kesimlerin kültürü olan başat kültürün ölçülerine göre yeniden biçimlenmeye başlamıştır.”<sup>380</sup>

Sanat eserinin fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle birlikte, yeniden üretimi ve dolayısıyla çoğaltılması seri ve hızlı bir şekilde olmuştur. Bu da daha önce değinildiği gibi toplumun sanat kültüründe kökten bir değişime, bu kültürün “altüst” oluşuna yol açmıştır.<sup>381</sup> Mika Elo “Die Wiedekehr der Aura” adlı makalesinde Boris Groys’un görüşlerine dayanarak aura’nın aslında topolojik olduğunu dile getirir. “Orjinal olan belli bir yere sahipken, kopya olan aksine herhangi bir yere (yersiz /ortlos) sahip değildir. Yeniden üretim bir çeşit “‘yersizleştirme’dir(*Deterritorialisierung*).”<sup>382</sup> Teknik yeniden üretimle sanat eserinin sergileme değeri kült değerinin önüne geçmiştir. Daha önce tek, biricik olan sanat eserleri, sadece belirli bir mekânda sergilenenlerken, teknik aracılığıyla yeniden üretimleri sayesinde aynı anda birçok yerde sergilenme olanağına kavuşmuşlardır. Mesela, Berlin’de Bergama Müzesi’ndeki sanat eserleri aynı anda hem Berlin’de hem de Ankara’da bir müzede sergilenemezler. Dolayısıyla burada bulunan hakiki eserler eş zamanlı olarak farklı mekânlarda farklı insanlar tarafından alımlanamazlar. Oysa eş zamanlı olarak farklı mekanlarda sergilenme olanağına sahip olan sanat eseri geniş kitlelere ulaşabilme olanağına sahiptir. Sinema örneğinde bu çok açık bir şekilde görülebilir. Söz gelimi, bir film aynı anda Ankara ve Berlin gibi iki farklı şehirde ve farklı sinemalarda izlenebilir. Ancak hakiki, yani otantik olan bir sanat eseri için bu mümkün değildir.

---

<sup>380</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 224.

<sup>381</sup> S. Moissej Kagan, 2008, s. 492.

<sup>382</sup> Mika Elo, “Die Wiedekehr der Aura”, **Walter Benjamins Medientheorie**, Hg. von Christian Schulte, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2005, s. s. 119-120.

Teknik yeniden üretim aracılığıyla kitlelerin sanat eserlerine erişimi kolaymış ve daha da önemlisi bu türden eserler kitlelerin sanat algısında değişime neden olmuş ve sanat algısı “biricikliği”, “özerkliği” ve “kalıcılığı” gösteren niteliklerle olan bağıni koparmıştır.<sup>383</sup> Daha önceleri sadece toplumda genel olarak elitlerin, ya da belli toplulukların erişimine açık olan sanat eserleri bu yeniden üretim araçları ile kitlelerin de onlara erişimini olanaklı kılmıştır.<sup>384</sup> Önceden kutsal törenlerin hizmetinde kullanılan, sadece belli bir kesimin ve kişilerin erişimine açık olan sanat eserleri teknik yeniden üretimle sergilenme olanağına erişirler. Sanat eserinin “*hakikiliğinin*” (“*Echtheit*”) teknik yeniden üretim ile ortadan kalkmasıyla birlikte artık sanatın kutsal mekânların, törenlerin hizmetindeki temelini yerine başka bir temel geçer. O da politikadır.<sup>385</sup> Başka bir deyişle, sanat eserlerinin teknik aracılığıyla çoğaltılması nedeniyle sanatın ritüelden ya da güzellik, yücelik kültüründen kurtulmasıyla, başka bir deyişle sekülerleşmesiyle sanatın işlevi değişir. Sanat politikleşir. Onun ritüeldeki değerini, politikadaki değeri izler.<sup>386</sup> Benjamin sanat eserinin kült değerinden uzaklaşarak teknik yeniden üretimle çoğaltılmasını ve birçok kişiye ulaşmasını “demokratikleşme” hareketi olarak görür.<sup>387</sup> Benzer bir durum matbaanın buluşuyla yaşanan değişimde de görülebilir. Matbaanın bulunuşuyla daha önce el yazmasının sahip olduğu estetik özelliklere sahip olmayan ve belli sayıda basılabilen kitaplar, daha fazla ve seri olarak basılabilmek imkânına kavuşmuşlardır. Böylece sadece belli bir azınlık için üretilen yapıt artık herkes için üretilen bir şey haline gelmiş ve bunun sonucu olarak kültür demokratikleştirilmiştir. Romanın on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başında Avrupa’da güçlü

---

<sup>383</sup> David S. Ferris, 2008, s. 105-106.

<sup>384</sup> Heiko Reisch, 1992, s. 105.

<sup>385</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 481-482.

<sup>386</sup> Sven Kramer, **Walter Benjamin zur Einführung**, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 2013, s. 91.

<sup>387</sup> E. Çiğdem Artan, “Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?”, Cogito, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 91.

olmasının temelinde matbaanın\* varlığını aramak gerekir.<sup>388</sup> Bu konuda örnek olarak verebileceğimiz bir başka nokta ise, matbaa sayesinde yazının kutsallıktan arındırılmış olması ve daha çok sayıda insana ulaşmış olmasıdır. Luther'in İncil'i tercüme ederek herkesin bu kutsal kitaba erişmesine olanak sağlaması kilisenin otoritesinin sarsılmasını mümkün kılması buna verilebilecek iyi bir örnektir. Böylece insanlar kutsal kitaba ilişkin kilisenin yorum ve açıklamalarına bağımlı kalmaksızın kendileri okuyup yorumlama imkânına sahip olmuşlardır. Dolayısıyla kilisenin yanlış yönlendirmelerinden uzaklaşmışlardır.<sup>389</sup> O halde teknik yeniden üretim vasıtasıyla sanat eserinin hem belli bir zümrenin denetiminden, boyunduruğundan kurtulmaya başladığını hem de daha geniş kitleye ulaşarak onların sanat algılayışında büyük bir dönüşüme yol açtığı söylenebilir. Benjamin, teknolojinin insanın duyuşal düzeneklerini yeniden inşa ettiğini söyler.<sup>390</sup> Dolayısıyla, Benjamin için teknolojik gelişme ve insan algısı ve deneyimi arasında bir bağlantı vardır. Ona göre “bir kilisede ya da müzede resimlere bakan bir kişinin estetik deneyimi” ile “bir filmi izleyen” seyirci kitlesinin ya da “radyoda bir konser yayını dinleyen” dinleyici kitlesinin “estetik deneyimleri” birbirinden farklıdır.<sup>391</sup>

Bu noktada belirtmek gerekir ki Benjamin'in teknik yeniden üretim konusunda üzerinde en fazla durduğu ve önem verdiği sanatlar fotoğraf ve özellikle film sanatlarıdır. Yoksa resim, heykel ve edebiyat gibi sanat eserlerinin teknik yeniden üretim aracılığıyla kitlelerin deneyiminde gerçekleştirecekleri değişimle o kadar çok ilgilenmez. Fotoğraf ve bilhassa film karşısında kitlelerin estetik deneyimi, ünlü bir ressamın bir tablosu karşısında sahip oldukları estetik deneyimden bütünüyle farklıdır.

---

\* Benjamin, baskı tekniğinin gelişmesine de önem verir. Ona göre bu alandaki devrim bir kitabın ortaya çıkmasındaki bütün öğeleri, yani kağıdın kalitesinden kapağına, tipografiye kadar birçok şeyi etkilemiştir. Bkz. Chryssoula Kambas, **Walter Benjamin im Exil, Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik**, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1983, s. 86-87.

<sup>388</sup> S. Moissej Kagan, 2008, s. 493-494.

<sup>389</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s. 155-156.

<sup>390</sup> Esther Leslie, 2010, s. 84.

<sup>391</sup> Jean-Michel Palmier, **Lumpensammler, Engel und bucklicht Mannlein, Asthetik und Politik bei Walter Benjamin**, Üb. von Horst Brühmann, Suhrkamp Verlag, Deutschland, 2009, s. 998-999.

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi hakiki sanat eserinin alımlanması onun “biricik” ve “hakiki” olmasından bağımsız değildir. Ancak teknik aracılığıyla yeniden üretilen sanat eserleri için aynı şey söylenemez. Yeniden üretim tekniklerinin değişmesiyle birlikte yukarıda ifade edildiği üzere “alımlama formları” da değişime uğramıştır. “Burjuva bireyinin tefekküre dayanan alımlaması, yerini, kitlelere özgü alımlamaya bırakır: Aynı anda farklı yönlere dağılmış olan ve ussal sınıma dayanan bir alımlama tarzıdır bu.”<sup>392</sup> Başka bir deyişle bu yeni sanat formlarını alımlayan kitle, sanat nesnesi karşısında konsantrasyon ve tefekkür gerektiren bir algılama yerine dikkati dağınık olan bir algıya (*eine zerstreunde Wahrnehmung*) sahiptir.<sup>393</sup> Benjamin, yaşamı esnasında yayımlanmamış notlarında dikkat dağıtma ilişkin şöyle bir ifade kullanır: Dikkat dağıtma “katharsis gibi fizyolojik bir olgu olarak düşünülmelidir.”<sup>394</sup> Esther Leslie teknik aracılığıyla yeniden üretilen sanat eserleri ve insan duyuları ve bedeni ile olan ilişkisi bakımından Benjamin’den hareketle şöyle bir yorumlamada bulunur:

“Benjamin’e göre kitlenin sanatı kendine mal etmesi, kültürel ürünlerin tam anlamıyla insan eliyle hareket ettirilmesidir. Kopya, denetim altına alınabilir. Dokunmayla ilgilidir. Sergi, görme ve görülme yetisi, dokunma yetisi, yeni sanatı kolektif alıcı bedenin fiziksel mevcudiyetiyle ilişkilendiren duyumsal bir kavramdır. Benjamin kendi sanat versiyonunda sanatsal otonomiye yönelik her türlü fikri bedensel, maddi doğanın somutlaşması olarak olumsuzlar. Onun estetik kavrayışı ‘dokunurluk’ ve şok kategorileri – bedene etkileyen güçleri- içerir. Yanılsamaya, imgeleşme ve kurmacaya dayanan tinsel idealist bir estetikten çıkar.”<sup>395</sup>

Sonuç olarak Benjamin, daha önce de belirtildiği gibi teknik yeniden üretim ile üretilen sanat eserlerinin auralarını kaybetmeleri, başka bir deyişle kült karakterlerini yitirmeleri ile sanatın işlevinin de değişime uğradığını söyler. Sanattaki değişim ile birlikte, sanattaki “deha” (“*Genialität*”), “yaratıcılık” (“*Schöpfung*”), “sonsuzluk/ebediyet değeri” (“*Ewigkeitswert*”) ve “gizem” (“*Geheimnis*”) gibi

<sup>392</sup> Peter Bürger, 2017, s. 68.

<sup>393</sup> Wolfgang Iser, 2005, s. 100.

<sup>394</sup> Walter Benjamin, “Theory of Distraction”, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Howard Eiland, Harvard University Press, USA, 2006e, s. 141.

<sup>395</sup> Esther Leslie, 2010, s. 233-234.

kavramlar bir yana bırakılmıştır. Bu nedenle, yeni sanat kavramları, faşizmin amaçları için tamamen kullanılamaz özelliktedirler.<sup>396</sup> Benjamin teknoloji temelli olan sanatın faşizmin geleneksel estetik kategorilere dayanarak kitleleri manipüle etmesine engel olacağını düşünür. Teknik yeniden üretim aracılığıyla kült, mistik yanlarını yitiren sanat eserlerinin halkta aktif bir tutumun oluşmasına ve dolayısıyla toplumsal mücadeleye katkı sağlayacak türden sanat eserleri olduğunun altını çizer. Ne var ki ona göre faşizmin egemenliği altında teknoloji auratik, kültüsel yanını bütünüyle kaybetmemiştir. Benjamin “faşizm hem kitleleri kendi çıkarlarının peşinden gitmekten alıkoymak hem de kendilerini ifade etmeleri amacıyla onlara bir araç vermek için auratik sembollerin kalıntılarını ve onların mistik otoritelerini” kullanabildiğini ileri sürmüştür.<sup>397</sup> Faşizm auratik sanat eserine ait bu türden kült öğeleri kullanarak politik yaşamı estetize etmiştir. Benjamin, faşizmin “politik yaşamı estetize etmesine komünizmin sanatı politikleştirme ile cevap verdiğini” dile getirir.<sup>398</sup>

---

<sup>396</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 473.

<sup>397</sup> Simonetta Falasca- Zamponi, 1997, s. 9.

<sup>398</sup> Walter Benjamin, “The Signatures of the Age”, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, Harvard University Press, USA, 2006f, s. 139.

### 3. BÖLÜM:

#### POLİTİKANIN ESTETİZE EDİLMESİ

Benjamin, faşizmin ortaya çıkmasını ve onun politikayı estetize etmesini 19. yüzyılda daha çok şekillenmeye başlayan modern yaşam ve toplumdaki bağımsız olarak okumaz. Bu nedenle bu bölümde iki başlık altında ele alınacak konulara geçmeden önce ana hatlarıyla ikisi arasında var olan söz konusu bağlar üzerinde kısaca durulacaktır.

Benjamin için, faşizmin kaynağında modern toplumdaki gelen iki öğe vardır: “hayatın estetize edilmesi; ve bilimin ve teknolojinin doğal gelişmesinin önünün kapatılması, böylece, organik-olan’ın üzerinde ölüm’e yönelik bir sulta kurması.”<sup>399</sup> Ona göre faşizmi kapitalist sistemden ayrı olarak düşünmek mümkün değildir. Faşizm, kapitalizmin yarattığı çelişkilerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kapitalist sistemin “propaganda dili” olarak da onu düşünmek mümkündür.<sup>400</sup> Onun modern toplumun bir rüya halinde olan kolektifine yöneldiği ve ona seslendiği ifade edilerek faşizm için şöyle denilebilir: “Modern kültürün içeriklerini mahkûm ederken, tüketici kapitalizmin yarattığı rüya gören kolektifte kendi siyasal fantazmagoryası için hazır alıcı bulmuştu.”<sup>401</sup>

Hatırlanacağı üzere bu çalışmanın ilk bölümünde 19. yy’da kentleri dolduran kalabalıkların üretici rollerini unuttuklarını ve tüketici konumuna geldikleri dile getirilmişti. Benjamin, totaliter politik örgütlenmelerin, “ulusal” veya “kolektif cemaatler”in bu türden kitleleri, kalabalıkları kendilerine örnek olarak aldıklarını ve kullandıklarını düşünür. Bu türden yapılar bireyleri tüketici kitlesinden ayıran her şeye engel olurlar. Esther Leslie bu konuda Benjamin için şöyle der: “fantazmagorik bilinci ve onun sınıf farkı gerçekliğini göz ardı edişinin hem meta fetişizmiyle hem de totalitarizmle

---

<sup>399</sup> Ünsal Oskay, 1982b, s. 50.

<sup>400</sup> E. Çiğdem Artan, 2012, s. 92.

<sup>401</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 340-341.

olan bağlantısıyla yüzleştirir ki bu yüzleştirme onun on dokuzuncu yüzyıl Paris çalışmasıyla Nazi Almanyası üzerine tefekkürleri arasında bir zincir oluşturur.”<sup>402</sup>

Başta belirtildiği gibi Benjamin, faşizmi kapitalist modernleşme sürecin gelebileceği son noktalarından biri olarak görür. Faşizm, modern gündelik hayattan ve popüler kültürden beslenir ve dolayısıyla varlığı onlara da borçludur. Benjamin’e göre bu hayat, endüstri kültürü insanların kendilerini çevreleyen yaşama ve şeylere farklı biçimde bakmasına yol açmıştır. Aydınlanma ile beraber ortaya çıkan “politik adalet, eşitlik, özgürlük ve demokrasi” gibi değerlerin karşısına başka değerler ortaya koyma çabasında olmuş ve onlara karşı “teknolojik ve ekonomik rasyonelleşmeyi” ön plana çıkarıp kullanmıştır. Bununla birlikte ileride değinileceği gibi, faşizm sanattan ve kitle iletişim araçlarından faydalanarak yapıp ettiklerini doğal göstermeye çalışmıştır.<sup>403</sup>

Faşizmin gelişmesinde yeni teknolojilerin etkisi azımsanamaz. 20. yüzyılda yeni teknolojiler politik amaçlar için kullanılmıştır. Benjamin için yeni teknolojiler devrimci potansiyeller taşıdıkları gibi bazı tehlikeleri de potansiyel olarak taşırlar. Mesela, onlar bu bölümde ayrıntılı bir şekilde anlatacağımız gibi “kitle siyasetini estetize etmek” maksadıyla da kullanılabilirler.<sup>404</sup>

19. yüzyılda teknoloji alanında gerçekleşen gelişmelerin olumsuz etkileri yirminci yüzyılda yaşanmaya başlanmıştır. Bu dönemde çoğu teknoloji ihtiyaçtan fazla olarak üretilmiş ve insanlığa yararlı olma amacından uzaklaşarak farklı amaçlar için kullanılmaya başlanmıştır. İhtiyaç eşiğini aşan teknolojiler için Benjamin şöyle der: “Bu eşiği aşan teknolojik enerjiler, yıkıcı enerjilerdir. Bunlar her şeyden önce savaş teknolojilerini ve bunların basılı yayınlar aracılığıyla propagandasını talep ederler.”<sup>405</sup> Ayrıca onun için teknoloji, insan deneyiminin düzenlenmesi için yeni modeller keşfetmek için bir alan haline gelmektense “estetik formun kapalı alanı haline geldi. İdealist estetik

---

<sup>402</sup> Esther Leslie, 2010, s. 293-294.

<sup>403</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 12.

<sup>404</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 163.

<sup>405</sup> Walter Benjamin, 2018b, s. 441.



form algısı daha sonra bir bütün olarak teknolojiye uygulandı: teknoloji estetik formun kutsallığına meydan okumak yerine ona tabi oldu.” Bu durumu faşist savaş kuramında görmek mümkündür.<sup>406</sup> Hatırlanacağı üzere Benjamin’in ilk teknoloji ve ikinci teknoloji ayrımını yaptığını, ilkinin doğayı egemenliği altına almaya çalışan bir teknoloji olduğunu, ancak ikincisini onunla etkileşim içinde olduğunu dile getirmişti. İşte faşizmin yönlendirmesi altında insanlığa ihanet edecek ve yaşamı kan gölüne çevirecek olan Benjamin için bu ilk teknolojidir. Çünkü ona göre bu teknoloji “aura’nın kaybolması ile ortaya çıkan potansiyel için henüz tam olarak yeterli olmayan bir estetik deneyim tarzına” dayanmaktadır. Onun “insan yaşamı üzerinde büyük etki yapmaya” devam etmesinin temelinde bu yatmaktadır.<sup>407</sup>

Teknoloji, yukarıda bahsedildiği gibi faşizmin hizmetinde ve savaşlarda askeri amaçlar için kullanılmıştır, ancak insanlığın ilerlemesi ve refahı için kullanılmamıştır. Benjamin için, teknolojinin insanlığın ilerlemesine katkı sağlamaktansa yıkıcı olması ve onun felaketlere yol açması, yukarıda değinildiği gibi, teknolojinin kapitalist üretim ilişkilerinden bağımsız bir varlığa sahip olmamasından kaynaklanır. Benjamin’in deyimiyle, “(...) egemen sınıfın kâr hırsı tekniği iradesi altına almaya niyet ettiği için teknik de insanlığa ihanet etmiş, zifaf yatağını kan gölüne çevirmiştir.”<sup>408</sup>

Benjamin faşizm olgusunun ortaya çıkmasında daha önce sözü edilen tarihsel gelişmelerin etkisi olduğunu düşünür. Dolayısıyla 20. yüzyılın başında faşizmin ortaya çıkması ve neden olduğu yıkımlar nedeniyle oluşan olağanüstü halin ise bir “istisna” olmadığını aksine bunun bir “kural” olduğunu dile getirir. O zamanlar yaşanan olağanüstü halin altında aslında tarihsel ilerleme düşüncesinin olduğunu düşünür. Bu noktada Benjamin’in şu ifadesine kulak vermek gerekir: “Faşizm, talihini biraz da,

---

<sup>406</sup> Howard Caygill, **Walter Benjamin: The Colour of Experience**, Routledge, USA and Canada, 1998, s. 95.

<sup>407</sup> Nathan Ross, 2017, s. 165.

<sup>408</sup> Walter Benjamin, 2011g, s. 82.

hasımlarının ilerleme adına onu tarihsel bir norm olarak görmelerine borçludur.”<sup>409</sup> Hem insanlık hem de Alman işçi sınıfı teknolojik gelişmelere, başka bir ifadeyle insanın doğaya gün geçtikte hâkim olması anlamındaki ilerlemeye bakarak toplumsal anlamda bir ilerleme olduğu yanılgısına kapılmış ve “toplumsal gerilemeyi” görememiştir.<sup>410</sup>

Ayrıca Benjamin faşizmi, onun politika ve savaşı estetize etmesini modern toplumda kendini göstermeye başlayan deneyimin yoksullaşması olgusu ile ilişkilendirir. Bu deneyim yoksulluğunun (“*Erfahrungsarmut*”) ise sadece insanın şahsi yaşamındaki “deneyim yoksulluğu” olduğunu düşünmez. Esasında onun “insanlığın deneyimlerinde” olan bir “yoksulluk” da olduğunu söyleyerek böyle bir yoksulluğun “barbarlığın yeni bir türü” olduğunu dile getirir.<sup>411</sup> Faşizmin temelinde modern toplumdan gelen duyuşal yabancılaşma vardır. Bu yabancılaşmanın temelinde yukarıda bahsedildiği gibi deneyimin değişime uğraması, daha doğrusu yoksullaşması ve duyu algısının dönüşümü vardır. Modern yaşamda, tezin ilk bölümünde bahsedildiği gibi, insan sürekli imgeler ve sesler tarafında bombardımana uğrar ve dolayısıyla sürekli şoka uğrar. Bu şoklara karşı insanın koruyucu bir kalkana ihtiyacı vardır. Algı sistemimiz duyarlarımızı bastırır. İnsan duyarsızlaşır ve duygusuzlaşır bu yaşamda. Başka bir deyişle bu durum bizim ortak anlam kapasitemizi yitirmemize neden olur. Benjamin, duylardaki bu yabancılaşmayı faşizmin yarattığını düşünmez, bu durum modernitenin yarattığı bir şeydir. Benjamin “faşizmin deneyim kaybının bıraktığı anlam yokluğunu doldurarak, böylece algıdaki krizi güçlendirerek modernliğin çelişkilerinden faydalandığına inandı.”<sup>412</sup>

---

<sup>409</sup> Walter Benjamin, 2012e, s. 43.

<sup>410</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 44-45.

<sup>411</sup> Walter Benjamin, 1980c, s. 215.

<sup>412</sup> Simonetta Falasca- Zamponi, 1997, s. 12.

### 3.1.Faşizm, Naziler ve Sanat:

Platon'dan günümüze sanatın politik<sup>413</sup> bir etki yarattığı, onun mevcut toplum düzenine (Platon için, kendi ideal toplumuna karşı) karşı bir tehdit olarak görüldüğü ya da var olan politik düzeni koruduğu ve onu güzel olarak gösterdiği bilinmektedir. 20. yüzyılda da sanat ve politika birbirinden bağımsız alanlar olarak düşünülmemiştir. Hatta bu yüzyılda her şeyden önce sanat, daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında daha çok politik etki yaratan bir alan olarak görülmüştür ve bu nedenle bu yüzyılda sanat bazı politik hareketler tarafından kullanılmıştır. Başka bir ifadeyle, sanat, politik bir etki yaratmak amacıyla ve ideolojik amaçlar için araç olarak kullanılmıştır. Bu yüzyılda faşizm ya da sosyalizm gibi siyasi hareketler ya da rejimler, politik amaçlarına ulaşmak için sanatı araç olarak kullanmışlardır, hatta bu dönemde Nazi sanatı, sosyalist realizm gibi sanat modelleri yaratılmıştır.<sup>414</sup> Hem sosyalizm hem de faşizm kitleleri yönlendirmek ve dönüştürmek için bu dönemde sanattan faydalanmıştır. Benjamin, faşizmin sanatı bu yönde kullanmasına karşı güçlü eleştiriler ortaya koyarken, Sovyetlerde sanat alanındaki

---

<sup>413</sup> Sanat tarihine bakıldığında, sanatçıların çoğunun iktidarların arzuları doğrultusunda sanat eserlerini yaptıkları söylenebilir. Sanat üzerine düşünceler sunan ilk düşünürlerden biri olan Aristoteles'in sanat konusundaki görüşlerine bakıldığında sanat eserlerinin belli bir politik-etik görüş çerçevesinde yaratılması gerektiğini ileri sürdüğü görülebilir. Augusto Boal, mesela onun tragedya görüşünün “baskıcı” ve “güçlü bir korkutma ve sindirme sistemi” olduğunu ileri sürer. Bu konuda haklıdır da. Çünkü burada bireyin dizginlenmesi söz konusudur. Ortaçağ'a bakıldığında ise, sanatçıların kilisenin-her ne kadar ilk başlarda kilise sanata karşı çıksa da- arzusu ve çıkarları doğrultusunda sanat eserleri yaptıklarına tanık olunabilir. Bu dönemde sanat aracılığıyla feodal beylere, soylulara bir “kutsallık” ve “yücelik” atfedilmeye çalışılmıştır. Bu, onlar ve kutsal kişiler arasında bir ilişki kurularak yapılmaktaydı. Mesela, “(...) Romanesk sanatta, soylular ve azizler her zaman ön cepheden gösterildi ve hiçbir zaman çalışırken resmedilmez, güçlü toprak beyinin özelliği olan boş oturma konumunda resmedilirdi. İsa bir soyluymuş gibi, soylular da İsa gibi resmediliyordu” (Bkz. Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 45, 52-53). Ancak Orta Çağ ve sonrasında uzun bir süre sanatçıların çoğu hem kilisenin, devletin ve toplumun arzuları ve çıkarları doğrultusunda hem de onları eleştiren sanat eserleri de yapmışlardır. Örneğin, Goya İspanya'da saray ressamı olarak çalışırken aynı zamanda iktidarı eleştiren grafik eserleri yapmıştır. Toby Clark bu konuda şöyle der: “Aynı zamanda işverenlerin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suiistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır.” (Bkz. Toby Clark, **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 15-16).

<sup>414</sup> Lev Kreft, “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, Çev. Elçin Gen, **Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, Editör: Ali Artun, İstanbul, 2011, s. 38.

bu türden gelişmeleri ve çalışmaları bazı noktalarda kısmen eleştirse de olumlu bulur. Dahası kendi estetik kuramı için yeri geldiğinde onlardan faydalanır.

Hatırlanacağı üzere Benjamin'in faşizmin "politik yaşamı estetize" ettiği dile getirilmişti.<sup>415</sup> Estetize edilmiş politika veya faşizm daima kendi ideolojisine sadık olan kitlelerin üretir. Lutz Koepnick, Benjamin bağlamında estetize edilmiş politika için şu ifadeyi kullanır: "(...) mekanik yeniden üretim araçları ile auratik etkiler oluşturur; modern makinalarla ilkel duygular düzenler."<sup>416</sup> Zaten aura da "hiyerarşi hissini pekiştiren ritüellerin etrafında örgütlenmiş bir toplumun varlığı"na işaret eder.<sup>417</sup> Benjamin'e göre Almanya'da Nasyonal Sosyalistler "geleneksel olarak oluşturulan estetik değerleri kendi ideolojik amaçları için kullanmışlardır ve bu sayede onlar gelenek, ritüel ve köken gibi kavramların ideolojik bir yorumunu yapmışlardır."<sup>418</sup> Kitle iletişim araçlarının, sanatın, mitin ve ritüelin kendi amaçlarına ulaşmak için güçlü araçlar olduğunu fark etmiş, bu nedenle onları politik gösterinin hizmetine sokmuşlardır.<sup>419</sup> Mesela, Naziler politikayı dinsel öğelerle, o zaman gerçekleşen bir olayı "eski efsanelerle" ilişkilendirip bir arada sunma çabasında olmuşlardır.<sup>420</sup> Benjamin'e göre, faşizm rituel (ya da kült) değerler üreterek kitlelerin duygularını hedef alır ve onları büyüler. Bunu "Führer kültü" ile kitleleri egemenliği altına almasında görmek mümkündür.<sup>421</sup> Dolayısıyla burada yeniden üretilen kültler söz konudur. Bu nedenle Benjamin aura'nın düşüşünden olumlu bir şey olarak söz eder, tıpkı Baudelaire başından düşüp kayan aylanın peşine düşmemesi gibi. "Çünkü halenin egemen koşullar altında yeniden üretimi sadece aldanım ve ölüme tapınmayı sağlar."<sup>422</sup>

---

<sup>415</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 506.

<sup>416</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 4.

<sup>417</sup> Nathan Ross, 2017, s. 165.

<sup>418</sup> Kia Lindroos, **Now Time-Image Space, Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art**, SoPhi, Jyväskylä, 1998, s. 137.

<sup>419</sup> Angela McRobbie, 1992, s. 166.

<sup>420</sup> Toby Clark, 2017, s. 67.

<sup>421</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 506.

<sup>422</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 123-124.

20. yüzyılın başlarında faşizmin doruk noktasına vardığı İtalya’da ve Almanya’da Mussolini ve Hitler gibi politik önderler sanatın kitleler üzerinde etkisinin farkında olan ve onu kullanan figürlerdir. Onlar faşizmi yüceltmek ve onun kitleler tarafından kabul görmesini sağlamak için sanatı bir araç olarak kullanırlar. Benjamin, “faşist sanatın bir propaganda sanatı” olduğunu ve onun kitleler için üretildiğini söyler. Bu sanatın tüketicilerinin ise bilen, bilinçli insanlar olmadığını, aksine aldatılan insanlar olduğunu dile getirir. Ayrıca faşist propagandanın toplumsal hayata bütünüyle nüfuz etme gayesinde olduğunu ve faşist sanatın da yalnızca kitleler için üretilmediğini aynı zamanda onlar tarafından da bu sanatın gerçekleştirildiği, yürütüldüğünü belirtir.<sup>423</sup>

Bilindiği üzere, Hitler sadece Yahudilere karşı büyük bir yıkım gerçekleştirilmemiştir, aynı zamanda insanlığın kültürel mirasına, sanata karşı da yıkıcı olmuştur. Nazilerin kendi amaçları için, işgal ettikleri yerlerde öncelikle müzeleri ve sanat galerilerini yağmaladıkları ve birçok sanat eserini, özellikle modern sanat eserlerini yakıp yok ettikleri ya da bu eserleri ortadan kaldırmak için onları kendi değerlerinden çok daha düşük değerlere sattıkları bilinmektedir. Hitler, özellikle Picasso, Van Gogh, Gustav Klimt gibi birçok ressamın\* tablolarını ve önemli birçok başka sanat eserini yozlaşmış olarak görür ve onların böyle olduklarını göstermeye çalışır. Bu eserlerin bir kısmını ortadan kaldırır, bir kısmının ise 1937 yılında Münih’te bir sergide sergilenmesini sağlar. Tabii onların burada sergilenmesinin temelinde iyi niyet aramak boşunadır. Amaç; onları “kötülemek”, onlarla “alay etmek”tir. Söz gelimi, burada sergilenen resimlerin altlarına Hitler küçümseyici yazılar yazmış ve resimler bu yazılarla sergilenmiştir.<sup>424</sup> Bunun yanı

<sup>423</sup> Walter Benjamin, “Pariser Brief (I): André Gide und sein neuer Gegner”, **Gesammelte Schriften III** (Hg. von Hella Tiedemann-Bartels), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991b, s. 488.

\* Benjamin, Paris Mektubu’nda faşizmin ressamların sanatlarını icra etme özgürlüklerine müdahale ettiğini, hatta resim yapmalarını yasakladığını, yasaklamanın da ressamın “tarzına” yönelik olduğunu yoksa onun ele aldığı “konuya” yönelik olmadığını dile getirir. Benjamin, bu durumun 1934 yılında yapılan Venedik Kongresi’nde ve Paris Kongresi’nde ele alınmaması konusunda serzenişte bulunur. Bkz. Walter Benjamin, “Paris Mektubu (2): Resim ve Fotoğraf”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018h, s. 270-271.

<sup>424</sup> Toby Clark, 2017, s.81-82.

sıra Naziler, sanatın özerkliğine karşı çıkmışlardır ve kimi sanatçılar mevcut ahlak görüşüne uymayan sanat eserleri ortaya koydukları için suçlanmış ve yargılanmıştır.<sup>425</sup> Ancak onlar bütünüyle sanata karşı olmamışlardır ve bazı sanat eserlerini yüceltmişlerdir. Mesela, Hitler, Linz’de bir müze kurmuştur ve faşizmi yüceltecek sanat eserlerini<sup>426</sup> buraya toplayarak kitlelere sunmuştur.

1933 yılında Almanya’da Hitler’in iktidara geldiği ve aynı yıl bir propaganda bakanlığı kurduğu bilinmektedir. Hitler’in bu dönemde kendi iktidarını sağlamlaştırmak ve devamını sağlamak için, kitleleri etkilemek ve onlara yön verebilmek için başta radyo<sup>427\*</sup> olmak üzere medyayı ve sanatı kullandığı bilinmektedir. Hitler, örneğin bu dönemde hem Sovyetlerde 1920’lerin başlarından itibaren gelişmeye başlayan devrim sinemasının hem de Charlie Chaplin’in yaptığı filmlerin kitleler üzerindeki büyük etkisinin farkındadır. Bu nedenle hem kendi iktidarını hem de faşizmi yüceltmek için kurduğu propaganda bakanlığı bünyesinde sanata da el atar. Mesela, sinema oyuncusu ve aynı zamanda yönetmen olan Leni Riefenstahl’a kendi iktidarını ve faşizmi kitlelerin gözünde yüceltecek filmler yapması için talimat verir. Hatta Leni Riefenstahl’a sadece propaganda filmleri ve kendi ideolojisini kitlelere sunan filmler değil aynı zamanda Eisenstein’in *Potemkin Zıhrlısı*\* filmi gibi sanatsal içeriği olan filmler yapmasını ister. Ayrıca bu noktada şunu da eklemekte fayda var: faşizm propaganda sanatını da farklı

---

<sup>425</sup> Peter Bürger, 2017, s. 64.

<sup>426</sup> Faşizm, Aydınlanma geleneğinin iddia ettiği tarihsel ilerleme görüşünü kabul etmez, dolayısıyla çizgisel tarih anlayışını değil de döngüsel tarih anlayışını benimser. Bu nedenle yeniden doğuşu ve ebedi değerlerin sürekliliğini benimsemiştir. “Kayıp altın çağa dönüş hayali”ne sahiptir ve bunu onun sanat görüşünde de görmek mümkündür. Birçok faşist sanat eserinde “geçmiş” imgesi kullanılmış ve bununla “sürekliliğin” var olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Faşist sanat görüşü, sanat eserlerinin o sıralar içinde yaşanan toplumsal gerçekliği yansıtmaktansa “ebedi değerleri” yeniden gün yüzüne çıkarmaları gerektiğini ileri sürmüştür. Toby Clark, 2017, s. 70.

\* Naziler, radyoyu sadece propaganda aracı olarak kullanmışlardır.

\* Benjamin’in 1926 yılında Moskova’yı ziyareti esnasında Moskova’da *Potemkin Zıhrlısı* filmi izleme şansına sahip olmuştur. Benjamin, bu filme yönelik eleştirilere karşı çıkarak onun çok başarılı bir film olduğunu iddia eder. Bu konuda şöyle der: “Yanlı kötü sanat yeterince çoktur; bunların içinde kötü sosyalist eğilimli sanat da bulunmaktadır... Ancak bu filmin ideolojik temeli beton gibi sağlamdır; her türlü ayrıntı, bir köprünün kemerleri gibi inceden inceye ele alınmıştır. Üzerinde uğuldayan sarsıntılar ne kadar güçlü olursa, sesi o kadar güzel çıkmaktadır.” Bkz. Walter Benjamin, **Moskauer Tagebuch**, 3. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2015, s.44 & Walter Benjamin, “Oskar A. H. Schmitz’e Yanıt”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018g, s. 295.

toplumsal sınıflara ve onların çıkarlarına seslenecek şekilde özenle hazırlatmıştır. Mesela, “(...) orta sınıfa Bolşevizmi yok etme sözü verirken, işçi sınıfına seslenirken el emeğini yücelterek iş vaadinde bulunmuştur.”<sup>428</sup>

Benjamin, “Sanat Eseri” makalesinin ilk edisyonunda bir pasajda şu görüşü dile getirir: Teknik yeniden üretim sayesinde yalnızca sanat alanında değil politika alanında da sergileme biçimi değişmiştir. “Demokrasilerin krizi, politik insanların sergileme koşullarının bir krizi olarak anlaşılabilir.”<sup>429</sup> Demokrasilerde önce politikacı sergilenir. Bir politikacı ve konuşmasının kayıt cihazı karşısındaki sergilenmesi, onun aynı anda çok sayıda insana ulaşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, politikacı ve konuşması çok sayıda insana sergilenmiş ve sunulmuştur. Benjamin, bu noktada ayrıca parlamentolar ve tiyatrolar arasında bir analogi kurar. Ona göre ikisi de eş zamanlı olarak yalnız bırakılmıştır. Nitekim radyo ve film gibi teknolojik yeniliklerin hem onlar karşısında performansını gerçekleştiren oyuncunun hem de onların önünde kendini sergileyen politikacının işlevini değiştirdiği kanaatindedir.<sup>430</sup> Artık politikacı, mecliste fikirlerini paylaşan ve savunan biri olmaktan çıkar ve kitlelerin karşısına bir “retorikçi” ve “aktör” olarak çıkan birine dönüşür.<sup>431</sup> Naziler ve Hitler örneğinde bunu apaçık görmek mümkündür. Nazilerin propaganda amacıyla kullandıkları kitle iletişim araçlarından biri de radyodur. Adorno ve Horkheimer radyonun Naziler tarafından nasıl kullanıldığına ve etkisine ilişkin şöyle derler: “Orada radyo Führer’in evrensel ağzı (sözcüsü) olur...İnsani sözü, yani yanlış emri mutlak olarak konumlandırmak radyonun içkin eğilimidir. Öneri buyruk haline gelir.”<sup>432</sup>

---

<sup>428</sup> Toby Clark, 2017, s. 63.

<sup>429</sup> Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Erste Fassung”, **Gesammelte Schriften, Band I-2**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980a, s. 454.

<sup>430</sup> Walter Benjamin, a.g.e., “Erste Fassung”, s. 454.

<sup>431</sup> Heiko Reisch, 1992, s. 119.

<sup>432</sup> Theodor W. Adorno- Max Horkheimer, **Dialektik der Aufklärung**, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000, s.194.

Nazilerde “görünüş” kitleleri etkilemek için önemli bir etken olarak görülmüştür. Gerek Hitler’in ve askerlerin görünüşleri gerekse resmi bayramlar, törenler dışarıya verilecek mesaj dikkate alınarak görünüş bakımından özenle hazırlanmış ve bunun için uzmanlardan destek alınmıştır. Hitler, dış görünüşüne, hitabet tarzına, el ve kol hareketlerine özel önem vermiş, kitle karşısındaki görünüşünü bilinçli bir şekilde önemle hazırlamıştır. Bunu, Leni Riefenstahl’ın yaptığı filmlerden biri olan *İradenin Zaferi* filminde görmek mümkündür. Bu film, esasında Nazi Almanyası’ndaki önemli ve büyük mitinglerden birinin kaydıdır. Miting alanında Hitler’in yeri miting alanının düzenlenişi bakımından ayrıcalıklı ve üst bir konumdadır. Miting alanındaki yeri, konumu ona “Tanrısal bir imaj” verecek, bir kutsallık atfedecek şekilde düzenlenmiştir. Riefenstahl yaptığı filmlerde kült ve mitolojik öğeleri kullanmıştır. Benzer bir durum yönetmenin diğer filmlerinde de görebilir. Mesela, Riefenstahl’ın 1936 yılında Berlin’de düzenlenen olimpiyatları kayda alan *Olympia* adlı filmi ise Nazilerin fiziksel güzelliklerini ve gücünü ön plana çıkararak çekilmiştir.<sup>433</sup> Naziler, fotoğrafı da kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde kullanmışlardır. Mesela, Nazilerin hizmetinde çalışmalara imza atan mimar ve fotoğrafçı olan Paul Schultze-Naumburg, 1937’de “*Nordische Schönheit [Nordik Güzellik]*” adlı bir kitap yayımlar. Bu kitapta yer verilen fotoğraflar Nazi ırkının bedensel yüceliğine göstermeyi hedeflenerek çekilmiştir. Leslie’ye göre bu kitap “doğru ırktan eş seçimine yönelik resimli bir yayındı. *Nordische Schönheit* fizyonomi denen sözde bilime dayanıyordu ve ruhun ırksal olarak belirlenen niteliklerinin bedende tezahür ettiğini, fotoğrafınsa bunu açıkça gösterebileceğini iddia ediyordu.”<sup>434</sup>

Ayrıca bir önceki paragrafta sözü edilen filmlerde de görüleceği üzere Nazilerin politik etkinlikleri, “tarihsel olayları” sahnelemeleriyle var olan durumu bir tiyatro oyunu gibi sundukları söylenebilir.<sup>435</sup> Naziler politik figürleri ve kitleleri bir arada çektikleri

<sup>433</sup> Toby Clark, 2017, s. 63-65, 87.

<sup>434</sup> Esther Leslie, “Sunuş: Walter Benjamin ve Fotoğrafın Doğuşu”, **Fotoğraf Yazıları**, Derleyen ve Sunuş: Esther Leslie, Çev. Burcu Halaç-Tevfik Turan, Kolektif Kitap, İstanbul, 2019, s. 54.

<sup>435</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 54.



filmlerde onları birbirinden farklı biçimlerde sunmuşlardır: “kitleler kendilerini bağımlılaştırmanın ritüelleri ile efsunlanmış olarak; politikacılar ise, iktidar sahibi olma cerbezisinin yarattığı esriklik içinde.”<sup>436</sup> Bu bağlamda Toby Clark, onların sanat görüşü ve Sovyetlerin resmi sanat görüşü olarak kabul edilen toplumcu gerçekçilik sanat görüşü arasında bir benzerlik olduğunu iddia ederek şöyle der: “İki ifade biçimi de...işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir.”<sup>437\*</sup>

Bundan başka Benjamin, bu bölümün başlarında değinildiği gibi kapitalizm çağında politikayı endüstri, tüketim kültüründen bağımsız olarak göremeyeceğimiz düşüncesindedir. Hatırlanacağı üzere, henüz faşizm ortaya çıkmadan önce bile modern insanın yaşam tarzını belirlemekten, kendi iradesine göre yaşamaktan uzaklaştığını ve yaşadığı yaşam karşısında bir yanılsama hali içinde olduğunu ifade edilmişti. Bu noktada diyebiliriz ki modern yaşam insana “yaşamın kendisini değil, yaşamın bazı odaklarca estetize edilmiş replikasını yaşamakla yetinmek zorunluğunu getirmektedir.”<sup>438</sup>

Faşizm, endüstri kültürünü sanki halka aitmiş ve yüksek sanatmış gibi sunar. Kitle kültürünü kolektif kimlik için kullanır.<sup>439</sup> Bundan dolayı faşizmin politik gösteriyi estetize etmesi ne “tüketim kültürü”nden ne de “eğlence endüstrisi”nden bağımsız olarak düşünülebilir. Faşizm tarafından politika ve savaş meta haline getirilerek bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür. Başka bir deyişle, bu rejimde güç ve savaş arzu nesnelere dönüşmüş ve bir tüketim maddesi haline gelmiştir.<sup>440</sup> Çünkü “faşist siyasi iletişim devlet

---

<sup>436</sup> Ansgar Hillach, “Siyaset Estetiği: Walter Benjamin’in ‘Alman Faşizm Kuramları’”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Çev. ve Haz. Ünsal Oskay, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1982, s. 97.

<sup>437</sup> Toby Clark, 2017, s. 94.

\* Benjamin, Rus sinemasını bazı açılardan eleştirir. Hatta Rusların kendi filmlerini eleştirmekten uzak durduklarını, Rusya’da 1920’li yıllarda sanatın sansüre maruz kaldığını, sansürün en az uygulandığı alanın yazın olduğunu, tiyatro ve sinemanın sürekli denetlendiği, bu gösteri sanatlarında ele alınan konularda sıkı bir denetimin olduğunu ve baskının en fazla sinema alanında olduğunu dile getirir. Hatta buradaki filmler için şunları dile getirmekten kaçınmaz: “Bu yönetimdeki en iyi filmler Rus devrimini konu alanlardır...” Bkz. Walter Benjamin, “Rus Sinemasının Bugünkü Durumu Üzerine”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018k, s. 288-299.

<sup>438</sup> Ünsal Oskay, 1982b, s. 50.

<sup>439</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 31.

<sup>440</sup> Lutz Koepnick, a.g.e., s. 13.

tarafından, iletişim araçlarının yardımıyla sahnelenen kitlesel bir gösteri olarak kurgulanır. Kitlesel bir gösteri olarak, faşist siyasetin kitleleri cezbetmesi, onlar tarafından alınıp tüketilmesi gerekir.”<sup>441</sup> Kitle iletişim araçları ile gerçekliğe ilişkin bir yanılsama hali yaratan bu türden bir politik yaşamda sağlıklı, rasyonel bir politik iletişimin varlığından söz edilemez, artık deforme olmuş politik bir iletişim vardır.<sup>442</sup> Benjamin için bu kitlesel gösteriler insan duyularını uyuşturan gösterilerdir. Bu nedenle onun politik gösteriye ilişkin en büyük eleştirilerinden biri bu noktaya yöneliktir. Ona göre bu türden bir politika alanında yukarıda ifade edildiği gibi “rasyonel iletişimin” varlığından bahsedilemez. Onun yerine “görsel haz” geçmiştir.<sup>443</sup> Zaten faşist sanat söz konusu olduğunda düşünen insanın varlığından söz etmek mümkün değildir. “Faşist sanat, ussal insanı paranteze alan bir estetizme dayanır.”<sup>444</sup> Ayrıca burada belirtmek gerekir ki Benjamin medyanın kendisini eleştirmez. Onun asıl eleştirdiği şeyin “gerçeği vaat eden temsil biçimlerinin aldatıcı karakteri” olduğu söylenebilir.<sup>445</sup>

Faşizmin kitleler üzerinde yarattığı durum, öncelikle bir yabancılaşma halidir. Bu durum, kitleleri, kendi gerçekliklerinden koparıp, onları gerçek amaçlarından uzaklaştırmıştır. Kitleleri kendilerinin olmayan ve farkında olmadıkları bir dünya içine hapsedip, onların kendilerine ve kendi toplumsal gerçekliklerine yabancılaşmasına neden olmuştur. Öyle ki bu durum yakıp yok etmenin, şiddetin, ölümün yüce ve güzel olarak gösterilmesine ve kabul görmesine kadar gitmiştir. Politikayı estetize eden faşizm işçilerin haklarını savunmamıştır yalnızca onların kendilerini ifade etmelerine olanak vermiştir. Benjamin’e göre, faşizmin işçi sınıfının aslında ortadan kaldırmak istediği “mülkiyet ilişkilerini” koruyarak, işçi sınıfını bu amaçtan uzaklaştırarak, onların faşist bir ideoloji etrafında örgütlenmesi amacını güder.<sup>446</sup> Bu dönemde Almanya’da faşistlerin

---

<sup>441</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 145.

<sup>442</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 35.

<sup>443</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 146.

<sup>444</sup> Esther Leslie, 2010, s. 251.

<sup>445</sup> Heiko Reisch, 1992, s. 126.

<sup>446</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 506.

destekledikleri egemen sınıf “tıpkı bir sfenks gibi, kendi metalarının tüketicisi olmaktan ibaret bir varoluş biçimine indirgenecek olan üretici kesimlerin bir uzantısı gibi göstermektedir kendini.”<sup>447</sup> Özellikle Avrupa’da 20. yüzyılın başında faşizmin iki örneği, Mussolini ve Hitler faşizmi, buna en iyi örneklerdir. Her iki faşizm örneği de işçi sınıfını amaçlarına hizmet etme çabası içinde olduklarını göstermeye çalışarak, gerçekte bir yanılsama hali yaratmada başarılı olmuşlardır.

Benjamin, sanatın özerkliğini savunan görüşe de katılmaz. Sanatı toplumsal, ekonomik sistemden bağımsız olarak düşünemeyeceğimiz görüşendir. Bu nedenle de sanatın özerkliğini savunan “idealist sanat kuramı”nı benimsemez. Benjamin, bu sanat kuramının, burjuva sınıfının çıkarlarına hizmet ettiğini ve “faşist sanat ideolojisi” tarafından Nazilerin politik amaçları için kullanıldığını düşünür.<sup>448</sup> Aslında Almanya’ya bakılırsa; Susan Sontag’a dayanarak bu konuda şöyle denilebilir: “(...) Nazi döneminde olan şey sanatın politik ihtiyaçlar tarafından ele geçirilmesi değil, politikanın, sanatın söylemini kendine mal etmesidir.”<sup>449</sup> Benjamin, daha önce bahsedildiği gibi faşizmin “sanat için sanat” görüşünün mirasçısı olduğunu, tıpkı bu görüşte olduğu gibi, faşizmin de “kitlelerin kendini ifade etme hakkının reddi üzerine kurulu” olduğu görüşündedir.<sup>450</sup> Faşizm, bireysel olana, farklı olana izin vermez, farklılıklar karşısında korku duyar. Koepnick’e göre, “faşist estetik, kavramsal orijinal anlamında, anestetiktir,- algılara saldırır, duyuları etkisiz hale getirir ve bedensel zevkin özerk bir yeri olarak kişiye özgü bedeni reddeder.”<sup>451</sup> Bu bağlamda Benjamin faşizm ve faşist estetiğe ilişkin olarak şu görüşü dile getirir:

“Faşizm moderniteye dahil olur. Onun estetiği yeni teknolojiler tarafından işlenen algıdaki değişimlere karşılık verir. Faşizm yeni makine-insanlara (machine-antropos) göre davranır. Kitlelerin

---

<sup>447</sup> Walter Benjamin, “Alman Faşizmini Kuramları: Ernst Jünger’in Denemeler Derlemesi ‘Savaş ve Savaşçı’ Üzerine”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Çev. ve Haz. Ünsal Oskay, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1982, s. 124-125.

<sup>448</sup> Inez Müller, 1993, s.106.

<sup>449</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 133.

<sup>450</sup> Jaeho Kang, a.g.e., s. 144.

<sup>451</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 4, 8.

teknolojilerini, film ve radyoyu kullanır. Ancak bu üretim güçlerini, tefekkür tutumlarını talep eden estetik biçim içerisine yöneltir. Nazizm politik temsili değil, yalnızca mimetik temsili sunar. (Politik) temsil olmadan (görsel) temsil içinde insanlık, Olimpos tanrılarının tefekkür nesnesi haline gelmiştir. Bilinçle eyleyen, oynayan ve cesaretlendirilmiş kolektiften uzaktır.”<sup>452</sup>

Benjamin’in, faşizmin kitleleri, işçi sınıfını bir yanılısma hali içine sokması konusunda Siegfried Kracauer’dan, onun özellikle “kitle süsü” kavramından etkilendiği söylenebilir. Kracauer, kitle süsü kavramını Amerikan eğlence sektörünün ürünü olan 1920’lerde sahneye çıkan ve zamanla estetik bir ilginin merkezine yerleşen *Tiller Girls* üzerinden açıklamaya çalışır. Onlar, aynı model süslü mayolar giyen ve süsler takan bir grup kadından oluşur. Onların sahnede gerçekleştirdikleri performans matematiksel bir düzen içinde ve mekaniktir. Seyirci kitlesinin karşısında artık bu kızların tek tek kadınlar olarak varlıklarının bir önemi yoktur.<sup>453</sup> Bu süsü meydana getiren öğeler, birtakım soyut biçimlerdir, düzenlenişlerdir. Her türlü içeriksel, bireysel öğeden yoksundurlar, başka bir deyişle bu kızlar “tarihten, cinsiyetten, kişilikten, insan ilişkilerinden yoksundur.”<sup>454</sup> Esasında onları seyreden kalabalıklar, birçok kadın bedeninin oluşturduğu bir süse bakar ve onların gerçekleştirdikleri farklı görüntüleri alkışlar.<sup>455</sup>

Kracauer, süsü meydana getirenin, onun taşıyıcısının kitleler olduğuna vurgu yapar. Ancak süsü onlar tasarlamaz. Kendilerine ait bir ruhları olan, kitleyi oluşturan kişilerden farklı olan bireyler asla süsün taşıyıcısı olmazlar.<sup>456</sup> Kitle süsü için şöyle der: “Kitle süsü, hâkim ekonomik sistemin peşine takıldığı rasyonalitenin estetik refleksidir.”<sup>457</sup> Kracauer, kitle süsünün yapı olarak mevcut kapitalist ekonomik sistemi ve bununla bağlantılı olan toplumsal durumu yansıttığı, onlarla ilişkili olduğu

---

<sup>452</sup> Esther Leslie, 2010, s. 250.

<sup>453</sup> Siegfried Kracauer, **Kitle Süsü**, Çev. Orhan Kılıç, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 49-50.

<sup>454</sup> David Frisby, 2012, s. 189.

<sup>455</sup> Siegfried Kracauer, 2011, s. 50.

<sup>456</sup> Siegfried Kracauer, a.g.e., s. 50-51.

<sup>457</sup> Siegfried Kracauer, a.g.e., s. 52.

kanısındadır. Bu sistem farklılıkları dikkate almaz, onlara karşı kayıtsızdır. Kitle süsü de böyledir. Her ikisi de “kendi kendinin amacıdır.”<sup>458</sup>

Kracauer, Tiller kızlarında görüldüğü gibi kitlenin süsleyici öğeleri ve hareketleri karşısında duyulan “estetik haz”ın “meşru” olduğunu söyler. Örneğin bu kızların hareketlerinin gerçekliğe de tekabül ettiğini, onların hareketlerini düzenleyen “biçimsel ilkenin” aslında gerçek yaşamda da kitlelerin yaşamını düzenlediğini ve yönettiğini iddia eder. Bu kitle hareketlerinde “iş bölümü” içinde olan kitlelerin, “büro ve fabrikalardan” sağlandığını söyleyerek bu durumun temelinde yer alan kapitalist üretim süreci için şöyle der<sup>459</sup>:

“Üretim süreci alenen gizli bir yol izler. Herkes yürüyen bandın başında kendi işini yapar; bütün hakkında bir şey bilmeden parça işlevini yerine getirir. Stadyum deseninde olduğu gibi, düzen kitleyi aşar; yaratıcısı tarafından taşıyıcılarının gözünden uzak tutulan, yaratıcısının bile zar zor gözleyebildiği azman bir figürdür. Bu süreç, Taylor Sistemi’nin sadece nihai sonucuna ulaştırdığı rasyonel ilkelere göre planlanmıştır. Fabrikadaki eller Tiller Girls’ün bacaklarına tekabül eder. El becerilerinin de ötesinde psikoteknik testlerle ruhsal eğilimler de hesaplanmaya çalışılır.”<sup>460</sup>

Kracauer, süsün taşıyıcısı olarak kitlelere vurgu yaparak, onların kendilerinden geçmesini sağlayan şeyin ise onların “göz alıcı” bir şekilde sunulması olduğunu dile getirir. Bu noktada hem ona hem de Benjamin’e dayanarak “faşist propanganda”nın “güzelleştirilmiş bir kahraman olarak “kitleler”e vurgu” yaptığı dile getirilebilir.<sup>461</sup> Susan Buck-Morss, “faşist propandanın kitlelere çifte bir rol verdiğini” söyler. Kitlelerin kendi başlarına hareket kabiliyetleri yoktur. Onlar oluşturulmuş ve biçimlendirilmişlerdir. Bununla birlikte aynı zamanda onlar “gözlemciler”dir. Hitler’in yönetmeni Leni Riefenstahl’ın “*İradenin Zaferi*” filmi de kitle süsü için iyi bir örnektir. Bu filmde Nürnberg stadyumunu seferber edilmiş kitleler doldurmaktadır. Stadyumun ve onu dolduran bu seferber edilmiş kitlelerin düzenlenişi güzel bir görüntü sunar. Öyle ki

<sup>458</sup> Siegfried Kracauer, 2011, s. 52.

<sup>459</sup> Siegfried Kracauer, a.g.e., s. 52.

<sup>460</sup> Siegfried Kracauer, a.g.e., s.52.

<sup>461</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 143.

bu görüntü, bu gösterinin, mitingin gerçek amacını, yani savaş yapma gayesi ile onları militarize etme amacını unutmalarını sağlamaktadır adeta.<sup>462</sup>



---

<sup>462</sup> Susan Buck-Morss, 1992, s. 38.

### 3.2. Savaş Estetiği: “Savaş ve Savaşçı”:

Benjamin’in savaşın estetize edilmesine ilişkin görüşlerini “Sanat Eseri” ve “Alman Faşizm Kuramları” adlı makalelerinde okumak mümkündür. “Sanat Eseri” makalesinde “politikanın estetize edilmesi”nin doruk noktasının savaş olduğunu söyler. Ona göre ancak savaş mülkiyet ilişkilerine dokunmaksızın, kitleleri belli bir amaç doğrultusunda harekete geçirebilir.<sup>463</sup> Faşizmin politikayı estetize etmesinin sonuçlarından birinin onun dediği gibi savaş olduğunu söylemek mümkündür. Bir diğer sonucu ise yasaları, gelenek ya da etik değerlerin hiçbirini göz önüne almaksızın, daha doğrusu hesaba katmaksızın kitlelere “total amaçları takip etmek için üstünlük” vermesidir.<sup>464</sup>

“Alman Faşizm Kuramları” adlı makale Ernst Jünger tarafından derlenen “Savaş ve Savaşçı” (“Krieg und Krieger”, 1930) adlı kitap üzerinedir. Bu derleme özellikle Almanya’da faşizmin yükselişine kuramsal anlamda katkı sağlayan yazılardan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu derlemeye katkı sağlayan yazarlar “milli bilinci uyandırma”ya çalışarak Alman milliyetçiliğinin oluşumuna katkı sağlamışlardır.<sup>465</sup>

Benjamin, Jünger’in “savaş meydanı yıkıntılarının yüce görüntüsüne çağrıda bulunduğunu”<sup>466</sup> belirterek onun ve diğer yazarların savaşı ve savaşçıyı yüceltip mitleştirerek onları efsanevi bir şekilde sunma çabasında olduklarını ileri sürer. Benjamin bu derlemede bulunan makalelerden hareketle hem “savaş deneyiminin” faşizm tarafından nasıl bir “mite” dönüştürüldüğünü hem de faşizmin politikayı nasıl estetize ettiğine ilişkin görüşlerini ortaya koyma amacıyla olmuştur.<sup>467</sup>

<sup>463</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 506.

<sup>464</sup> Simonetta Falasca- Zamponi, 1997, s. 9.

<sup>465</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 134.

<sup>466</sup> Esther Leslie, 2010, s. 60.

<sup>467</sup> Ansgar Hillach, 1982, s. 55-56.

Benjamin, bu yazarların savaşın yarattığı yıkımları, kayıpları anlamak için çaba sarf etmek ya da onları dile getirmek yerine savaşı yüceltip insanları savaşa yönettikleri, başka bir ifadeyle tek kurtuluş olarak savaşı öne sürdüklerini dile getirir. Gözleri savaş ve savaş teknolojilerinden başka hiçbir şey görmeyen ve savaşı yücelten bu yazarlar karşısında elbette barışı olumlayarak onlara şu soruyu yöneltir:

“Baylar, kimsiniz, nereden geliyorsunuz? Hayatta savaşın dışında bir de barış diye bir şeyin önem taşıdığını hiç hissedebildiniz mi? Bir çocuğun gözlerinde, yaşamla sarmaş dolaş olmuş bir ağacın vakur duruşunda, yaşamındaki kendi öz sevinciyle hayatı zenginleştiren bir hayvanın sessiz mutluluğunda yalnızca barışın parıldadığını hiç görebildiniz mi, savaş alanlarındaki devriyeleri gözlemekten vakit bulup da, hiç? Sizin yanıt vermenizi beklemeden, vereceğiniz yanıtın “Hayır!” olacağını sezinliyoruz.”<sup>468</sup>

Bilindiği gibi Almanya Birinci Dünya Savaşı’nda yenilgiye uğramıştır. Jünger’in “Savaş ve Savaşçı” derlemesinde bu savaşa duyulan bir özlemi, Almanların bu savaşta yenilgisinin yengiye dönüştürülmesi ilişkin çabaları görmek ve “modern kapitalist kültürde ölüm kültüne ve metalaşmaya gönüllü teslimiyetin görüngüleri”<sup>469</sup>ni okumak mümkündür. Almanların bu savaşı kaybetmelerinin ardında bu yazarlar savaşta oluşan yenilgi durumundan kurtulmak için milliyetçiliğin tek çözüm olduğunu düşünmüşlerdir ve bunun için onu temellendirme girişiminde bulunmuşlardır. Bu yazarlar gelecekteki savaşı Alman halkının kaderiymiş gibi göstermeye çalışmışlardır ve kahramanlık, şiddet, ölüm gibi temaları estetize etmiş ve “kader” ve “halk ruhu” gibi öğeleri tekrar bir araya getirme girişiminde bulunulmuştur.<sup>470</sup> Mesela, onların savaşı kutsallaştırıp kitleleri ona yönlendirmek için ölümü ve ebediyeti [*Ewigkeit*] nasıl yücelttikleri şu cümlelerinden okunabilir: “ ‘ölenler’ (...) ‘ölmekle mükemmellikten uzak bir gerçeklikten kurtulup, mükemmellikten içinde bir gerçekliğe; (...) ebedi Almanya’ya kavuşmuşlardı.”<sup>471</sup>

<sup>468</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 120.

<sup>469</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 123.

<sup>470</sup> Ansgar Hillach, 1982, s. 72.

<sup>471</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 119.



Bilindiği gibi 19. yüzyıldan itibaren teknolojik yenilikler sürekli artmaya başlamıştır. Öyle ki bugün olduğu gibi henüz yeni bir teknolojinin şoku atılmadan, bu teknoloji sindirilmeden başka yeni teknolojiler üretilmiştir. Bunu insanlık en fazla Birinci Dünya Savaşı'nda kullanılan (savaş) teknolojiler(in)de deneyimlemiştir.<sup>472</sup> Bu savaşın konusu yazarların gözünde önemli kılan iki özelliği vardır. Bu savaşın bir özelliği savaşta teknolojinin kullanılması, kendine has diğer özelliği ise daha önce bahsedildiği gibi Alman milletinin bu savaşın kaybetmesidir. Bu mağlubiyet karşısında içsel olarak onu bir galibiyete dönüştürme arzusu savaş sonrası dönemde Almanlarda oluşmaya başlamıştır ve Jünger ve arkadaşları bu arzuyu körüklemiştir.<sup>473</sup>

Söz konusu derlemenin yazarları, savaşın “mitik” bir şekilde sunmuş ve savaşta kilerin savaş deneyimlerini ilahlaştırarak “destansı bir savaşçı imgesi” ortaya koymaya çabalamışlardır. Bu çabalarının somut görünümü Alman faşizmi olmuştur. Bu faşizmin şu özelliklere sahip olduğu söylenebilir: “Deneyimin efsaneleştirilmesi ve ardından kolektif bilince dönüştürülmesi. Faşizm, savaşta kilerin mağlubiyeti tarihin kaybıyla özdeşleştirerek kolektif deneyimi yönlendirebilen politik bir güç olarak kendini göstermektedir.”<sup>474</sup>

Benjamin, savaşın kült haline getirerek onu adeta tapılacak bir ilah gibi sunan bu yazarların hepsinin Birinci Dünya Savaşı'na katıldıklarını ve bu makalelerde dile getirdikleri görüşlerin onların bu savaş deneyimlerinden hiç de bağımsız olmadığını ifade eder. Gerçi Benjamin onların savaşta kilerin “yaşam-deneyimlerinden” hareketle makalelerini yazmalarına rağmen, bu savaşın realitesini, gerçek deneyimini anlamaktan uzak kaldıkları vurgular. Onların aceleci davrandıklarını ve ne geçmişteki savaşın tamamıyla kavrayabildiklerini ne de yaşadıkları günü anlayabildikleri dile getirir. En önemlisi de onların bu savaşın kahramanlığa ilişkin en son izleri bile yok ettiğinin farkına

---

<sup>472</sup> David S. Ferris, 2008, s. 85.

<sup>473</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 112-13.

<sup>474</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 132.

varamadıklarını söyler. Artık savaşta ne üstün bedensel niteliklere sahip bir savaşçının ne de “askerce davranabilme ve savaşı askerce karşılayabilme niteliklerinin” bir önemi vardır.<sup>475</sup> Dahası Benjamin’e göre artık paralı askerlerin savaşlarda boy gösterdiği bir dönemdir. Buna rağmen onlar yine de bu askerlerin kendilerini satmadıklarını adadıklarını söylemeye devam etmişlerdir.<sup>476</sup> Ona göre ileride gerçekleşecek savaşlar da bundan böyle kahramanca bir tarafa sahip olamayacaklardır. Bu “savaşlar bir tür hesaplama ve sayım sorununa dönüşecektir.”<sup>477</sup> Çünkü artık savaş değişime uğramıştır. “Uzman ordulara, kimyasal silahlara, uzatılmış siper savaşlarına ve uzun-mesafe katliamlara neden olan yeni teknik icatlar nedeniyle savaş tamamıyla değişmiş gibi görünür.”<sup>478</sup> Zaten onun dediği gibi gaz bombalarının atıldığı bir savaş yerinde kahraman olmanın hiçbir önemi kalmaz.<sup>479</sup> Dolayısıyla onun için söz konusu savaş teknolojik bir savaş olduğu için savaş kültürü tarihsel olarak bozulmuş, daha doğrusu artık tarihe karışmıştır. Fakat buna rağmen bu derlemenin yazarları görünürde herhangi “bir düşman bile kalmamışken hâlâ savaşı bir kültür olarak” yüceltmişlerdir.<sup>480</sup> Burada dile getirilen sebeplerden dolayı onların savaşı ve savaşçıyı yüceltmelerini Benjamin kendi gününde anlamsız bulur. Eskiden savaş deneyiminde kültür öğelerinin olduğunu, artık bu yazarların savaşı ve savaşçıyı yüceltmek için kullandıkları kültür öğelerinin pek bir önemi kalmadığını bir kez daha vurgular. Ona göre bu öğeler “‘cemaat’ (*Gemeinschaft*) sayılabilecek olan, yabancılaşma öncesindeki eski toplulukların savaş deneyiminde” bulunabilecek öğelerdir.<sup>481</sup> Dolayısıyla bu yazarlarının savaş anlayışı için şöyle denilebilir: “onların savaş anlayışları, savaşa neden olan devasa değişim teknolojisine özlem duyan anakronik bir ideolojiden daha fazlası değildir.”<sup>482</sup>

---

<sup>475</sup> Walter Benjamin, 1982, s.106-108.

<sup>476</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 126.

<sup>477</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 108.

<sup>478</sup> Esther Leslie, 2010, s. 62.

<sup>479</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 108.

<sup>480</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 114.

<sup>481</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 109-110.

<sup>482</sup> David S. Ferris, 2008, s. 85.

Ayrıca Benjamin, Jünger ve arkadaşlarının düşündüğünün tersine, savaş teknolojilerinin insanlık tarihinde ilk kez çok fazla kullanıldığı Birinci Dünya Savaşı'na yaşayan kuşakların, cephede savaşan insanların (paylaşılan) deneyimlerinin zenginleşmektense yoksullaştığını önemle belirtir.<sup>483</sup> Çünkü bu savaş deneyiminin niteliğinde ve sürekliliğinde bir kırılmaya, dönüşüme neden olmuş ve hem deneyimin parçalanmasında hem de deneyimin aktarımında olumsuz bir etkide bulunmuştur.<sup>484</sup> Savaştan dönen insanların yaşadıklarını anlatmama olgusunda bu görülebilir. Bu insanlar savaş teknolojisinin yoğun bir şekilde kullanıldığı bu savaşın yarattığı büyük yıkım ve şiddet karşısında adeta dilsizleşmişlerdir. Onlar böyle bir savaşta olup bitenleri anlatmaktansa unutmaya çalışmışlardır.<sup>485</sup> Dahası eski savaşlarda olduğu gibi kendilerinin savaşta gerçekleştirdikleri olağanüstü eylemlerin, kahramanlıkların artık bir gereği ve önemi kalmamıştır. Onlar yapacakları kahramanlıkların kat ve kat fazlasını savaş teknolojilerinin birkaç saniyede gerçekleştirdiğine tanık olmuşlardır. Üstelik bu savaşın görmek ve duymak istemeyecekleri kadar yıkıcı ve dehşet verici bir şekilde gerçekleştiğini görmüşlerdir. Onların savaş esnasında edindikleri (parçalanmış) deneyimlerin gelecek kuşaklar için artık hiçbir değeri yoktur.

Benjamin'e göre Birinci Dünya Savaşı'nın başlarında savaşa katılanlar "kahraman" kimliği arzusuna, savaş ideallerine hâlâ sahiplerken ve "yurtseverlik" aşkı ile savaşırken, savaşın ilerleyen yıllarında savaşa katılım zorunlu bir hale gelmiş, savaşçılar savaşmak için savaşmışlardır. Dolayısıyla görev veya ondan kaçamamanın zorunluluğuyla savaşmışlardır ve böylece onların başlarda sahip oldukları kahramanlık hali "mekanikleşmiş"tir. Bu nedenle askerlerin savaşın başlarında sahip oldukları ideallerden uzaklaştığı gözlemlenmiştir. Başlarda bu idealler onlar tarafından belirlenen ideallerken daha sonra onların savaşı yöneten kurum ve kişiler tarafından belirlenmesi

---

<sup>483</sup> Walter Benjamin, 1980c, s. 214.

<sup>484</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 36-37.

<sup>485</sup> Hakan Çörekçioğlu, 2010, s. 425.

beklenir olmuştur. Bundan dolayı bu yıllarda “kahramanlık” başka bir görünüm kazanmış ve boyut değiştirmiştir.<sup>486</sup> Tüm bunlara rağmen yine de bu yazarlar tarafından “savaşın kendisi güzelleştirilen savaş makineleri ve mekanikleştirilen insan bedeni yoluyla efsanevi kılınmaktadır.”<sup>487</sup>

Savaş teknolojilerinin kullanılması ile savaş koşulları da değişime uğramıştır. Değişen savaş koşulları karşısında “orduların biçimleştirilmiş bir kalıtı ve izi olarak” kullanılan üniforma tekrar ön plana çıkartılmış ve ona tekrar itibar kazandırılmaya, kahramanlık tavrının bir simgesi haline getirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu savaşta savaşçı artık eskiden olduğu gibi ahlaki itkilerle savaşmaktan uzaklaşmış, savaşmak “yalnızca içsel bir yaşam deneyiminin uzantısına ve dışa-vurumuna dönüşerek” sadece savaşmak için savaşmaya dönüşmüştür.<sup>488</sup> Benjamin, bu yazarların üniformayı hâlâ yüceltmelerinin de gelecekteki savaşlar için bir anlamı olmayacağını dile getirir.<sup>489</sup>

Benjamin bu yazarların yücelttiği savaşçının, askerin faşizm için savaşan savaşçılara benzer olduğunu ve onlarda “ulus”tan kastedilen şeyin ise, aslında faşist savaşçıların kendileri için savaştığı “egemen sınıf” olduğunu ileri sürer.<sup>490</sup> Bu bölümün başında belirtildiği gibi “Savaş ve Savaşçı” derlemesinin savaşı “Alman milletinin en yüksek tezahürü” gibi sunmasının tam da Almanya’da o dönemde ortaya çıkan “faşistlerin ‘yeni milliyetçiliği’ ile aynı bakış açısına” sahip olduğunu gösterir. Savaş kültürünün yaratımı olan faşizmin bundan böyle artık kahraman savaşçılarla varlığını sürdürebilmesi ihtimali düşüktür. O, daha çok artık “savaşın teknolojikleşmesi” ile varlığını sürdürme gayretindedir.<sup>491</sup> Zaten Naziler, kahraman savaşçılarla değil savaş teknolojileri kullanarak yıkıma devam etmişlerdir. Dolayısıyla bu savaşın arkasında kült bir savaş fikrinden daha çok teknoloji vardır.

---

<sup>486</sup>Ansgar Hillach, 1982, s. 58.

<sup>487</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 134.

<sup>488</sup>Ansgar Hillach, 1982, s. 59.

<sup>489</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 108.

<sup>490</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 124.

<sup>491</sup> David S. Ferris, 2008, s. 86.

Benjamin, bu savaşçıların kahraman\* olarak görülmelerinin, savaşçıların ve savaşın “kült”e dönüştürülmesinin, onun tapınacak bir şey haline getirilmesinin “sanat için sanat” ilkesinden bağımsız olmadığı düşüncesindedir. Bu konuda şöyle der: “(...) bu yeni dekadan savaş kuramı *I’art pour I’art* ilkesinin, sınır tanımaz bir biçimde, savaş deneyimine aktarılmasından başka birşey değildir.”<sup>492</sup> Bu akımın sanatın özerkliğine vurgu yaptığı, başka bir deyişle sanattan tüm değerleri, ahlaki ilkeleri dışladığı ve yaşamla bağını tamamen koparan bir akım olduğu söylenebilir. “Faşist savaş kültüründe sanatın bu aşırılığı kendisini bir teknoloji kültürüne dönüştürür..”<sup>493</sup> Benjamin, faşizmin “*Fiat ars, pereat mundus*”<sup>494</sup> dediğini ve onun “teknik tarafından değiştirilen duyu algısının sanatsal tatminini, Marinetti’nin itiraf ettiği gibi, savaştan” beklediğini dile getirerek bu durumu “*I’art pour l’art*’ın tamama ermesi” (gerçekleşmesi) olarak görür.<sup>495</sup>

Faşizmin kitlelere (teknolojik) savaşı, onun yarattığı dehşeti, yıkımları yüce ve güzel olarak sunması ve onları buna inandırması politikanın, savaşın estetize edilmesine örnek olarak verilebilir. İtalyan fütürist edebiyatçı Marinetti *Fütürizm\* Manifestosu*’nda, savaşı, militarizmi ve feminizm karşıtlığını yücelterek şöyle der: “Savaşı- dünyanın tek mikrop kırıcısını-, militarizmi, yurtseverliği, anarşistlerin yıkıcı hamlelerini, uğruna ölünecek güzel fikirleri ve kadının aşağılanmasını saygıyla anmak istiyoruz biz.”<sup>496</sup> Marinetti, fütüristlerin savaşın antiestetik olduğu fikrine karşı çıktıklarını ve “savaşın

---

\* Savaştan sağ dönen askerlere savaşta ölenlerden daha az bir değer verilmesi ve bizde de olduğu gibi şehitliğin yüceltilmesi buna örnek olarak verilebilir.

<sup>492</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 109-110.

<sup>493</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 97.

<sup>494</sup> Ahmet Cemal, bu Latince cümleyi şu şekilde çevirmiştir: “Sanat olsun, isterse dünya batsın.” Bkz. Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013e, s. 79.

<sup>495</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 508.

\* Ancak fütürizmi burada dile getirildiği gibi yalnızca Marinetti’nin faşizme hizmet eden görüşleri ile sınırlandırmak ve onun görüşleri ekseninde fütürizmi okumak doğru olmaz. Çünkü bu akım çok daha kapsamlı bir akımdır. Örneğin, Marinetti’yle aynı safa konulamayacak olan Bolşevist şair Mayakovski’yi de fütürist bir şair olarak görülür. Daha fazla bilgi için bkz. Ali Artun, “Sunuş/ Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce”, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 58.

<sup>496</sup> Filippo Thommaso Marinetti, “Filippo Thommaso Marinetti: Fütürizm Manifestosu”, Çev. Kaya Özsegin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 103.

güzel olduğunu” dile getirir. Savaşta kullanılan tüm teknolojileri insanın makine üzerindeki egemenliğinin bir göstergesi olduğunu ifade ederek de savaşı yüceltir. İtalya-Habeşistan savaşında savaş uçaklarından Etiyopya’ya düşen bombaların hedeflerini buldukları o anı; yani ölüm, yıkım, yok etme anını ve bu ana ilişkin görüntüleri estetize edilmiş bir şekilde sunmuş, mesela onları baharda açan çiçeklere benzetmiş ve savaşı estetize etmiştir.<sup>497</sup> Marinetti’nin cümleleriyle ifade edecek olursak;

“Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin düşlenen konumunu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşin kesildiği anları, parfüm ve çürüme kokularını tek bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınıniki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınıniki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şeyler yaratır...”<sup>498</sup>

Bu yüzden Benjamin onun “teknolojinin kendisini anıtsal bir tefekkür nesnesi” yapmaya çalıştığını söyler.<sup>499</sup> Savaşta kullanılan teknolojilerin, (güzel) makinaların nasıl auratik bir görünüm yaratıklarını pasajda da görmek mümkündür:

“(...) faşistler için savaş meydanından gelen gazlar, yapay insan-yapımı bir aura yaratarak mitolojinin ateş ve kükürdüne tekrar çevrilir. Auratik deneyimin sonu, -modernitenin doğal yapısındaki bozulmada – tepkisel savaş vakanüvislerinin mistisizmde auranın yeniden kabul edilmesidir. Faşist deneyim, manzarayı acımasız bir entelektüel mistik idealizmle işaretler.”<sup>500</sup>

Benjamin’e göre “Savaş ve Savaşçı” derlemesinde görüleceği üzere faşizm kuramları “bireysel kahramanlığın aşınmasını engellemek için savaş teknolojisini mitik bir güce dönüştürür...”<sup>501</sup> Nitekim onun için Jünger ve arkadaşlarının yaptığı da buydu. Onlar teknolojiyi doğayı keşfetmek ve onun gizemini aydınlatmak için bir araç olarak

<sup>497</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 507.

<sup>498</sup> Walter Benjamin, 2013e, s.78.

<sup>499</sup> Howard Caygill, 1998, s. 96.

<sup>500</sup> Esther Leslie, 2010, s. 61.

<sup>501</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 74.

insanlığın faydası doğrultusunda kullanmaya yönlendirmemişlerdir, “mistik ve dolayimsız bir teknoloji kullanımına” yönelmişlerdir.<sup>502</sup>

Benjamin, burjuva toplumunun kendi çıkarları uğruna teknolojiyi “insani değerlerden” uzaklaştırarak kullandığı görüşündedir. Bu toplum, onun doğal gelişimini engellemiştir.<sup>503</sup> Teknoloji burjuva sınıfının egemenliği altında hem fabrikalarda “üretim aracı” hem de savaşlarda “yıkım ve öldürme aracı”dır. Aynı zamanda teknoloji sanat alanında burjuva toplumunun toplumsal gerçekliğini yansıtmanın bir aracı, böylece onun için aynı zamanda bir “doyum” ve “eğlence” aracı olmuştur.<sup>504</sup> Burjuva sınıfının yaşadığı yozlaşma ve nihilizmin bir sonucu olan faşizm de bu sınıfın teknoloji karşısında konumunu sürdürmüştür. O da teknolojiyi, teknolojik ilerlemeyi toplumsal eşitsizliği ortadan kaldırmak için kullanmaz, sınıf ayrıcalıklarını korumak amacıyla kullanır. Onu kolektif özgürleşmeye hizmet edecek bir araç olarak kullanmak yerine daha önce dile getirildiği üzere onu “mite ve kadere aktarır.”<sup>505</sup>

Benjamin için, savaş, teknolojinin yanlış bir kullanımının da sonucu olarak ortaya çıkmıştır. “Savaşın yıkıp yokedici gücü, toplumsal gerçekliğin (reality) teknolojinin kendisinin hâlâ bir organı yapacak gelişme ve olgunlaşma düzeyine gelmediğini” göstermektedir.<sup>506</sup> Başka bir ifadeyle toplum “teknolojiyi kendi amaçları için bir organ yapabilecek denli olgunlaşmamış”tır.<sup>507</sup> Bu nedenle teknoloji de bir “organı” haline gelmediği topluma “yabancılaşmış”tır.<sup>508</sup> Sık sık vurgulandığı gibi Benjamin, tekniğin ya da teknolojinin insan yaşamını kolaylaştırmak ve güzelleştirmek için bir araç olmak yerine savaş için bir araç olduğunu dile getirir ve teknoloji bağlamında şöyle der:

“Gerçekte önümüzde tek bir savaş bulunmaktadır: İnsanların, ellerindeki teknoloji aracılığı ile Doğa’yla kurdukları ilişkiye uygun biçimde, kendi aralarındaki ilişkilerdeki yanlışlığı düzeltmekteki

<sup>502</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 123.

<sup>503</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 106.

<sup>504</sup> Ansgar Hillach, 1982, s. 90-91.

<sup>505</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 64.

<sup>506</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 106.

<sup>507</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 507.

<sup>508</sup> Ansgar Hillach, 1982, s. 64.

yetersizliklerinin giderilmesi için açılması gereken savaş. Bu son bir şans tanıyan, korku verici ve son savaştır. Bu düzeltim çabası başarısızlığa terk edilecek olursa, milyonlarca insan bedeni çelik ve gazlarla paramparça edilecek, ezilip yok olacaktır.”<sup>509</sup>

İşte Benjamin için teknolojiye tanınan bu son şansı kullanacak olan sınıf işçi sınıfıdır. O, yaşadığı dönemde işçi sınıfının teknolojiyi kendisinin bir organı<sup>510</sup> haline getirebilecek potansiyele ve güce sahip olduğunu ve “teknolojinin ‘bir çöküş fetişi değil, mutluluk anahtarı’ olarak kullanılmasını ancak proletarya devriminin sağlayabileceğini” dile getirmiştir.<sup>511</sup>

Benjamin, modern toplumsal koşullar ve teknolojik savaş neticesinde kaybedilen deneyimi yeniden örgütlemenin yollarını araştırır. Hatırlanacağı üzere “Erfahrung und Armut” adlı makalesinde deneyimin yoksullaşmasını bir barbarlık olarak nitelendirmişti. Benjamin bu barbarlık durumuna karşı pozitif barbarlık kavramı ileri sürer ve şu soruyu sorar: “O halde deneyimdeki yoksulluk barbarı nereye götürür? En baştan başlamaya; yeni olandan başlamaya..”<sup>512</sup> İşte bu nedenle Benjamin deneyimin yoksullaşmasını bir yandan pozitif bir olanak olarak görür. Brecht’in “komünizmin zenginliğin değil yoksulluğun adilce paylaşımı” olduğu sözüne gönderme yapar<sup>513</sup> ve sanatçıların deneyimin yoksullaşmasına üzüldükleri yas tutmaktansa “yabancılaştırmaya neden olan teknolojiyi tam olarak taklit ederek yeniden iletmesi gerektiğini belirtir.”<sup>514</sup> Ve yeni türden barbarlarını sıralar: “Bertolt Brecht”, “Adolf Loos”, “Paul Klee”, “Paul Scheerbart”, “Walt Disney” ve diğerleri. Onlar teknolojiyi sanatsal üretimlerinde insanlığa yararlı olacak şekilde kullanırlar. Esther Leslie onlar için şöyle der: “Sanatsal

---

<sup>509</sup> Walter Benjamin, 1982, s. 128.

<sup>510</sup> Bu noktada Esther Leslie’nin organ ve örgütlenme arasında kurduğu ilişki dikkat çekicidir: “Organ kelimesiyle birlikte gelen örgütlenme (organization), Benjamin’in kolektif bir bedeninin organı olarak teknolojinin düzenlenmesine yönelik programını anımsatır.” Bkz. Esther Leslie, 2010, s. 68.

<sup>511</sup> Eugene Lunn, 2010, s. 329.

<sup>512</sup> Walter Benjamin, 1980c, s. 215.

<sup>513</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 216.

<sup>514</sup> Esther Leslie, 2010, s. 142-143.



teknikleri teknolojik üretim güçlerinin durumuyla bağlantılıdır ya da onu tanır ve bu nedenle tarihsel olarak güvenilirdir ve ileriye yönelik toplumsal praksiisi içerir.”<sup>515</sup>

Sonuç olarak ona göre, teknik, teknolojik sanat politik bir toplum oluşturmaya hizmet edebilir. Başka bir deyişle Benjamin tekniğin gelişmesi sayesinde tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen sanat eserlerinin- sanat eserinin aurası kaybolsa da- politik bir eyleme katkı sağlayacağı, insanı içinde bulunduğu yabancılaştırma halinden kurtarabileceği görüşündedir. Ona göre, eğer teknik uygun bir biçimde kullanılırsa, teknik ve sanat uyumlu bir şekilde bir arada var olabilirler. Böylelikle, teknik yıkıcı olmaktansa yapıcı olabilir.

---

<sup>515</sup> Walter Benjamin, 1980c, s. 216 & Esther Leslie, 2010, s. 143.

## 4. BÖLÜM:

### SANATIN POLİTİKLEŞTİRİLMESİ

#### 4.1. Avangard Sanat Hareketi ve Dada:

Benjamin'in sanatın politikleştirilmesine yönelik düşüncelerinin oluşmasında ve olgunlaşmasında hem sanat alanındaki gelişmelerin, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan dadaizm, gerçeküstücülük gibi akımların, fotoğraf ve sinemanın, özellikle de Rus sinemasının hem de bahsedilen dönemde sanat alanında yapılan tartışmaların ve değişimlerin yeri büyük olmuştur.<sup>516</sup> Benjamin, avangard hareketlerin ve gerçeküstücülüğün sanat alanındaki politik girişimlerini politikanın estetikleştirilmesine karşı olarak önerdiği sanatın politikleştirilmesi kavramlaştırması için bir örnek, kaynak olarak görür.<sup>517</sup> Bu nedenle bu bölümde Benjamin'in sanatın politikleştirmeye yönelik düşüncelerinin şekillenmesinde etkili olan Avangard sanat hareketine ve Dadaizm'e öncelikle genel hatlarıyla değinilecektir.

18. yüzyılda sanat kilise iktidarından kopmaya başlamıştır. Bu dönemde Kant'ın ve Schiller'in sanatın işlevini işlevsizlik olarak tanımlama çabaları ve bir sonraki yüzyılda sanatın gerek "kitle kültürü" gerekse "piyasa"dan kendini koparma mücadelesi ile sanat alanında özerkleşme çabasının başladığı söylenebilir. Özerkleşme çabası "estetizm"<sup>518</sup> ve "sembolizm" ile doruk noktasına ulaşır. Avangard sanat hareketi de sanatın özerkleşmesini savunan görüşlere bir tepki olarak doğar. Sanat alanındaki bu değişimde sanat kurumunun da büyük bir etkisi vardır. Çünkü sanat kurumu ile birlikte sanat ve

---

<sup>516</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s. 4.

<sup>517</sup> Eugene Lunn, 2010, s. 367.

<sup>518</sup> Peter Bürger, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan "sanat için sanat" ve "estetizm" ile birlikte sanatın Orta Çağ'da olduğu gibi tekrar kutsal olarak görülmeye başlandığını dile getirir. Bununla birlikte bu dönemde sanat Orta Çağ'da olduğu gibi ritüelin hizmetinde olmamıştır. Ne var ki sanatın kendisi dine dönüşmüştür denilebilir. Bkz. Peter Bürger, 2017, s. 69.

toplum farklı kutuplara yerleştirilmiştir. Avangard sanat, sanatı bu kurumun himayesinden kurtarıp özgürleştirmeye çalışmıştır. Sanat ve hayat arasındaki ayrılığı ortadan kaldırmaya, onlar arasındaki bağı yeniden tesis etmeye çalışmıştır.<sup>519</sup>

Sanayileşme sonucunda insan ve toplum yaşamında meydana gelen değişimler, teknolojinin hızlı bir şekilde gelişmesi ve olumsuz etkileri, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımlar sanat alanında da değişimlere neden olmuştur. Bu dönemde, sanatçılar tarafından Avangard manifestolar yazılarak bir yandan yukarıda değindiğimiz gibi var olan sanat anlayışları, konseptleri reddedilmiştir diğer yandan mevcut kamusal ve toplumsal yaşam reddedilmiş ve eleştirilmiştir. Bu sanat hareketine dâhil olan Dadaizm de benzer nedenlerle 1916 yılında ortaya çıkmıştır ve burjuva sanat görüşünü yıkmayı amaçlayan “isyankâr bir anti-sanat olgusu” olarak görülmüştür.<sup>520</sup> Akımın öncülerinden Tristan Tzara, 1918 yılında yayımlanan “Dada Manifestosu”nda dadacıların herhangi bir kuramdan yana olmadıklarını, ayrıca dadaizmin “uygulamaya konulacak bir öğreti” olarak görülmemesi gerektiğini dile getirmiştir.<sup>521</sup>

Bu sanat akımları ile sanatın yapısında köklü bir değişim meydana gelmiştir. Ancak tekrar vurgulamak gerekirse bu değişim, yukarıda söz edildiği gibi sanatçılar tarafından, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren insan yaşamında ve koşullarında meydana gelen değişimlere ve Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkıma bir tepki olarak bilinçli olarak gerçekleştirilmiştir. Yoksa Benjamin'in de ifade ettiği gibi, teknolojik gelişmenin, teknik yeniden üretimin sonucu olarak ortaya çıkmaz. Benjamin, Dadacılık

---

<sup>519</sup> Peter Bürger, 2017, s. 60-61 & Ali Artun, 2017, s. 20-22.

<sup>520</sup> David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, Çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s. 11.

<sup>521</sup> Tristan Tzara, “Tristin Tzara: Dada Manifestosu”, Çev. Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013a, s. 119 & Tristan Tzara, “Tristan Tzara: Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu”, Çev. Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013b, s. 147.

için şöyle der: “Dadacılık, seyircinin bugün filmde aradığı etkileri resmin (veya edebiyatın) araçlarıyla üretmeye çalışmıştır.”<sup>522</sup>

Benjamin’e göre bu akımın savunucuları mevcut sanat anlayışlarını reddederek ve sanat eserlerinin aurasını yok etmeye, onların gelenekle olan bağı koparmaya çalışarak sanat algısında bir değişime neden olmayı amaçlamıştır. Onlarda “sanat eseri bir mermi haline geldi. İzleyiciye çarptı. Dokunsal (taktil) bir nitelik kazandı.”<sup>523</sup> Dadacılar her şeyden önce ürettikleri sanat eserlerinin “tefekküre” olarak sağlamlasına engel olmuşlardır. Bunu da çalışmalarında kullandıkları materyalleri aşağılayarak yapmışlardır. Mesela Benjamin “onların şiirlerinin ‘sözcük salatası’” olduğunu, onlarda “müstehtecen ifadelerin” vs. olduğunu dile getirir.<sup>524</sup>

“Dadaizmin devrimci gücü, sanatı otantikliği açısından sınamasındaydı. Biletler, makaralar, izmaritler resimsel öğelerle karıştırılıp natürmort yapılıyor, etrafına da birer çerçeve geçiriliyordu. Bu şekilde insanlara şöyle deniliyordu: Bakın, çerçeveniz zamanı parçalıyor. Günlük hayatın otantik en küçük parçası, bir resimden daha çok şey anlatır. Tıpkı bir katilin sayfadaki kanlı parmak izinin, o sayfada yazılı olanlardan daha çok şey anlattığı gibi.”<sup>525</sup>

Çalışmalarında, daha önce ifade edildiği gibi montaj tekniğini kullanmışlardır ve ona büyük bir önem atfetmişlerdir. Onlara göre bu teknik yanılısamayı ortadan kaldıracak bir niteliktedir. “‘Monte edilmiş’ eser, gerçeklik fragmanlarından oluşmuş olduğuna işaret eder; bütünlük görüntüsünü [Schein] kırar.”<sup>526</sup> Başka bir deyişle bu teknik ve “sloganlar doğal bir *Optiğin* sınırlarını, görüntünün doğaya uygun yüzeyine müdahale ederek etkisiz hale getirir.”<sup>527</sup>

Dadacılar aurasız sanat eseri ile sanat alımlayıcısında bir şok yaratarak onun dikkatini dağıtmaya, onda bir tepkinin oluşmasını mümkün kılmaya çalışmışlardır. Böylelikle, onun sanat eseri karşısında tefekküre dalmasını önlemişlerdir. Alımlayıcının

<sup>522</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 501.

<sup>523</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 502.

<sup>524</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 501-502.

<sup>525</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 107.

<sup>526</sup> Peter Bürger, 2017, s. 131.

<sup>527</sup> Esther Leslie, 2010, s. 186.

dikkatini başka yöne çekmeye çalışmışlardır. Benjamin'e göre, onların sanat eseri ile amaçladıkları "her şeyden önce kamusal öfkeyi uyandırmak"tı.<sup>528</sup> Avangardist sanat eseri karşısında bulunan alımlayıcı her şeyden önce "anlam vermeyi" reddeder. Bu reddin temelinde aslında şok deneyimi vardır. Onlar, "(...) anlamın bir şekilde reddedilmesiyle, eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme geleneğine dikkat çekmek ister. Şokun, yaşama tarzının değiştirilmesi yönünde uyarıcı olması amaçlanır.."529

Ayrıca onlar sanat eserlerinin saygı duyulması gereken, "maddi değeri olan" eserler olduğu görüşüne meydan okumuşlardır. Yaptıkları sanat eserlerini bilinçli bir şekilde özensizce yapmış, onlara kullanılıp atılabilecek bir nitelik vermişlerdir. Özensiz bir şekilde yaptıkları sanat eserleri ile yukarıda ifade edilen sanat görüşüne tepki göstermiş ve karşı çıkmışlardır.<sup>530</sup> Benjamin de onlar gibi "kültürel değeri 'az' olan" şeylerde devrimci öğeler bulmaya gayret etmiştir.<sup>531</sup>

---

<sup>528</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 502.

<sup>529</sup> Peter Bürger, 2017, s. 142.

<sup>530</sup> Toby Clark, 2017, s. 169.

<sup>531</sup> David Hopkins, 2006, s. 80-81.

## 4.2. Gerçeküstücülük ve “Kötümserliği Örgütlemek”

Gerçeküstücülük ilk kez 1919 yılında Fransa’da “André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos ve Paul Eluard”ın öncülüğünde ortaya çıkmış bir akımdır. Bu akımın ortaya çıkmasında da- Benjamin’in akımın babası olarak ifade ettiği Dada<sup>532</sup> ve Avangard sanat hareketin ortaya çıkmasında olduğu gibi- I. Dünya Savaşı’nın yarattığı yıkımlar etkili olmuştur. Benjamin, gerçeküstücülük üzerine “Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafi” başlıklı bir makale kaleme alır. Bu makalenin onun “devrimci politika ve sanatı saran ilk iddialı çalışması” olduğu söylenebilir.<sup>533</sup>

Gerçeküstücüler, yayınladıkları “Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi”nde edebiyat ile herhangi bir ilişkileri olmadıklarını ancak gerektiğinde ondan faydalandıklarını, devrim yapmaktan yana olduklarını ve gerçeküstücülüğün ne “bir şiir metafiziği” ne de “bir şiirsel biçim” olduğunu dile getirmişlerdir.<sup>534</sup> Bu bağlamda Octavia Paz, gerçeküstücülüğün bir “okul”, “şiir akımı”, “din” veya bir “parti” değil, “tinsel bir tutum” olduğunu dile getirir. Gerçeküstücülük, Batı uygarlığının Yeniçağ’dan itibaren yarattığı yaşam ve yapıyı eleştirir. Bu yapı, akılcıdır. Her şeye, insanlara, nesnelere yararlı olmaları bakımından değer veren ve onları birer araç haline getiren bu akılcı yapı ve yaşam adeta insanlık için “bir hapisaneye, kanlı bir labirente, toplu bir mezbahaya dönüşmüş”tür. İnsan, bu dünyada kendi özgür iradesine göre hareket etmeyen bir tutsak, köle haline gelmiştir. Bu durumda onlar için insanlığa düşen ödev; bu gerçeklik ile karşı karşıya gelerek, onu sorgulayarak özgürlüğü içinde barındıran yeni bir yaşam olanağını aramaktır. İşte gerçeküstücü sanatçılar da tam olarak böyle bir arzuya sahiptir. Octavia

<sup>532</sup> Walter Benjamin, 2013c, s. 265.

<sup>533</sup> Esther Leslie, 2010, s. 37.

<sup>534</sup> Artaud, Breton, Éluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst, Masson ve diğerleri, “Artaud, Breton, Éluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst, Masson ve diğerleri: Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi”, Çev. Ufuk Kılıç, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 226.

Paz'a göre "gerçeküstücülük hem toplumumuzca bugüne değin değışmez sayılmış olana yönelik köktenci nitelikte bir sorgulamadır, hem de bir çıkış yolu bulmaya yönelik umutsuz bir girişimdir. Aradığı, hiç kuşkusuz kurtuluş'un değil, ama gerçek yaşamın yoludur."<sup>535</sup> Gerçeküstücüler, gerçek yaşama da şiir yoluyla ulaşmaya çalışırlar. Var olan gerçeklik ile karşı karşıya gelmek, onu şiir aracılığıyla "bilmek" aynı zamanda onu değışime de uğratmaktır.<sup>536</sup> Gerçeküstücülerin gündelik yaşam ve sanat arasında var olan sınırlara karşı savaş açmaları ve bu sınırları ortadan kaldırma çabaları oldukça kayda değerdir Benjamin için. Onlar, "şiiri yaşamak ya da yaşamı şiire dönüştürebilmek için şiir oluşturmanın 'musluğunu kapamak'" arzusunda olmuşlardır.<sup>537</sup> Başka bir deyişle, onlar sanat karşısında yaşama öncelik verirler ve onun üstünlüğünü savunurlar. Yaşamı sanatın denetimine sokmaktan kaçınmışlardır. Bunu André Breton'un şu şiir dizesinde de görmek mümkündür: "Ve sözcükler tıka basa dolu olduğundan / Daha fazla hayat"<sup>538</sup>

Benjamin de Gerçeküstücülüğün sadece bir akım olmaktan fazlası olduğunu söyler. O, gerçeküstücülüğün anarşist ve devrimci öğeleri bir arada taşıdığını, bundan dolayı onu sadece "bir sanat ya da şiir" akımı olarak görmemek gerektiğini belirtir.<sup>539</sup> Çünkü gerçeküstücü yazarların, şairlerin çalışmalarına bakıldığında onların çalışmalarının gayesinin, yukarıda dile getirildiği gibi, gerçek yaşamdan bağımsız olarak ortaya konulmadığı ve dolayısıyla bu yaşam ile ilişkili olduğu görülür. Bu çalışmalarda mevcut yaşamı değıştirme gayesinde olan devrimci öğeler bulmak mümkündür. Peter Bürger de Octavia Paz'ın ve Benjamin'in bu konudaki görüşlerine katılarak, *Avangard Kuramı* adlı çalışmasında gerçeküstücülüğü yalnızca bir edebiyat akımı olarak görmemek

<sup>535</sup> Octavia Paz, "Gerçeküstücülük", Çev. Ahmet Cemal, <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-gercekustuculuk/2032>, Erişim Tarihi: 04.01.2019.

<sup>536</sup> Octavia Paz, a.g.e., Erişim Tarihi: 04.01.2019.

<sup>537</sup> Rolf Tiedemann, 2013, s. 17.

<sup>538</sup> David Hopkins, 2006, s. 54.

<sup>539</sup> Walter Benjamin, 2012b, s. 155.

gerektiğini, bu akımın edebiyat alanında bir değişimi amaçlamaktan daha çok insanların yaşamını ve davranış formlarını değiştirme amacıyla olduğunu ifade eder.<sup>540</sup>

Benjamin 26 Haziran 1929'da Hugo von Hoffmanstahl'a yazdığı bir mektupta Gerçeküstücülük üzerine olan makalesinin *Pasajlar Çalışması*'a eşlik eden bir makale olduğunu, hatta bu çalışmaya kısmen giriş niteliğinde olan bir çalışma olduğunu ifade eder.<sup>541</sup> Ernst Bloch'un "gerçeküstücü bir düşünür" olarak tanımladığı<sup>542</sup> Benjamin, modern yaşamı anlamak için, modern yaşamın, modernitenin bu mitik halini göstermek ve bu halden uyanmanın olanakları için yüzünü Gerçeküstücüler'e de çevirir. Susan Sontag'ın belirttiği gibi onun gerçeküstücülüğü, Avrupa'daki entelektüellerin "en son entelektüel kıvılcığı" olarak görmesi bundandır. Bu entelektüellerin "yıkıcı", "nihalist" entelektüeller olduklarına dair bir inanca sahiptir. Onlarda "romantik devrimci" bir yan vardır ve özgürlüğe büyük önem atfederler. Onların sahip oldukları bu özellikler Benjamin'i onlara çeker.<sup>543</sup> Benjamin için Fransız gerçeküstücülerinin önemi aynı zamanda estetik özerkliğe karşı çıkmalarından ve onunla bağlarını koparmış olmalarından gelir. Bu sanatçı ve entelektüeller sanatsal pratiğe ilişkin olan romantik kavramları kabul etmemişlerdir. Bu da onlara "hayal güçlerinin gücünü politik dönüşümün hizmetinde" kullanmalarına olanak tanımıştır.<sup>544</sup> Benjamin bu çalışması ile onların "özgürlük" ve "çağdaş deneyim" arasında kurdukları ilişkiyi anlatmayı ve onların önerdikleri deneyimden hareketle "özgürlüğün politika ile ilişkisi"ni ortaya koymayı amaçlamaktadır.<sup>545</sup>

---

<sup>540</sup> Peter Bürger, 2017, s. 195.

<sup>541</sup> Walter Benjamin, **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**, Ed. by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, Trans. by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson, The University of Chicago Press, USA, 1994, s. 352.

<sup>542</sup> Chryssoula Kambas, 1983, s. 124.

<sup>543</sup> Susan Sontag, 2013, s.120 & Michael Löwy, **Dünyayı Değiştirmek Üzerine**, Çev. Yavuz Alogan, Ayrintı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 186.

<sup>544</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 18.

<sup>545</sup> David S. Ferris, 2008, s. 78-79.



Gerçeküstücülük akımının temsilcileri olan şairlerin, yazarların çalışmalarına konu olan, Benjamin'in deyimiyle onların "düşlerini en çok süsleyen nesne", Paris kentidir. Öyle ki onun için bu kent bütünüyle "gerçeküstücü" bir yüze sahip bir kenttir ve bu haliyle dünyanın küçük bir minyatürü, "bir küçük dünya"dır adeta.<sup>546</sup> Ona göre, gerçeküstücüler, "(...)nesnelerin metalaşma altında köleleştirilmiş varoluşlarına, kendi materyalist ve düşsel, 'kutsal olmayan parıltılarının' damgasını vurarak, 'böylece görüngüleri kurtararak', Paris kentinin görsel imgelerini 'şaşırtıcı bir montaj tarzıyla' kaydetmekteydiler."<sup>547</sup> Onlar gerek şiirde gerekse resimde Avangard sanat hareketinde olduğu gibi montajı kullanmışlardır.<sup>548</sup>

Bu akımın önemli temsilcilerinden biri olan şair Louis Aragon'un *Paris Köylüsü* adlı eserine bakıldığında; bu eserin 19. yüzyılda sanayileşme ile birlikte büyük bir dönüşüme uğrayan, çehresi değişen Paris kentini, bu kentte yaşayan kalabalıkları, onların değişen arzularını, ihtiyaçlarını, bakışlarını konu alan edebi bir çalışma olduğu görülür. Aragon'un bu çalışmasında kendisine konu aldığı modern dünyada yaşayan insana bakıldığında bu insanın eleştirel düşünme yeteneğini kaybettiğini, gerçeklikten uzaklaştığını, çevresini saran gerçekliği sorgulamayı bile aklına getirmeyen bir insan olduğunu ve dolayısıyla onun mitik bir dünya içine hapsedildiğini söylemek mümkündür. Ancak o bu durumun farkında bile değildir. Gerçeküstücüler Freud'un görüşlerinden faydalanmışlardır ve "rasyonel" ve "mit", "bilinç" ve "bilinçdışı", "gerçek" ve "gerçek olmayan", "doğa" ve "medeniyet" gibi karşıtlıklara ilişkin bir sorgulama edimine girişmişlerdir.<sup>549</sup> Adorno bu akımı "rüyalarla, bilinçdışıyla ve bazen de Jung'un arketipleriyle ilişkilendirir: Bunlar, kolajlarda ve otomatik yazıda, bilinçli ben'in müdahalelerinden arınmış bir imge diline kavuşuyorlardır."<sup>550</sup>

<sup>546</sup> Walter Benjamin, 2012b, s.160.

<sup>547</sup> Meral Özbek, 2000a, s. 87.

<sup>548</sup> Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2012a, s. 111.

<sup>549</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 62.

<sup>550</sup> Theodor W. Adorno, 2012a, s. 109.

Gerçeküstücüler, modern akla karşı savaş açmışlardır. Bu aklın, insanları yanılısamaya ittiğini ileri sürmüşlerdir. Bunu Aragon'un görüşlerinde okumak mümkündür. Aragon için, Descartes'tan 20. yüzyılın başlarına kadar varlığını sürdüren modern dünya yukarıda ifade edildiği üzere mitik bir hale bürünmüştür. Bu dünyada yanılısamalara yol açan da her çeşit akıl yürütmenin, mantığın temelinde olan Kartezyen düşünme biçimi vardır.<sup>551</sup> Aragon, akılı yücelten modern düşünme biçimine ve akla şu şekilde seslenir:

“Akıl, akıl ey gece nöbetlerinin soyut hayaleti, seni çoktan kovmuştum rüyalarımından ve işte ulaştım kaynaşacağı noktaya rüyalarla aşikâr gerçeklerin: burada benden başkasına yer yok. Beyhude yeredir ihbar edişin bana şehvetin hükümranlığını. Beyhude yeredir beni kollaman hataya karşı, kraliçemdir o benim.”<sup>552</sup>

Andre Breton da “*Sürrealizm Manifestosu*”nda mantığın, modern aklın hâkim olduğu dünyada gerçekliğe ilişkin bir deneyimin önüne set çekildiğini iddia eder<sup>553</sup>:

“Deneyim de, doğrudan yararlı olan şeylerden destek almakta ve sağduyunun muhafızları tarafından korunmaktadır. Uygarlık ve ilerleme bahaneleriyle, haklı veya haksız olarak hurafe ya da kuruntu olarak tanımlanan her şey tinden kovulmuştur. Kabul gören pratiklere uymayan her türlü hakikat arayışı yasaklanmıştır.”<sup>554</sup>

Benjamin rüyanın, sarhoşluğun, esriğin onlarda gerçekliğe erişmenin önemli araçları olduğunu düşünür. “Dünyanın örgüsü içinde düş, bireyselliği çürük bir diş gibi yerinden oynatır. Ben'in sarhoşluk yoluyla bu sarsılması, bu insanları aynı zamanda sarhoşluğun dışına çıkararak zengin ve canlı bir deneyimin ta kendisidir.”<sup>555</sup> Gerçeküstücüler, kendinden geçme, sarhoşluk haline devrimci bir anlam yüklerler. Onlar, modern yaşamda deneyimlediklerinden daha farklı deneyimlere imkân tanır, dolayısıyla burada daha geniş bir deneyim söz konusudur. Bununla birlikte kendinden

<sup>551</sup> Louis Aragon, 2018, s. 11-15.

<sup>552</sup> Louis Aragon, a.g.e., s. 13.

<sup>553</sup> André Breton, “André Breton: Sürrealizm Manifestosu”, Çev. Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 187.

<sup>554</sup> André Breton, a.g.e., s. 188.

<sup>555</sup> Walter Benjamin, 2012b, s. 156.

geçmenin, sarhoşluğun anarşik olana denk geldiğini düşünürler.<sup>556</sup> “Aşırı mest halinin, bu dünyanın gerçekliklerinin ‘kutsal olmayan aydınlanma’sı içinde şiddetli bir biçimde hissedilmesine yol açan mitik secdesinin ‘büyülü çember’in ötesine geçmeye neden olduğu varsayılır.”<sup>557</sup> Benjamin, onları “dinsel aydınlanmanın yaratıcı bir biçimde aşılabileceğini, bir dünyevi aydınlanmanın mümkün olduğunu gösterdikleri için” önemser.<sup>558</sup> Onların “dine ya da daha ‘ötesi’ne ve hatta uyuşturuculara\* başvurmadan daha çok, maddesel varoluştan elde edilebilecek ‘din dışı aydınlanma’” ile ilgilendiklerini belirtir. Bu da Richard Hopkins’e göre onların Marksizm ile aynı ilgilere sahip olduğunu gösterir.<sup>559</sup>

Düş (rüya), gerçeküstücüler için önemli bir deneyim olanağı sağlar. Gerçeküstücü sanatçılar, tamamen yabancılaşmanın hâkim olduğu, cehenneme dönüşmüş bu dünyada düşlere sığınıp uyanmak istemezler, düş onlar için cehennemlik olan bu dünyaya karşı bir cennet sunar adeta. Gerçeküstücüler, hatırlanacağı üzere Freud’un düşüncelerinden, özellikle de onun rüya ve bilinç üzerine olan incelemelerinden faydalanırlar. Benjamin rüyanın geçekliğe dair yeni bilgiler, bakış açıları sunacağı konusunda onlarla hemfikirdir. “Rüyalar daha iyi bir düzen için ipuçları taşıyabilir ya da henüz gerçek olmayan ama potansiyel olana yönelik umutlar ve istekler hakkında bilgi verebilir.”<sup>560</sup>

André Breton, uyanık insanın rüyadayken olduğundan farklı olarak belleğinin tutsağı haline geldiğini ve dolayısıyla belleğin gerçekliğe erişiminin önüne set çektiğini ileri sürer. Breton şöyle der: “Uyumak ve kendimi...rüya görenlere teslim etmek isterdim; bu âlemde, düşüncemin bilinçli ritminin baskın çıkmasını engellemek için uyumak isterdim.”<sup>561</sup> Gerçeküstücülere göre rüyalar bilinçaltında var olanları korkusuzca

---

<sup>556</sup> Walter Benjamin, 2012b, s. 165.

<sup>557</sup> Esther Leslie, 2010, s. 49.

<sup>558</sup> Nurdan Gürbilek, 2012a, s. 97.

\* Benjamin’e göre, uyuşturucular, bu aydınlanma için sadece bir “ön eğitim” temin eder. Bkz. Walter Benjamin, 2012b, s. 157.

<sup>559</sup> David Hopkins, 2006, s. 154.

<sup>560</sup> Esther Leslie, 2010, s. 190.

<sup>561</sup> André Breton, 2013, s. 189-190.

sergilerler. Bu yüzden yasakların, tabuların olduğu modern yaşama alternatif bir yaşamı, varoluşu rasyonel olanda değil de onun dışında olan bir yerde, yani bilinç dışında bulmaya çalışmışlardır. Onlar “hiçbir etkiye kapılmadan sansürün zorunlu varlığını inkâr ederek, bilinçdışını harikulade, rüya, cinnet, korkunç gibi kavramlarla değerlendirdiler.”<sup>562</sup> Hatırlanacağı üzere onların çalışmalarıyla, “anlamli, bilinçli ve rasyonel davranışlara” karşı oldukları dile getirilmişti.<sup>563</sup> Çünkü rasyonel olan modern yaşam gerçekmiş gibi görünen yanılsamalarla doludur ve bu yanılsamalar insanın özgürlüğünü elinden almıştır. Bu nedenle Roger Cardinal’ın da dediği gibi, bu akım “özgür bırakılmış gerçeklik algısı”nın peşinde olmuştur.<sup>564</sup> Bu nedenlerden dolayı Benjamin gerçeküstücülüğü yalnızca estetik bir akım olarak görmemek gerektiğini belirterek onların “genişletilmiş bir deneyim teorisine” önemli ölçüde katkıda bulduklarını söyler.<sup>565</sup>

Daha önce ifade edildiği gibi Benjamin de rüyaya (düşe) önem verir. Rüyanın yanı sıra esrime de dünyaya ilişkin yeni bir deneyimin olanağını açar. Bu deneyimlerde ““özel gizli ilişkilerden örülü” bir dünyanın kendini açığa vurduğunu görmüştür; bu dünyada nesnelere ‘en çelişkili bağlantıları’ kurabilmekte, ‘belirlenmemiş yakınlıklar’ sergileyebilmektedirler.”<sup>566</sup> Sadece rüya değil aynı zamanda bilinçaltı da var olan yaşamı farklı bir şekilde deneyimlemek ve analiz etmek için önemli bir kaynak olarak görülmelidir. “Saçma ya da belirsiz olanı (en sıradan bir durumda varolsa bile) gözden kaçırmayan, eksiksiz bir deneyim (*Erfahrung*) kavramını karşılamak için bilinçaltı ya da rüya, gerçeğin ne olduğuna dair yeniden bir tasviri şart koşar.”<sup>567</sup> Gerçeküstücülerin modern yaşama ilişkin yukarıda ifade edilen tespitine katılan Benjamin’i onlara çeken önemli bir nokta da onlardaki “uyanma” ögesidir. Ancak onların uyanma olarak ifade

---

<sup>562</sup> Artun Avcı, 2015, s. 25.

<sup>563</sup> Artun Avcı, a.g.e., s. 25.

<sup>564</sup> Roger Cardinal, “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı”, Çev. Nur Altınyıldız Artun, [http://www.eskop.com/skopdergi/cozunur-kent-surrealist-paris-algisi/1964#\\_edn1](http://www.eskop.com/skopdergi/cozunur-kent-surrealist-paris-algisi/1964#_edn1), Erişim Tarihi: 07.01.2019.

<sup>565</sup> Esther Leslie, 2010, s. 47.

<sup>566</sup> Rolf Tiedemann, 2013, s. 16.

<sup>567</sup> Esther Leslie, 2010, s. 48.

ettikleri şey tam olarak “ne rüyadır ne de uyanan bilinçtir. Daha çok ikisinin bir sentezidir.”<sup>568</sup> Benjamin var olan modern yaşama, metalaşmış kültüre karşı savaşılmaması gerektiği konusunda onlarla hemfikirdir. Ancak onun için özgürleşme ancak ve ancak rüya, uyku halinden uyanmakla mümkündür.<sup>569</sup>

Modern dönemde var olan durumu aşmak amacıyla insanlar eski zamanlara oranla daha çok “düşlerine ve fantazyalarına sığınmaktadırlar.”<sup>570</sup> Çünkü bu dönem insanları yaşanan günü aşma, daha iyi bir günü yaşama arzusuna daha fazla sahiptir. İnsan yaşadığı günden, yaşamdan daha iyi bir günü, daha iyi bir yaşamı arzu eder, tıpkı Benjamin’in de ifade ettiği gibi her çağın kendisinden sonra gelecek çağı düşlemesi gibi.<sup>571</sup> Tabii “her çağ, bir sonrakini düşlemekle kalmaz, ama düş kurarak uyanışı da zorlar.”<sup>572</sup>

Rüya halinden kitleleri uyandıracak yolların arayışında olan Benjamin’in uyanmaya devrimci bir anlam yüklediği ifade edilebilir. Ne var ki onun uyanmaya yüklediği devrimci anlam Marksistlerinkinden farklıdır. Onlarda, “uyanma” “devrimin bir habercisi” olarak düşünülür. Benjamin’de ise uyanma toplumsal kolektifte “yeni bir duyarlılığın (sensitivity)” ortaya çıkmasına işaret eder. O, çalışmalarında uyanmayı iki bağlamda ele alır. Bir yandan onu “büyünün dağılması”, “metanın fantazmagoryasından bir kurtuluş”, diğer yandan “hatırlamanın bir modu, şimdinin uğruna geçmişi iyice anlamanın bir aracı” olarak düşünür.<sup>573\*</sup> Dolayısıyla Benjamin’in uyanma kuramı aynı zamanda tarih kavrayışı ile ilişkidir. Bu bağlamda ona göre tarihsel materyalistin geçmişte var olan ama gerçekleşmemiş olan düşlerdeki “devrimci enerjiyi” kurtarması

---

<sup>568</sup> David S. Ferris, 2008, s. 119.

<sup>569</sup> Artun Avcı, 2015, s. 25.

<sup>570</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 213.

<sup>571</sup> Ünsal Oskay, a.g.e., s. 214.

<sup>572</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 104.

<sup>573</sup> Alexander Gellay, 1999, s. 950-951.

\* Susan Buck-Morss’a göre, “Benjamin’in amacı politik bir ‘uyanma’ya neden olacak güç ile bu rüya-  
imgelerini ‘diyalektik imgeler’e dönüştürerek bu rüyanın tarihsel kökenlerini yorumlamaktır.” Bkz. Susan  
Buck-Morss, 1983, s. 215.

görevini yüklenmesi gerekir. Benjamin'in amacı hem nesneyi meta fetişizminin tutsaklığından kurtarmak hem de “geçmişin gerçekleştirilememiş içeriklerini özgürleştirecek bir düşünceye” erişmektir.<sup>574</sup>

Benjamin'i gerçeküstüçülere çeken başka bir nokta daha vardır. Gerçeküstüçüler de onun gibi insanın ilgisini kaybettiği, unutulmaya başlanan şeylere ilgi duyar ve bu şeylerin sahip olduğu “devrimci gücü” keşfederler.<sup>575</sup> Benjamin, yaşadığı dünyaya karşı bir yabancılaşma eğilimi içindedir. Kendi çağının insanın ve düşünürünün önem verdiği ve ilgi duyduğu şeylere ilgi duymaz, başka bir dünyanın ve yaşamın olanakları arar. Mevcut dünya içinde kendince sığınacağı, içinde özgürleştirici olanakları aradığı küçük bir dünya kurma denemesinde bulunur sanki. Mesela, Benjamin küçük şeylere ilgi duyan bir düşünürdür. Onun için nesnenin önemi ve boyutu arasında ters bir orantı vardır. Adorno, onun özgün görüşler ortaya koymasının temelinde “mikroskobik bakış açısı”nın olduğunu ifade eder. Onun tutkusu insanların genelde bakmadıkları şeylere bakmak, ilgi göstermedikleri şeylere ilgi göstermektir. Söz gelimi kendi döneminde popüler olan, çok okunan, insanların okumaya yöneldiği kitapları okumaya yönelmemiş, onlardan kaçınmıştır.<sup>576\*</sup> En önemli ilgilerinden biri de koleksiyonculuktur. Benjamin, kendisi gibi bir koleksiyoncu olan Eduard Fuchs'tan koleksiyonculuk ve materyalist bir sanat kuramına ilişkin önemli bir bakış açısı edinir. Fuchs'un “ilgilendiği nesnelere yüksek sanatın kelime hazinesiyle” bağdaştırılamayacak nesnelere ilişkin yeni bir bakış açısı sunar.<sup>577</sup>

Benjamin nesnelere sanki “canlı varlık”larmış gibi yaklaşır. Meta fetişizminin hâkim olduğu dünyada nesnelere pazar için üretilen birer tüketim nesnesine dönüşmüştür.

<sup>574</sup> Nurdan Gürbilek, 2012a, s. 104.

<sup>575</sup> Nurdan Gürbilek, 2012b, s. 37.

<sup>576</sup> Hannah Arendt, 2018, s. 27-28 & Susan Sontag, 2013, s. 110-111.

\* Benjamin'in bu yanı için Susan Sontag şöyle der: “Neredeyse her şeyi okuyan ve devrimci komünizme on beş yıl sempati duyan bu adam 1930'lu yılların sonuna kadar Marx'la hemen hemen hiç ilgilenmemişti.” Peki ne türden kitaplar onun ilgisini çekerdi? Örnek vermek gerekirse, çocuk kitapları veyahut deliller tarafından yazılan kitaplar onun ilgisini çeken kitaplar arasındadır. Bkz. Susan Sontag, 2013, s.110.

<sup>577</sup> Uwe Steiner, 2010, s. 113 & Angela McRobbie, 1992, s. 152.

Koleksiyoncu nesneyi bu durumdan kurtarmak ister. Başka bir ifadeyle onun yaptığı nesneyi metalaştırmak değil aksine metanın nesne haline gelmesini sağlamak, ona bir kişilik “kazandırmak” için çaba harcamaktır.<sup>578</sup> Dolayısıyla Adorno’nun şu ifadesi yerinde bir tespittir: “her şey bir nesneye başkalaşmalıdır ki şeyleşme canavarının yıkıcı büyüsünü bozabilsin.”<sup>579</sup> Bu bağlamda Benjamin, koleksiyoncu için şöyle der:

“Nesneleri yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur. Koleksiyoncu yalnızca uzak ya da artık geçmişe karışmış bir dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı da düşleyen insandır; insanlar, günlük yaşamlarının dünyasında olduğu gibi, düşlenen dünyada da gereksindikleriyle donatılmış olmaktan uzaktırlar, ama nesnelere açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir.”<sup>580</sup>

Gerçeküstücüler de modern yaşamda göz ardı edilen, unutulmuş, değer verilmeyen şeylere yönelirler. Benjamin’in, André Breton’un *Nadja* adlı çalışmasına dayanarak gerçeküstücüler ve Breton için söylediği şu cümlelere bakmak onun bu konuda ne demek istediğini açıklığa kavuşturacaktır:

“Nadja’dan çok, onun yakınlık duyduğu şeyler cezbeder onu. Nedir bunlar? Gerçeküstücülüğü hiçbir şey, Nadja’nın yakınlık duyduğu bu şeylerin toplamı kadar iyi tanıtamaz. Nereden başlamalı? Breton şaşırtıcı keyfiyle övünebilir: “Gözden düşmüş” şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelere, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokallerinde beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden odur. Bunların devrimle ilişkisini hiç kimse bu yazardan daha iyi kavrayamaz. Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, iç mekânların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden devrimci bir nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kâhinler, bu müneccimlerdir.”<sup>581</sup>

Geri plana itilmiş, modası geçmiş şeyler onların ilgi odağındadır: “Şu an moda uymadığı için mahçup görünen başka bir devirden kalma güzel bir kadın; işe yaramaz

<sup>578</sup> Oğuz Demiralp, 2012, s. 75-76.

<sup>579</sup> Theodor W. Adorno, 2010, s. 167.

<sup>580</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 97-98.

<sup>581</sup> Walter Benjamin, 2012b, s. 159.

diye bir kenara itilmiş kırık bir gramfon.”<sup>582</sup> Burada ortaya konulan görüşlerinden hareketle ne onlar ne de Benjamin için moderniteyi ilerici olarak görmenin imkânı yoktur. Modernitenin “ilerici” bir yana sahip olmadığını düşünmeleri, kimsenin ilgilenmediği, “modası geçmiş” şeylere yönelmeleri esasında kapitalizme yönelik bir eleştiri olarak düşünülmelidir.<sup>583</sup>

Michael Löwy’e göre, gerçeküstücülük üzerine Benjamin’in yazdığı makalenin temel motifi bir bakıma “komünizmi” ve “anarşizmi” bir araya getirme çabasıdır. Benjamin için, Gerçeküstücüler özgürlükçü geleneğin en önemli mirasçılarındandır. Ona göre, çağının sorunlarına karşı savaşında komünizm ve gerçeküstücülük arasında bir yakınlık vardır. Çünkü çağın sorunları karşısında sosyal demokrasi “iyimser” bir tutuma sahipken, komünizm ve gerçeküstücülük insanlığın geleceği ve kaderi ile ilgili olarak “kötümser” bir tutum sergiler.<sup>584</sup>

Anarşizmden de etkilenen ve beslenen Benjamin Bakunin’den sonra Avrupa’da “radikal özgürlük” kavramına Gerçeküstücüler’e gelene kadar rastlanmadığını dile getirir. Anarşistler, özgürlüğün büyük bedeller ödenerek elde edildiğini, bu yüzden onun tam olarak yaşanması gerektiğini düşünürler. Bilindiği gibi, insanlığın özgürlüğü için mücadele etmek, onun uğruna savaşmak onların en büyük amaçlardan biridir.<sup>585</sup>

Michael Löwy’e göre, “Benjamin’in gözüne hiçbir şey burjuva partilerinin ve siyasi programı ‘kötü bir ilkbahar şiirinden’ öteye gitmeyen sosyal demokrasinin iyimserliğinden daha gülünç ve budalaca görünmez.”<sup>586</sup> Ona göre burjuva partileri ve sosyal demokratlar aslında iyi bir yaşam yaşıyorumuz yanılısaması içinde olmuşlardır ve gerçekte izlerine bile rastlanılamayacak daha iyi bir yaşama ulaşabilecekmiş gibi bir düşünce ve tavır içine girmişlerdir. İnsanlığın gelecekte daha iyi olacağı-adeta “melek

---

<sup>582</sup> Esther Leslie, 2010, s. 37.

<sup>583</sup> David Hopkins, 2006, s. 91.

<sup>584</sup> Michael Löwy, 1999, s. 203.

<sup>585</sup> Walter Benjamin, 2012b, s.165.

<sup>586</sup> Michael Löwy, **Sabah Yıldızı: Gerçeküstücülük ve Devrim**, Çev. Aslıhan Aydın-U. Uraz Aydın, Versus Kitap, İstanbul, 2009, s. 40.



gibi”-, refah içinde ve özgür olduğu bir toplumda yaşayacağına dair iyimser bir inanç taşımışlardır. Benjamin’e göre burjuva partilerinin ve sosyal demokrat şairlerin geleceğe ilişkin bu iyimser anlayışı sadece bir “*imge*”den ibarettir.<sup>587</sup>

Benjamin, ilerleme düşüncesinde görülen iyimserliğe karşı- Gerçeküstücülük ve komünizmin ortak noktası olarak sunduğu- kötümserliği önerir.<sup>588</sup> Kötümserliğe ilişkin görüşlerini ifade etmek için hem gerçeküstücülüğün kurucularından hem de Fransız Komünist Partisi’ne yönelen, Troçki taraftarı “sol komünist muhalefetin” kurucularından olan Pierre Narville’e, daha doğrusu onun “kötümserliğin örgütlenmesi” kavramlaştırmasına başvurur. “Pierre Narville için kötümserlik gerçeküstücülüğün en önemli niteliğidir. ‘Bilinçli her insanın çağdaşlarına, özellikle de manevi açıdan, güvenmemek için kendince bulacağı nedenlerle’ beslenen kötümserlik onun gözünde ‘Marks’ın devrimci teorisinin kaynağıdır.’”<sup>589</sup>

Ne var ki Narville yaşamında kötümserliğe dair düşüncesi nedeniyle parti tarafından benimsenmemiştir. Bu durum da onun Parti ile yollarını ayırmasına neden olmuştur. Ona göre mevcut olumsuz toplumsal durumdan kurtulmanın, çöküşün önüne geçebilmenin tek yolu “kötümserliği örgütlemek”ten geçer. Burada söz konusu olan kötümserlik mevcut duruma ilişkindir yoksa geleceğe yönelik bir kötümserlik söz konusu değildir.<sup>590</sup> Pierre Narville bu konuda şöyle der: “Kötümserliğin örgütlenmesi bilinçli bir insanın itaat edebileceği en tuhaf ‘sloganlardan’ biridir. Ne var ki bizim onun peşinden gittiğini görmek istediğimiz slogan da budur.”<sup>591</sup> Tabii burada kötümserlik var olan olumsuz, kötü durumu kabullenmek, ona boyun eğmek demek değildir. Başka bir deyişle kötümserlik tarihin var olan gidişatına pes etmeksizin karşı durmak, insanın tüm gücünü kullanarak güçlü, sarsılmaz bir iradeyle var olan toplumsal düzeni alt etmek için

<sup>587</sup> Walter Benjamin, 2012b, s. 166.

<sup>588</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 167.

<sup>589</sup> Michael Löwy, 2009, s. 8, 41.

<sup>590</sup> Michael Löwy, 2007, s.12-13 & Michael Löwy, 2009, s. 53.

<sup>591</sup> Pierre Naville’in “*La Revolution et les intellectuels*” (1928) adlı metninden aktaran Michael Löwy, 2009, s. 53.

mücadelesini imler.<sup>592</sup> Onun “‘devrimci kötümserlik’ ilkesi, ‘hiç’ bir beklentiye veya umuda kapılmadan sürekli isyan etmektir. Çünkü hayatı anlamlı kılan yalnızca budur: sürekli devrim sanatı.”<sup>593</sup> Ayrıca kötümserliği örgütlemek:

“(…) ahlaki metaforu politikadan kapı dışarı etmek ve politik eylemde baştan sona imge dünyasını keşfetmekten başka bir şey değildir. Ne var ki bu imge dünyası, düşünce yoluyla ölçülemez artık. Devrimci aydınların, burjuvazinin düşünsel egemenliğini yıkmak ve işçi kitleleriyle ilişki kurmak gibi ikili bir görevi varsa, ikincisinde aydınlar neredeyse bütünüyle başarısızlığa uğradılar, çünkü bunun düşünce yoluyla başarılması artık imkânsız.”<sup>594</sup>

Bu noktada belirtmek gerekir ki Benjamin, entelektüellerin devrim için işçilere akıl hocalığı yapması fikrine pek katılmaz, onların devrime pratik anlamda bir katkı sağlamanın yolları için uğraşmaları gerektiğini düşünür. Bu konuda onun ne demek istediği daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Benjamin için, Gerçeküstücülük komünizme yaklaşmasına rağmen, daha önce sözü edilen devrimci kötümserlikten farklı olan kötümserliği ve güvensizliği önlemeye yönelik bir çözüm ortaya koyamamıştır. Benjamin, onlarda var olan bu türden bir kötümserliğe düşmekten kaçınmış, onların sahip oldukları fakat “gerçekleştiremedikleri devrimci anlayışı” gerçekleştirebilmenin yollarını bulma çabasında olmuştur.<sup>595</sup>

Benjamin de kötümserliğe olumsuz bir anlam yüklemeyiz. Kötümserlik, mevcut topluma ve yaşama ilişkin memnuniyetsizliğin ifadesidir, yansımasıdır. Kısmen de olsa onun olmadığı bir yerde direnişten, özgürleşmenin varlığından söz edilemez. “Direniş, teslim olmamak, muhalefet, eleştirelilik memnuniyetsizlikle başlar. Kötümserlik, bıkkınlık, aylaklık, romantiklik genelde sanılanın aksine soldur, sağ değil.”<sup>596</sup> Elbette burada Benjamin’in sözünü ettiği kötümserliğin, dünyanın gidişatına, toplumun ve insan yaşamının var olan olumsuz haline karşı bakılıp seyredilmekle kalınan bir “kötümserlik”

<sup>592</sup> Michael Löwy, 2009, s. 8.

<sup>593</sup> Ali Artun, 2013, s. 41.

<sup>594</sup> Walter Benjamin, 2012b, s. 167.

<sup>595</sup> David S. Ferris, 2008, s. 80.

<sup>596</sup> Besim F. Dellaloğlu, **Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 167.

olmadığını tekrar vurgulamak gerekir. Bu kötümserlik, “aktif, “örgütlü”, pratik, elindeki tüm imkanları kullanarak en kötünün başa gelmesini engelleme hedefine dönük bir kötümserlik”tir.<sup>597</sup>

Nitekim Benjamin’in gerçeküstücü estetik pratiğinde amacına götürececek öğeler bulunduğu, ancak onlardan bütünüyle tatmin olmadığı dile getirilebilir. Söz gelimi, onun *Pasajlar Çalışması*’nın amacı da insanları rüya halinden uyandırmadır. Bunun için tarihe başvurulur. Oysa Benjamin’den farklı olarak Gerçeküstüçüler rüya haline takılıp kalmışlardır.<sup>598</sup> Onlardan farklı olarak Benjamin’de “uyanma” oldukça önemlidir:

“Pasajlar’da modernizmin ilk-tarihini sanki bir rüya kalıntısıymış gibi ele almayı denemiş, orada uyuklayan gizli düşünceleri ortaya çıkarabilmek için gerçeği tıpkı gerçeküstüçüler gibi düşsel kesitlere ayırmıştır Benjamin. Ama Tiedemann’a göre daha çok yönetsel bir gösteridir bu..”<sup>599</sup>

Onun gerçeküstücü estetikte olumsuz olarak gördüğü başka bir şey daha vardır. Bu da onların ürettikleri sanat eserine yarattığı deneyime ilişkin bir şeydir. Bu deneyim “kolektif kitlelere” ait bir deneyim olmaksızın aslında “yalıtılmış ve mahrem bireye ait” bir deneyimdir.<sup>600</sup> Ayrıca Benjamin, onların günlük yaşam deneyimlerini optik bir algıya sahip olan flaneürün deneyimine benzetmiştir. Dolayısıyla onlarda hâlâ tefekküre dayanan bir gözlemin varlığı söz konusudur.<sup>601\*</sup>

Son olarak bu bölümün başında belirtildiği gibi Benjamin gerçeküstüçüleri “Avrupa’nın son entelektüelleri” olarak adlandırmıştır. Onları bu şekilde adlandırmasının temelinde “onların pratiklerinin teknolojik kültürün yeni ilkelerini tanımakta başarısız olan hala bireyci Avrupa hümanizmine” dayanan pratikler olması vardır.<sup>602</sup> Ayrıca Rolf

<sup>597</sup> Michael Löwy, 2007, s. 12-13.

<sup>598</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 52.

<sup>599</sup> Nurdan Gürbilek, 2012a, s. 98.

<sup>600</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 190.

<sup>601</sup> Jaeho Kang, 2011, s. 86.

\* Benjamin’e göre flâneür kent yaşamında ilk önceleri tefekküre dayanan bir gözleme sahiptir. Ancak Paris’te Haussmann çalışmalarıyla mağazaların ve büyük alışveriş mekânlarının açılmasıyla onun “tefekürle gözlemlenmeye dayanan seyir keyfi kolayca bozulup kesintiye uğrar.” Bkz. Jaeho Kang, 2015, s. 186.

<sup>602</sup> Jaeho Kang, 2011, s. 86.

Tiedemann'a göre onlar geçmişin ve bugünün farklılığını azaltmaya, geçmişi bugüne getirmeye çalışmaktansa Benjamin'in yaptığının tersine nesnelere tekrar uzağa itmişlerdir.<sup>603</sup> Bu da Benjamin'i onlardan ayıran bir başka noktadır.



---

<sup>603</sup> Rolf Tiedemann, 2013, s. 18.

## 4.3. Teknolojik Sanatlar

### 4.3.1. Fotoğraf Sanatı ve Politik Önemi

Benjamin'in fotoğrafa yönelik ilgisi öncelikle onun sanatsal yönünden daha çok yeniden üretime olanak sağlamasından ileri gelir. Bu nedenle Benjamin ilk çıktığı dönemlerde tartışmalara yol açan fotoğrafın sanat olup olmadığı<sup>604</sup> tartışmasını öncelikle bir yana bırakır.<sup>605</sup> Hatırlanacağı gibi fotoğraf makinesi gibi bir yeniden üretim tekniğinin ortaya çıkması ile birlikte sanat eserinin sahip olduğu hakikilik, biriciklik gibi nitelikleri ortadan kalkmaya, başka bir deyişle sanat eserinin aurasının kaybolmaya başladığı dile getirilmişti. Onun bu konuda ne söylediğini bir kez daha hatırlamakta yarar var: “Teknik yeniden üretilirlik aracılığıyla hakikiliğin (*Echtheit*) alanı ortadan kaybolur. Özellikle fotoğraf aracılığıyla herhangi bir yerde ve zamanda sanat eserlerinin yeniden üretilirliği görülebilir. Ve bunun algılama üzerinde etkileri var.”<sup>606</sup>

Benjamin için, fotoğraf bir yandan “yeni bir sanat formu” sunar, diğer yandan “yeni bir toplum”a işaret eder.<sup>607</sup> Ancak bir önceki paragrafta belirtildiği gibi onun “sanatsal işlevi” ve yönü ile ilgilenmez, daha çok “toplumsal işlevi” ile ilgilenir. Ona göre, sanat biçimleri “toplumsal koşullardan” bağımsız olarak düşünülemez. Fotoğrafın politik bir yanı var mıdır sorusu üzerinde durulması gereken bir sorudur.<sup>608</sup>

---

<sup>604</sup> Fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda iki farklı görüşün varlığından bahsedilebilir. Bir yandan onun araçsal bir işleve sahip olduğunu ve pratik bir amaca hizmet ettiğini, bu nedenle sanat olarak kabul edilmeyeceğini, diğer yandan fotoğrafı “ifade ve özgürlük” gibi kavramlarla ilişkilendirerek onun sanat olduğunu savunanlar vardır. Benjamin, fotoğrafın toplumsal, politik bir işlevi olup olmadığı sorusu ile ilgilenir daha çok. Bkz. Süyehla Su, 2012, Cogito, s. 224-226.

<sup>605</sup> Heiko Reisch'a göre onun sanat olup olmadığına ilişkin tartışmanın temel sorunu, Benjamin'in materyalist bakış açısına göre, “kültür varlıkları içerisinde pazar payları için sadece bir mücadele olarak görünür.” Bkz. Heiko Reisch, 1992, s. 98.

<sup>606</sup> Sven Kramer, 2013, s. 93-94.

<sup>607</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 109.

<sup>608</sup> E. Çiğdem Artan, 2012, s. 88.

Fotoğrafın 19. yüzyılda ortaya çıkması sanatta bir krize yol açmıştır ve geleneksel estetik alanında birtakım zorluklara neden olmuştur. Özellikle resim sanatı üzerinde olumsuz bir etki bırakmıştır. Ancak Benjamin bu zorlukları, filmin bu alanda çıkardığı zorluklar ile karşılaştırdığında bu zorlukların çok daha az kayda değer olduğunu söyler.<sup>609\*</sup> Fotoğrafın en çok da manzara resimleri ve portre resimleri alanlarında olumsuz etkileri olmuştur. Bu türden resimler yapan ressamın işlerini güçleştirmiştir. Ancak onun gerçek kurbanının “manzara resmi”nden daha çok “minyatür portre” olduğu dile getirilebilir. Minyatür portre üzerinde bıraktığı olumsuz etki neticesinde portre resmi yapan ressamlar zamanla fotoğrafçı olmuşlardır.<sup>610</sup> Benjamin, Gisèle Freund’un görüşlerine dayanarak fotoğrafın bir sanat olduğunu ileri süren kişilerin daha çok onu bir iş olarak gören kişiler olduğunu, bundan dolayı onun sanat olarak görülmesinin, “meta” olarak görülmesi ile aynı zamana denk geldiğini dile getirir.<sup>611</sup> Bu da fotoğrafa karşı tepkilerin oluşmasına yol açmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkmasına en büyük tepkinin de “sanatın bir teolojisi” olarak gördüğü “*T’art pour l’art*” (“*sanat için sanat*”) akımından geldiğini ifade eder.<sup>612</sup> Bu akımda da görebileceği gibi, bu duruma karşı sanat seküler bir temelde geleneksel estetik formları, yani kült öğeleri ön plana çıkararak kendini korumaya çalışmıştır. Dolayısıyla daha önce değinildiği gibi bu akım teknik yeniden üretiminden dolayı yaşanan krizin bir sonucu olarak sanat tarihi sahnesinde boy göstermeye başlamıştır. Ayrıca teknik ilerleme sadece resim sanatı üzerinde olumsuz bir etki bırakmamıştır. İleride değinileceği üzere gazetelerin ortaya çıkması ile edebiyat alanında da benzer bir durum yaşanmıştır.<sup>613</sup>

---

<sup>609</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 486.

\* Mesela Baudelaire fotoğrafa olumlu olarak bakmaz. Ona göre, bu teknik “güzel idesini” aktaramaz, yalnızca “maddi gerçekliği” bize yansıtabilecek niteliktedir. Baudelaire’in fotoğraf tekniğine ilişkin bu olumsuz yorumu sanayileşmeyle birlikte uygarlığın geldiği noktayı eleştirmek için okunabilir. Benjamin’e göre, Baudelaire, geçmişe ait imgeleri kayıt altına alması ve dolayısıyla geçmiş yaşama ilişkin bir deneyim olanağına kapı aralaması açısından ona olumsuz bakmaz. Bu konuda fotoğrafı olumlu bir gelişme olarak görür (Bkz. Inez Müller, 1993, s. 105-106 & Walter Benjamin, 2012a, s. 147).

<sup>610</sup> Walter Benjamin, 1980d, s. 374.

<sup>611</sup> Walter Benjamin, 2018h, s. 266.

<sup>612</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 481.

<sup>613</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s.47-49.

Burada bir parantez açarsak; Benjamin'e göre 19. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler -ve demir ve cam gibi yapı maddelerinin mimaride kullanılmasıyla-bazı sanat alanlarını olumsuz etkilemiştir. Mesela mimarlık, resim gibi sanatlar, artık “sanatın dışına” taşmışlardır<sup>614</sup>:

“Mimarlık, demirin yapılarda kullanılmasıyla birlikte sanatın dışına taşarken, aynı durum resim sanatında panorama resimleri bakımından söz konusu olur. Panorama resimlerinin yaygınlaşmasının doruk noktası, pasajların yükseliş dönemine rastlar. Yorulmak bilmez bir çabayla ve teknik el becerileri aracılığıyla panoramaların doğanın eksiksiz taklitlerine dönüştürülmesi amaçlanır. Manzara görüntüsü içerisinde günün değişik saatlerinin, ayın yükselişinin, şelalelerin sesinin yansıtılmasına çalışılır.”<sup>615</sup>

Bu türden gelişmeler ile “yaratma biçimleri” sanattan kopmaya başlamıştır.<sup>616</sup> Bu durumu mimarlıkta öncelikle görmek mümkündür. Mühendislerin tasarımları yapıları inşa etmek için yeterli olmuştur. Daha sonra buna benzer bir durumu “doğanın fotoğraf aracılığıyla yansıtılması”nda da görmek mümkündür. “Düş ürünü olan yaratı, reklam grafiğinin olgusuyla uygulama alanına girdi. Yazın, gazetelerin kültür ve sanat sayfalarındaki makalelerin kalıbı içerisinde kurguya boyun eğdi. Bütün bu ürünler birer mal niteliğiyle artık pazara adım atmak üzeredirler.”<sup>617</sup> Bu türden gelişmelerden dolayı Benjamin bu yüzyılda mimarlığın gözden düştüğünü, onun yerine inşaat mühendisliğinin geçtiğini; “doğanın yeniden üretiminin fotoğrafçılık, reklamcılık, iç mimarlık ve şehirciliğe” kaldığını ve “edebiyatın büyük baskı makinaları tarafından kontrol edildiği”ni dile getirir.<sup>618</sup> Dolayısıyla bu dönemde “mühendisliğin mimari”, “fotoğrafın sanat” ve “kitle gazeteciliğinin edebiyat üretimi üzerindeki etkisi” büyüktür.<sup>619</sup> Mühendisliğin mimarlık üzerindeki etkisine şöyle bir örnek verilebilir. Söz gelimi, bu dönemde binaların yapımında, pasajlarda olduğu gibi, demir ve cam kullanılmaya

<sup>614</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 91.

<sup>615</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 91.

<sup>616</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 104.

<sup>617</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 104.

<sup>618</sup> Rainer Rochlitz, 1996, s. 168.

<sup>619</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 145.

başlanmış, binaların tasarlanması ve inşa edilmesi aşamasında estetik görünümünden daha çok onların kullanım amaçları ön plana çıkmıştır.

Yukarıda bahsedildiği gibi fotoğrafın ortaya çıkması sanat alanında büyük değişimlere yol açmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısında öncelikle fotoğraf ve sinemanın ataları olarak görülen diyoramlar yapılmış, daha sonra “kozmoramlar”, “paleoramlar”, “diyafonamlar” icat edilmiştir. Fotoğraf bir yandan insanın çıplak gözle göremediği şeyleri algılama- mesela “doğanın keşfi”- olanağını sağlamış, diğer yandan sık sık ifade edildiği gibi sanat eserlerinin çoğaltılmasına olanak sağlamıştır ve böylece kitlelerin bu eserlere ulaşımını mümkün kılmıştır. Bununla beraber fotoğrafın ortaya çıkması, daha önce ifade edildiği üzere ressamların tepkisini çekmiştir. Hem fotoğraf onların işlerini ellerinden almıştır hem de sanatsal yaratımı olumsuz etkilemiştir. Ancak onların fotoğrafa yönelik tepkisi de bir bakıma boşuna bir tepki olmuştur. Çünkü fotoğraf alanındaki yaratıcılık da bu dönemde olumsuz etkilenmiştir. Çünkü bu sanatın da bu dönemde ne kapitalist pazardan ne de satıcının arzusundan bağımsız olduğu söylenebilir.<sup>620</sup>

Hatırlanacağı üzere Benjamin fotoğrafın ortaya çıkması ile birlikte fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasının ortaya çıktığını dile getirmişti. Ancak ona göre fotoğrafın ortaya çıkması ile birlikte sorulması gereken soru bu sorudan daha mühim bir sorudur: “Fotoğrafın bulunuşuyla sanatın bütün niteliğinin değişip değişmediği.”<sup>621</sup> Fotoğraf makinesi sayesinde bir sanat eserinin veya bir görünüşün kopyalarının hızlı bir şekilde üretilmesi ile sergileme değeri kült değerinin önüne geçer. Çünkü bir nesneye baktığımızda bu nesnenin imgesi şimdi ve belli bir mekânda bizim için görünür olur. Bununla birlikte fotoğrafik imge şimdi’den ve belli bir mekândan bağımsız olarak “farklı zamanlarda farklı yerlerde” kendini sunabilir.<sup>622</sup>

<sup>620</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 145-157.

<sup>621</sup> Walter Benjamin, “Freund’un Kitabı Üzerine Bir Değerlendirme”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018d, s. 272.

<sup>622</sup> David S. Ferris, 2008, s. 94.



Gelgelelim Benjamin diğere fotoğraf türlerine göre portre fotoğrafta kült değerin hâlâ varlığını sürdürdüğünü söyler. Bu yüzden ilk başlarda fotoğraf *auradan* yoksun değildir. İnsan yüzünün ya da portresinin erken dönem fotoğraf sanatında merkezi bir konumda olması, fotoğrafın hâlâ bir *aurası* olduğunu gösterir. Bu da onu kült değeri ile olan son ilişkisidir. Örneğin, uzakta olan ya da kaybettiğimiz, bugün yaşamayan bir akrabamızın ya da arkadaşımızın fotoğrafı bir auraya sahiptir. Böyle bir fotoğraf, biricikliğini hâlâ korumaktadır.<sup>623</sup> Onların fotoğrafına bakarken onların yaşamlarına dair sahip olduğumuz bilgiden bağımsız olarak onların fotoğraflarına bakmayız, dolayısıyla bu türden fotoğraflar bize “daha kişisel ve varoluşu bir dille konuşmaktadır; bunun sonucunda, fotoğrafın talebi daha güçlü bir şekilde hissedilmektedir.”<sup>624</sup> Bu konuda Benjamin’in değindiği bir başka nokta ise şudur: portre fotoğrafı ve resimde yapılan portre arasında bir farklılığın olması. Onun için portre fotoğrafı daha önce portre resmin gösteremediği bir olguyu sunar bize. Bu da onun fotoğrafını çektiği insanın yaşamını anlamaya ve bilmeye ilişkin bize daha fazla çağrıda bulunmasıdır. Portre resimde de bunu görmek mümkündür. O, portre fotoğrafın tersine “izleyicinin, tabloda resmedilmiş kişinin kimliğine ilgisinin, zamanla azaldığını iddia etmektedir. Resmin mimetik işlevi, estetik değeri ile sanatçının yeteneği ve stiline bağlı olarak zayıflar, oysa portre fotoğrafı olayında durum tam tersinedir.”<sup>625</sup> Portre olmayan fotoğraf için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Portre fotoğraftan farklı olarak kitlelere “isimsiz”, “anonim” olarak kendini göstermek zorundadır. Buna bir yandan Eisenstein’in ve Pudovkin’in filmlerinde ilk kez “büyük insan kitlelerini” kameraya çekmeleri, diğere yandan ise August Sander’in “farklı toplumsal sınıflara” göre belgeselleştirdiği “fizyognomik galeri”si de örnek olarak verilebilir.<sup>626</sup>

---

<sup>623</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 485.

<sup>624</sup> Kathrin Yacavone, 2015, s. 79.

<sup>625</sup> Kathrin Yacavone, a.g.e., s. 61.

<sup>626</sup> Marleen Stoessel, 1993, s. 30.

Benjamin fotoğrafta auranın yitimine örnek olarak, Parisli fotoğraf sanatçısı Atget'nin fotoğraflarını örnek gösterir. Atget'nin fotoğraflarının aurasız olduğunu, çünkü onun gerçekliğin yüzeyinde bulunan maskeyi silme çabasında olduğunu dile getirir.<sup>627</sup> O, portre fotoğrafçılığının fotoğraf alanındaki hakimiyetini sarsmıştır, çünkü onun fotoğraflarında insan neredeyse hiç yoktur.<sup>628</sup> Fotoğraflarının nesnesi Paris sokakları, evleri, mağazaları vs.dir. Benjamin, onun fotoğrafını çekmek için “unutulmuş, göz ardı edilmiş şeyleri” aradığını dile getirir:

“Atget “büyük görünüm ve sözümona nişaneleri” hiç umursamamıştır; ancak sıra sıra dizilmiş çizimleri umursamıştır; akşamdan sabaha el arabalarının sıralandığı Paris avlularını umursamıştır; aynı anda binlercesi bir arada duran temiz tabaklarla dolu eski masaları umursamıştır; koskoca 5 rakamının binanın cephesinde dört farklı yerde görüldüğü ... sokağındaki No 5'deki genelevi umursamıştır. İlginç olan, bu fotoğrafların hiçbirinde insanın olmamasıdır.”<sup>629</sup>

Benjamin, Atget'nin fotoğrafa yönelik yaklaşımı ile Paris fotoğraflarında “gündelik ve gösterişsiz olanın kaydını yapmasıyla” gerçeküstücülüğe öncü olduğunu düşünür. “Atget'nin, banal ve görünüşte bir anlamı bulunmayan şeyleri betimlemesi, paradoksal olarak, görüntülerine düşündürücü ve gizemli bir güç katar...”<sup>630</sup> O, “fotoğraflarının belgeler olduğunu ve başka hiçbir şey olmadığını (“*c'est du document et rien d'autre*”)” söyler.<sup>631</sup> Çünkü Benjamin için onlar, geçmişte var olan bir duruma, bir olguya ilişkin belge niteliğindedir. Onun fotoğrafları ile bir suçun işlendiği olay yerini -ki “olay yeri de insansızdır”- gösteren görüntüler arasında benzerlik olduğu söylenebilir.<sup>632</sup> Her ikisi de geçmişe ait bir hakikati yeniden deneyimlememize olanak sağlar.<sup>633</sup> 19. yüzyılda Fransa'da suçluların tespit edilmesi için olay yeri fotoğrafçılığı da ortaya çıkmış ve

<sup>627</sup> Walter Benjamin, 1980d, s. 377-378.

<sup>628</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s.485.

<sup>629</sup> Walter Benjamin, “Fotoğrafın Kısa Tarihi”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018c, s. 252.

<sup>630</sup> Kathrin Yacavone, 2015, s. 53.

<sup>631</sup> Uwe Steiner, 2010, s. 119.

<sup>632</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 485.

<sup>633</sup> Kathrin Yacavone, 2015, s. 54.

gelişmiştir. Benjamin, olay yeri fotoğrafçılığa da ilgi göstermiştir. Esther Leslie'ye göre onun bu ilgisi temelde “alışılmış suçlu davranışını gözlemekten ziyade, toplumsal izleri taşıyan mekâna yönelikti; toplumsal hakikatlerin ve yalanların saptanması için erişilir hale gelen bu mekânları” daha sonra optik bilinçdışı kavramı ile ele alacaktır.<sup>634</sup>

Atget'nin insandan yoksun olan fotoğrafları da eski alımlama biçimlerine imkân vermezler. Onlar karşısında izleyicinin tefekküre dalması artık mümkün değildir. Bu fotoğraflar “izleyiciyi rahatsız eder; o, onlara erişmenin belli bir yolunu aramak zorunda olduğunu hisseder.”<sup>635</sup> Söz gelimi, Benjamin'e göre, bu dönemde ortaya çıkan resimli gazetelerde, fotoğrafların altına yerleştirilen başlıklar veya açıklayıcı notlarla, fotoğraf konusunda izleyiciler aydınlatılmıştır. Benzer bir durum filmde de vardır. Bir film karesini anlamak kendisinden önce filmde geçen kareler olmaksızın neredeyse mümkün değildir.<sup>636</sup> Benjamin, fotoğrafa yazının eklenmesini devrimci bir gelişme olarak görür. Ona göre bu durum onu meta dünyasına hizmet eden bir şey olmaktan çıkaracaktır. Esther Leslie'ye göre Benjamin, bu düşüncüyü muhtemelen Kurt Tucholsky'den alarak geliştirmiştir. Yazının fotoğrafa girmesiyle beraber “fotoğraf, toplumsal doyumluk rüyası satmayı ya da tüketicileri ‘dünyanın güzel’ olduğuna ikna etmeyi hedefleyen meta dünyasının amaçları için kullanılamaz hale getirilerek devrimci bir kullanım değeri kazanır ve isyanın parçası kılınır.”<sup>637</sup> Leslie, fotoğraftaki bu duruma fotomontaj çalışmaları yapan John Heartfield'in Mussolini'yi konu aldığı “*Zincire Vurulmuş İtalya*” adlı çalışmasını örnek olarak gösterir:

“Fotoğrafta Mussolini'nin yüzü yer alır; yüz hatlarının yerini kurukafa almaya başlamış, yüzü ve pörtlenmiş çenesindeki derisi soyulmuştur. Kafatası dikkat çekecek kadar büyük, kemikleri ortadır. Fotoğrafa eşlik eden yazı ‘Faşizmin Yüzü’dür. Fotomontaj teknikleri, adamın kafatasının görüntüsünde, içerde saklı olanı yüzeye çıkarmak için kullanılır. Bu görüntü tek başına yüzeyin bile bize çok az şey anlattığını ima eder. Yüzey aslında gayet aldatıcı olabilir; en azından güdüleyici

<sup>634</sup> Esther Leslie, 2019, s. 26.

<sup>635</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 485.

<sup>636</sup> Walter Benjamin, a.g.e, “Zweite Fassung”, s. 485.

<sup>637</sup> Esther Leslie, 2019, s. 36.

güçleri açıklığa kavuşturmaya, açıklamaya yaramaz, gerçekten önem taşıyan hiçbir şeyi açığa vurmaz.”<sup>638</sup>

Fotoğraf hem ona bakana hem de fotoğrafçının kendisi için yeni bir algılama, deneyim olanağı sağlar. Çünkü fotoğraf onlara temsil ettiği anı sunar. Böylece fotoğraf izleyicisi ona her bakışında “geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanı birbiri ile bağlar.”<sup>639</sup> Benjamin için burada bahsedilmesi gereken önemli bir diğer nokta ise şudur: Gerek fotoğraf makinesinin gerekse benzer tekniğe sahip kamera gibi aygıtlar, “*mémoire involontaire*’in (irade dışı bellek) kapsamını genişletirler. Bu aygıtlar, olup biteni herhangi bir anda ses ve görüntü olarak saptamayı mümkün kılar.”<sup>640</sup> Fotoğrafın geçmişle ilişkisi, çoktan geçmiş bir anı, geçmişi “bir imge olarak”<sup>\*</sup> sunmasında yatar. Ancak Proust’ta olduğu gibi fotoğrafik imgenin de önemi “geçmiş olduğu gibi” sunmasından gelmez. Aslında sadece bugün tanıyabileceği bir durumu gösterir, daha fazlasını değil.<sup>641</sup> Bununla birlikte onun sunduğu geçmişe ait bir imgenin artık geçmişten bağımsız olduğunu ve onun tarafından belirlenmediği söylenebilir. Bundan başka fotoğrafın, algımıza konu olandan daha fazlasını bize gösterdiği için algısal olduğu, onun nesnelere üzerindeki örtüyü kaldırarak nesneye bakan kişiye onların “geçiciliğini” ve “yeniden üretilebilir” olduğunu gösteren bir şekilde sunduğu ifade edebilir.<sup>642</sup> Bu noktada ayrıca Benjamin için, fotoğraf sadece “imajların kitlesel bir üretimini” sağlamaz, aynı zamanda “diyalektik imge” kavramıyla da bağlantılıdır. Çünkü geçmişin şimdide kendini bir anda göstermesine, geçmişin bugüne bağlanmasına imkân tanır.<sup>643</sup>

---

<sup>638</sup> Esther Leslie, 2019, s. 38.

<sup>639</sup> Inez Müller, 1993, s. 92-93.

<sup>640</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 147.

\* Benjamin’in kendi koleksiyonunda yer alan ve muhtemelen 1888-89 yıllarında çekilmiş Kafka’nın bir çocukluk fotoğrafı vardır. Benjamin, bu portreye, fotoğraftaki imgeye bakarken adeta kendi çocukluğuna ait bir imgeye bakarmış gibi bakar. Bu nedenle bu portre onun çocukluk dönemine ilişkin anılarının canlanmasına yol açar. Bkz. Kathrin Yacavone, 2015, s. 87-88.

<sup>641</sup> David S. Ferris, 2008, s. 93.

<sup>642</sup> David S. Ferris, a.g.e., s. 93-94.

<sup>643</sup> Angela McRobbie, 1992, s. 153.

Ayrıca fotoğraf makinesinin, kameranın hem bilimsel hem de estetik olarak gerçeğe ilişkin yeni bir algılamanın olanağını sunduğunu dile getirmek gerekir. Benjamin'in de düşündüğü gibi bu yanı ile kamerayı psikanalize benzetmek mümkündür. Bu yanı ile (optik) bilinçdışına ait bilgiyi görünür kılar. Kameranın bize sunduğu bu olanak sayesinde modern teknik sanat için onun artık “güzel bir görünüşü” (*ein schöner Schein*) üretmekle sınırlı kalmadığını, “gerçekliği” (*Die Realität*) de ürettiği iddia edilebilir.<sup>644</sup>

Çalışmaları ve analizleri için oldukça önemli bir yere ve işleve sahip olan fotoğraf tekniğinin bu yanını Benjamin “optik bilinçdışı” (“*Das optisch-Unbewusste*”) kavramı ile ifade eder. Tıpkı psikanaliz aracılığıyla bilinç dışının deneyimlenmesi gibi kamera aracılığıyla da ilk olarak optik bilinçdışı deneyimlenir. Bunu da fotoğraf makinesi, kamera yavaş (ağır) çekim ve büyütme gibi yardımcı araçlarıyla olanaklı kılar.<sup>645</sup> Bundan dolayı onun için fotoğraf aynı zamanda daha iyi algılamanın da bir aracı olarak kullanılabilir. Optik bilinçdışı gözlerimizle algılayamayacağımız eylemlere, ayrıntılara işaret ederek dünyayı farklı bir şekilde deneyimlememiz için olanak sağlar. Ona göre doğa kameraya gözlerimize görünen doğadan daha farklı bir şekilde görünür.<sup>646</sup>

Benjamin ve Brecht, fotoğrafın gerçekliği teknik ile “asla estetik olarak başkalaştırmak/idealize etmek için fonksiyona” sahip olmadığını düşünürler.<sup>647</sup> Bu konuda onlara hak vermek gerekir. Bu, fotoğraf makinesine ait bir sözcük olan “*objektif*” sözcüğünde de görebilir. Bu sözcük köken olarak Latince “*objectus*” sözcüğünden gelir ve *objectus* şu anlama gelir: ““önüne veya karşısına konulmuş, atılmış””.<sup>648</sup>

---

<sup>644</sup> Inez Müller, 1993, s. 93.

<sup>645</sup> Walter Benjamin, 1980d, s. 371.

<sup>646</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 371.

<sup>647</sup> Inez Müller, 1993, s. 138.

<sup>648</sup> Esther Leslie, 2019, s. 33.

### 4.3.2. Film Sanatı ve Politik Önemi

Benjamin'in film üzerine olan görüşlerinin şekillenmesinde Weimar Cumhuriyeti'deki film endüstrisinin ve avangard sanat hareketlerin sunduğu deneyim ortamının büyük bir etkisi olmuştur. Buradaki kültürel ortamda ve Avrupa'nın birçok şehrinde hem burjuva sanatının hem de avangard sanatın örneklerini görme fırsatına, o dönemde yapılan birçok filmi izleme imkanına sahip olmuştur. Bu nedenle onun 1920'li yıllarda yapılan popüler kitle filmlerine aşina olduğu söylenebilir. Benjamin Chaplin, Pudowkin, Eisenstein, Dziga Vertov'un filmleri ve Hans Richter'in müzikal film hareketi deneyleri hakkında bilgi sahibidir.<sup>649</sup>

Filmin temelinde, bilindiği gibi fotoğraf sanatı vardır. Tıpkı fotoğraf gibi film de Benjamin için "auratik" sanatın kültürel geleneğindeki eşsizlik, ulaşılmazlık, otantiklik, köktenlik duygusunu yok" etmiştir. Hatırlanacağı üzere sanat tarihinde uzun bir süre sanat "büyü ve ritüel"e hizmet ederken ve dolayısıyla "dinsel tapınma ve seküler güzellik kültürünün bir parçası" olarak kendini gösterirken film gibi teknolojik sanatlar ile birlikte Benjamin için sanatın bu rolü ve niteliği ortadan kalkar.<sup>650</sup> Onun için, sanat eserinin teknik aracılığıyla yeniden üretim olanağı<sup>651\*</sup>, en fazla film sanatında kendini göstermiştir. Özellikle film sanatının ortaya çıkması ile birlikte, sanat eserinin aurası daha fazla ortadan kalkmıştır ve bu sebeple artık sanat eseri karşısında büyülenen bir kitlenin, sanat alımlayıcısının varlığı ortadan kalkmıştır. Başka bir ifadeyle sanat alımlayıcısının sanat eserini deneyimleme biçimi değişmiştir. Bunun yanı sıra ona göre film diğer tüm

<sup>649</sup> Chryssoula Kambas, 1983, s. 106-107.

<sup>650</sup> Eugene Lunn, 2010, s. 222-223.

\* Hem fotoğraf hem de film için ilk basımının ya da kaydının, başka bir deyişle orijinalinin kopyaları karşısında çok da bir önemi yoktur. Aksine onların varlıklarını sürdürebilmeleri, kitlelere ulaşabilmeleri için kopyalarının yapılması gerekir. Ekonomik olarak da böyle bir gereksinimleri vardır. Bu bakımdan bu sanatların, sanat piyasasından bağımsız olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla fotoğrafın ve filmin, "üretim", "dağıtım" ve "alımlama"sı söz konusu olduğunda kendilerini endüstriyel süreçlere uydurmaları gerekmektedir. Onların kabul edilmesine ya da reddedilmesine karar verecek olan onları alımlayacak-tüketecek kitledir. Bkz. Wolfgang Bock, 2005, s. 99.

sanat formlarından daha çok kitleler üzerinde etkide bulunur. Onun açısından bakarsak, belki *Mona Lisa* ya da başka bir tablonun herkese ulaşılabilir olması, kitleler üzerinde büyük bir değişim yaratmayabilir. Fakat film için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir.

Film teknolojik bir sanat olduğu ve sanat alımlayıcısının sanat eserini alımlama biçimini değiştirdiği için ortaya çıkması ile beraber sanat olup olmadığı tartışmasını da beraberinde getirmiştir. Benjamin sinemayı sanat olarak gösterme çabasında olan kişilerin onda birtakım “kült öğeler” bularak bunu yapma çabasına girdiklerini ifade eder.<sup>652</sup>

Filmin neden kült öğeler barındırmadığını, onun karşısında neden seyirci kitlesinin büyülenmediğini ona yakın bir sanat olan tiyatro ile karşılaştırarak göstermek mümkündür. Filmden farklı olarak tiyatro auratik bir yapıya sahip bir sanattır. Bu, ilkin her iki sanatta oyuncuların performanslarından hareketle ortaya konulabilir. Tiyatro sahnesinde oyuncunun performansı doğrudan kendisi tarafından sunulur. Fakat sinema oyuncusunun performansı seyirciye doğrudan kendisi tarafından sunulmaz, “bir aygıt aracılığıyla sunulur.”<sup>653</sup> Pirandello, sinema oyuncusu için şöyle der:

“(…) kendini sürgündeymiş gibi hisseder. Yalnızca sahneden değil, ama kendi kişiliğinden de sürülmüştür. Kaynağı belirsiz bir tedirginlikle, o açıklanabilmesi olanaksız boşluğu, bedeninin işlevini yitirmiş bir görüntüye dönüşmesinden, kendisinin neredeyse bir duman olup uçmasından, bir an perdede titredikten sonra sessizlikte yitip giden, dilsiz bir resme dönüşmek için gerçekliğini, yaşamını, hareket ettiğinde çıkan gürültülerini yitirmesinden kaynaklanan boşluğu hisseder... Küçük aygıt, izleyicinin önünde onun gölgesiyle oynayacaktır; ve o da, aygıtın önünde oynamakla yetinmek zorundadır.”<sup>654</sup>

Tiyatro sahnesindeki oyuncu performansı esnasında bir auraya sahiptir, onun bu performansı oyunun bütününden, belli bir zaman ve mekândan kopuk değildir. O, bir

<sup>652</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 487.

<sup>653</sup> Walter Benjamin, a.g.e., “Zweite Fassung”, s. 487.

<sup>654</sup> Luigi Pirandello’dan aktaran Walter Benjamin, 2013e, s. 64.

sahneyi yeniden tekrarlama imkânına sahip değildir. Oysa filmde oynayan oyuncu için bu söylenemez. Tiyatrodan farklı olarak filmde her sahne yeniden kesintiye uğratarak düzenlenebilir. Bir sahne istenildiği kadar yeniden çekilip üzerinde çalışılarak diğer sahnelerle bir araya getirilebilir. Dolayısıyla tiyatro oyuncusundan farklı olarak sinema oyuncusunun “performansı bir dizi optik teste tabi”dir. Bunun yanı sıra tiyatro oyuncusu doğrudan seyirci karşısında olduğu için oyuncu, filmde farklı olarak kendi performansını seyirciye göre gerçekleştirebilir.<sup>655</sup> Bu bağlamda Graeme Gilloch şöyle der: “Kamera gerçekliğe ‘nüfuz ettiği’ gibi aktörü ‘test eder’. Ve sonuç aynıdır: büyüğü bozma. Aracılık ediminde kamera aktörün varlığını parçalara ayırır ve ortadan kaldırır. Böyle yapılarak, teatral performansın ve bireysel oyuncunun gücü, aurası yok edilir.”<sup>656</sup> Yukarıda dile getirildiği gibi, sinema oyuncusu tiyatro oyuncusu gibi direkt seyircilerle karşı karşıya gelmez. Arada kamera aygıtı vardır ve bu kamera oyuncu ve seyirci arasında tiyatrodaki var olan bağlantıyı koparır. Benjamin film karşısındaki seyirci ve oyuncu arasında var olan bu duruma dair şu ifadeyi dile getirir: “*Seyirci sadece aygıtla özdeşleşerek (veya kendini aygıtın yerine koyarak)\* oyuncu ile empati kurar. Onun (aygıtın) tutumunu üstlenir: O (seyirci) test eder.*” Bu türden bir tutum “kült değerler” karşısında mümkün değildir.<sup>657</sup> Dolayısıyla filmde “teknik aygıt sadece performansın bütünlüğünü parçalamaz, fakat ayrıca estetik tiyatronun canlı seyircisinin yerine geçer.”<sup>658</sup> Ayrıca bu aygıtın ardında yönetmenden ses teknisyenine birçok farklı uzmandan oluşan bir topluluk vardır. Açıkçası sinema oyuncusunun durumu Marx’ın emekçisinin durumuna benzer bir bakıma. Oyuncu da tıpkı işçi gibi üretimin bütününden

---

<sup>655</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 488-489.

<sup>656</sup> Graeme Gilloch, 2002, s.188.

\* Parantez içindeki ifade bana aittir. Benjamin, Almanca orjinal metinde *biri ile empati kurmak* anlamına gelen “*sich einfühlen in jdn/etwas*” fiilini izleyicinin hem aygıt hem de oyuncu ile ilişkisini ifade etmek için kullanmıştır. Oysa hem Harry Zohn’un İngilizce hem de Ahmet Cemal’in Türkçe çevirisinde bu fiil yerine identification ve özdeşleşme sözcükleri kullanılmıştır. Bkz. Walter Benjamin, **ILLUMINATIONS**, Trans. Harry Zohn, Schocken Books, USA, 1969 & Walter Benjamin, 2013e.

<sup>657</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 488.

<sup>658</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s. 50.



uzaklaşır. Çünkü bir oyuncunun filmdeki performansı sadece kendi sanatsal çabasının bir ürünü olarak gerçekleşmez, kamera arkasındaki bir grup uzmanın düzenlemeleri, katkıları ile gerçekleşir. Bu sebeplerden dolayı tiyatro sahnesindeki oyuncunun performansı, çalışması fiziksel varlığı ile doğrudan gerçekleşirken; sinema oyuncusunun filmdeki performansı, çalışması bir grup uzmanın katkılarıyla kamera ile düzenlenen “bir dizi görüntü” olarak seyirciye sunulur. Benjamin, kamera karşısında bir “oyuncunun varlığının imajı için algılandığı”, tiyatrodaki gibi “bedensel varlığı” (örneğin, vücut hareketi, sesi ve konuşması, kısacası, onun varlığı) için algılanmadığı görüşündedir. Tiyatro ve film arasındaki önemli bir diğer fark ise şu şekilde anlatılabilir: Bir tiyatro oyununun farklı zamanlarda gerçekleştirilen performansları bütünüyle aynı değildir, oyun her defasında farklı ve auratik bir deneyime olanak verir. Son olarak tiyatro canlı bir performansın ürünüdür, dolayısıyla “geçici”dir, filmde olduğu gibi yeniden üretilip meta olarak dağıtılması olanaklı değildir. Tabii ki her zaman olmasa da tiyatro da ticari amaçlar için gerçekleştirilen bir sanat olmuştur.<sup>659</sup> Ayrıca film, bireysel edim sonucu ortaya çıkan yazıdan farklı olarak yukarıda bahsedildiği gibi kolektif bir çalışmanın ürünüdür. Film tiyatrodan farklı olduğu gibi edebiyattan, yazıdan da farklıdır. Onlardan farklı olarak da tekil değil, kolektif bir alımlamaya olanak tanıyacak şekilde tasarlanmıştır.<sup>660</sup>

Sinema, ilk başlarda daha çok modern şehre ait bir mekân olmuştur. Benjamin, filmin hem şehirde yaşayan insanların davranışları konusunda eğitici bir role sahip olduğunu hem de kolektif alımlamayı olanaklı kıldığını ve filmin yarattığı deneyimin, başka bir ifadeyle onun yol açtığı alımlamanın yeni bir toplumsal özneyi yarattığını ileri sürer.<sup>661</sup> Onun için bu sanat kitle hareketleriyle ilişkilidir. Filmi kitle hareketleriyle bağlantılı görmesinin<sup>662</sup> temelinde onun kolektif bir şekilde alımlanması ve farklı bir

---

<sup>659</sup> Peter Zazzali, “The Role of Theatre in Society: A Comparative Analysis of the Socio-Cultural Theories of Brecht, Benjamin and Adorno”, *The European Legacy*, Vo. 18, No. 6, 2013, s. 689.

<sup>660</sup> Heiko Reisch, 1992, s. 115.

<sup>661</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 123.

<sup>662</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 478.

algılama biçimine yol açması vardır. Dolayısıyla izleyicinin filme ilişkin estetik yargısı, Kant'ın bahsettiği türden bir estetik yargı olmaktan çıkar. Çünkü Kant, estetik yargının “tekil ve bireysel” olduğunu düşünür. Öyle ki bu yargı “eşsiz bir güzellik” ile ilişkilidir. Benjamin için, bireyin auratik sanat yapıtına ilişkin estetik yargısı böyle bir yargıdır. Film karşısındaki seyircinin yargısı bu türden, bireysel bir yargı olamaz, filmde söz konusu olan; “daha çok kitlesel bir tepkinin bir yargıya dönüşme olasılığıdır.”<sup>663</sup> Esther Leslie'nin de dediği gibi: “Filmin hayret veren olgusu, bireysel-kendine özgü- algıyı kolektif, kitlesel bir algı yapmasıdır.”<sup>664</sup>

Benjamin, sanat eseri olarak filmin montaj temelinde ortaya çıktığını<sup>665</sup> ve onun bu yapısının şok etkisi yaratarak seyircide yeni bir algılama tarzına neden olduğunu söyler. Montaj tekniği sayesinde film auratik burjuva sanatına özgü olan alımlama biçimlerini ortadan kaldırır. Dolayısıyla seyircinin film karşısında tefekküre dalması, pasif bir alımlama söz konusu olamaz. Film seyircide onun içinde bulunduğu duruma karşı bir yabancılaşma etkisi yaratır ya da onun dikkatinin dağılmasına, aktif ve eleştirel olmasına yol açar.<sup>666</sup>

Film birbirinden bağımsız, kopuk, farklı zaman ve mekânda geçen olayları, imgeleri montaj tekniği ile bir araya getirerek bütünü algılamanın ve anlamanın olanağını sunar:

“(…) Benjamin, filmin, optik özelliklerinden dolayı devrimci bir aygıt olduğunu söyler; film, sanatsal bakışı ve bilimsel bilgiyi birleştirir. Sinema da kamera hareketleri ve optik hilelerle nesnelere, onların ayrıntılarına nüfus edip, analiz etme şansı vardır. Film, nesnelere hareketinin doğasını, çıplak gözün algılayamayacağı yakınlık ve karmaşıklık içinde algılanır kılar. Gerçekliğin parçalarına seçerek nüfuz etme ve sonra bu parçaları radikal biçimde kurgulayarak bütünleştirme olanağı taşır... Film sadece üretimi açısından değil algılanması açısından da kolektif bir nitelik gösterir; kolektif tecrübeyi mümkün kılar. Bunun büyük kitlesel hareketler, kitleleşme ve kolektifleşmeyle ilgisi vardır.”<sup>667</sup>

<sup>663</sup> Eli Friedlander, 2012, s. 176-177.

<sup>664</sup> Esther Leslie, 2010, s. 221.

<sup>665</sup> Sven Kramer, 2013, s. 95.

<sup>666</sup> Richard Wollin, 1994, s. 190.

<sup>667</sup> Meral Özbek, 2000b, s. 127.

Sanayileşme ile birlikte modern kentlerde hızla akmakta olan yaşama ilişkin insan “birbirinden kopuk imgelere” sahiptir. Kent yaşamı içinde bir eylem her an kesintiye uğrayabilmektedir. Yaşamın bu hızlı akışı karşısında insan şoka uğrar. Yaşama ilişkin edindiği kopuk imgeleri başkaları ile ilişkilendiremez. Sahip olduğu bölük pörçük yaşantı kendinden önceki yaşantılardan, dolayısıyla deneyimden de kopuktur. Bundan dolayı insan yaşama ilişkin bütünlüklü bir deneyime sahip değildir. Modern yaşamda deneyimin parçalanmasına, kesintiye uğramasına örnek olarak gazeteleri ve trafiği örnek olarak vermek mümkündür: “gazeteler sürekli okumayı, büyük kentlerdeki trafik doğal insan hareketini” kesintiye uğratar. <sup>668</sup> Modern yaşamda günlük yaşamın bir parçası haline gelen şok deneyimi “dikkat dağıtıcı” (distraction) olarak adlandırılacak “yeni bir algı biçimi”ne yol açmıştır. <sup>669</sup>

Filmde birbiri ardına gelen görüntüler ve onların yarattığı şok, modern dünyada bölük pörçük, kesintili, süreksizlik içindeki yaşama ve onun yarattığı deneyime denk gelir. Dolayısıyla film modern kent yaşamında insanın sahip olduğu şok deneyimine uygun bir sanattır ve bu deneyimi yeniden üretir. Filmin “modern makinelerde önceden oluşturulmuş algı formlarını” geliştirdiği söylenebilir. Sahip olduğu teknikler sayesinde film ileride değinileceği üzere aynı zamanda “algının derinleşmesi”ne olanak sağlar. <sup>670</sup>

Benjamin, şok bağlamında şöyle der: “Şok biçimindeki algı, filmde bir biçim ilkesi olarak geçerlik kazandı. Kayan bantta üretimin ritmini belirleyen şey, filmde algı ritminin temelini oluşturur.” <sup>671</sup> Makine başında işçi ile film karşısındaki izleyicinin durumu aynıdır. Ona göre daha önce Marx’ın vurguladığı gibi, işçi çalışma koşullarını belirlemez, aksine onun nasıl hareket edeceğini üretim araçları, makineler belirler. Onun

---

<sup>668</sup> Norbert Bolz, Willem van Reijen, 1991, s. 113.

<sup>669</sup> Benjamin, kitle kültürü ve kentsel deneyim konusunda Siegfried Kracauer’dan etkilenir. Kracauer için, modern şehir kültürü ve yaşamı için “yoğunlaşma” ve “tefekkür” geçerliliğini yitirmiştir. Dikkat dağıtma, şehirlerde yaşayan insanların deneyim biçimi olmuştur. Ona göre, modern şehirlere ait kültür odaklanmayı, başka bir deyişle üzerinde yoğunlaşmayı gerektirmeyen, kolayca kavranabilen, dikkat dağıtan bir kültürdür. Bkz. Jaeho Kang, 2015, s.123-126.

<sup>670</sup> Norbert Bolz, Willem van Reijen, a.g.e., s. 112-113.

<sup>671</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 136.

hareketlerini üretim sürecinde makinenin hareketlerine uydurması gerekmektedir. İşçinin üretim sürecine aktif bir katılımı söz konusu değildir. “Üzerinde çalıştığı nesne işçinin eylem alanına onun iradesinden bağımsız olarak gelir ve aynı keyfilikle terk eder bu alanı.”<sup>672</sup> Burada zanaatkarlıkta olduğundan farklı olarak bir malın üretim sürecinin çeşitleri anları arasında bir bağ yoktur. İşçi bir malın sadece bir parçasını üretir makine başında. Bir parçasını ürettiği malın bütününe ilişkin bir deneyime sahip değildir.<sup>673</sup>

Seyircinin film karşısında yaşadığı şoka benzer bir şoku kalabalıklar arasında yürüyen bir kişi veya fabrikada makine başında çalışan işçi de yaşar. Ona göre “film kentli kitlenin rutin alımlama gücü biçimindeki parça parça algının yitip giden izlerine benzeyen gerçekliği yeniden üretir. Sinemada ve taşıyıcı bantta kesik görüntüler sürekli bir akış içinde geçerek uçup gider.”<sup>674</sup>

“Şehir insan deneyimini yeniden biçimlendirir ve film onu idrak biçimi sunar. Sinir şoku ve uyarısı kuraldır ve sinema bu sarsıntıları yeniden üretir. Sinema şehir sakinlerinin rasyonel, endüstriyel, tekniksel dünyasından kaçma arzularını sömürür ve bunu bu dünyanın ürününü kullanarak yapar. Film şehir hayatının karmaşıklığını ve geçiciliğini kaydeder. Şehirdeki deneyim montajlanır ve süreksizdir.”<sup>675</sup>

Ayrıca Benjamin, film seyircisinin çoğunlukla büyük kentlerde sanayide çalışan işçilerden oluştuğunu ve bu seyirci kitlesinin, günlük yaşamda endüstrileşmiş makine işine olan bağımlılıklarını filmdeki oyuncunun zaferi ile telafi etmeye çalıştıklarını ifade eder.<sup>676</sup> Başka bir deyişle büyük şehirlerde günlük yaşamlarını insanlıktan yoksun bir şekilde ofislerde ve fabrikalarda geçiren insanlar, akşamları seyretmeye gittikleri filmlerde oyuncuların onların “intikamı”nı (*Revanche*) nasıl aldığını deneyimlerler.<sup>677</sup>

Filmde montaj tekniği sayesinde art arda gelen sahnelerden dolayı, seyirci bir önceki sahne üzerinde yoğunlaşmadan bir sonraki sahne gelir. Bu nedenle, sinemada

---

<sup>672</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 136.

<sup>673</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 136-137.

<sup>674</sup> Esther Leslie, 2010, s. 238.

<sup>675</sup> Esther Leslie, a.g.e., s. 118.

<sup>676</sup> Heiko Reisch, 1992, s.118.

<sup>677</sup> Walter Benjamin, 1980a, “Erste Fassung”, s. 450.

bireysel yoğunlaşmada bir düşünüş gerçekleşmiştir. Benjamin'e göre filmde görüntülerin hızlı bir şekilde değişmesi "şok etkisine" yol açar ve böylece onun dokunsal\* özelliği olduğu söylenebilir. Bu durum hem dikkat dağıtır hem de rahatsız eder.<sup>678</sup> "Kitlelerin dağınık algısı artık tamamıyla dokunsallığın egemen olduğu yeni bir *aisthesis* modelidir."<sup>679</sup> Benjamin filmde "dikkat dağıtıcı (dikkati başka yöne yönlendiren / ablenken) öğenin dokunsal (*taktil*)"\* olduğunu belirtir. O, " izleyiciye belli aralıklar hücum eden sahnelerin geçtiği yerlerin ve bakış açılarının değişimine dayanır..<sup>680</sup> Eugene Lunn bu bağlamda Benjamin için şu ifadeyi dile getirir: "Beceri üstünlüğünün ve dünyayı dokunurcasına algılamanın düşünceye dalarak başaramayacağını öne sürdü; nesneyi anlık, neredeyse zihinsel bir dağılma durumunda algılayan izleyiciler, materyali bir alışkanlık olarak elle dokunurcasına algılayabiliyorlardı."<sup>681</sup> Miriam Bratu Hansen'ın da belirttiği gibi, film gerek nesnelere gerekse olayları insanın sıradan algısıyla algıladığından daha fazla seyirciye yaklaştırması sayesinde dokunsal bir sanattır.<sup>682</sup> Nitekim Benjamin için film, görsel bir iletişim aracı değildir, dokunsal (tensel) bir

---

\* Koleksiyoncu Benjamin'in dokunsal algı ile ilgili olarak önem verdiği bir tiptir. Koleksiyoncuları dokunsal algıya sahip olan eleştirmenler olarak tanımlar. Onların "mülkiyet ve sahip olmanın optik olan ile belirli bir karşılık içinde duran dokunsal olan" ile ilişkili olduğunu söyler. "Koleksiyoncular dokunsal içgüdüleri olan varlıklardır" (Bkz. Walter Benjamin, 2002b, "Convolute H", s.206).

<sup>678</sup> Heiko Reisch, 1992, s. 125.

<sup>679</sup> Norbert Bolz, Willem van Reijen, 1991, s. 114.

\* Benjamin, Türkçeye "dokunsal" olarak çevrilen Almanca "*taktil*" sözcüğünü insan algısındaki dönüşümü göstermek için kullanır. Bu sözcük dikkat dağıtma ve şok sözcüklerinden bağımsız değildir ve Avangard hareketi ile ilişkili bir sözcüktür. Avangard terimi, kökensel olarak öncü askeri birlikler ve "taktik" nosyonu ile bağlantılıdır. Öncü askeri birlikler ana birliklerden önce çevre yerleri gezip onlar için bu yerlerin güvenli olup olmadığını, düşman karşısındaki konumuna ilişkin taktiksel bir keşif yapmaktaydılar. Olabilecek herhangi bir saldırı riskini en aza indirmek için onların mümkün olduğunca dikkatli bir şekilde bu görevi yerine getirmeleri gerekiyordu. Avangard on dokuzuncu yüzyıla kadar sadece askeri bir terim olarak kullanılmamış aynı zamanda "Kriegswissenschaft"ın önemli bir terimi olmuştur. Bu durum Birinci Dünya Savaşı'na kadar devam eder. Teknolojinin gelişmesi ile, daha doğrusu radyo gibi kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması ile öncü birliklerin taktiksel keşiflere artık ihtiyaç kalmaz. Taktiksel keşif için bir radyo vericisi ve savaş alanı yukarıdan gözlemlemek fazlasıyla yeterli olmuştur. İlk avangard sanat hareketleri de "daha geniş toplumsal oluşumların önünde öncüler gibi yürüten küçük bir birlik" gibidir. Avangard sanat hareketleri insanın duyu yetilerini keskinleştirmeyi amaçlamışlardır. Bkz. Tobias Wilke, "Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of Senses", Grey Room, No. 39, Walter Benjamin's Media Tactics: Optics, Perception, and the Work of Art, The MIT Press, Spring 2010, s. 42-44.

<sup>680</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s.502 & Walter Benjamin, 1969, s. 238.

<sup>681</sup> Eugene Lunn, 2010, s. 225.

<sup>682</sup> Miriam Bratu Hansen, 2012, s. 101.

iletişim aracıdır. O, “tenselliğin, bedeninin uyuşturulmasıyla sonuçlanan göz merkezli gösteri deneyimine alternatif oluşturduğunu düşünmektedir.”<sup>683</sup>

Benjamin’e göre mimari yapılara ilişkin alımlama da dikkat dağıtıcı bir alımlamadır. “Bu alımlamanın yasaları en öğretici olan yasalardır.”<sup>684</sup> Benjamin’e göre mimari yapılara ilişkin alımlama “dokunsal” ve “görsel” olmak üzere iki biçimdedir. Görsel alımlamanın tersine “dokunsal alımlama dikkatini toplamayla değil alışkanlıkla gerçekleşir.” Ancak Benjamin, mimari yapıların alımlaması söz konusu olduğunda görsel alımlamanın da çok fazla dikkat gerektiren bir alımlama olmadığını söyler. Çünkü burada alışkanlık görsel alımlamayı etkiler.<sup>685</sup> Bununla beraber kentte yaşayan bir insanın nadiren etrafındaki mimari yapılar, sokaklar dikkatini çekerken, bir turist için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Alışık olmadığı bu çevre turisti büyüler. “Dikkat dağıtma (distraction) olağanüstü bir deneyim değildir. Kentin yerlisi için mimari kentsel yaşamın gündelik rutinine bir zemin (backdrop) oluşturur.”<sup>686</sup> Graeme Gilloch, dikkat dağıtma için Benjamin bağlamında şöyle bir yorumlamada bulunur:

“(…) *Sanat Eseri* makalesinde alışkanlık dikkat dağıtma (*distraction*) ile karmaşık bir etkileşimde karışık bir terim olarak ortaya çıkar. İlk olarak Benjamin yeteneklerimizin ve eğilimlerimizin çoğunun tekrarlama yoluyla ve sıklıkla başka bir şey yapma sürecinde ‘yavaş yavaş alışkanlıkla iyice öğrenildiğini’ iddia eder. Dikkat dağıtma, alışkanlık oluşumunun, öğrenmenin yaygın bir koşuludur. Üstelik, pratik bir etkinliğin tam ustalığı haklarında düşünmeden, yani dikkat dağınıkken görevler tam olarak yerine getirildiğinde kesinlikle gösterilir. Bu bakımdan alışkanlık unutkanlık değil, fakat daha çok amnesia’nın ortasında bir başarı şeklidir. İkincil olarak, dikkat dağıtma basit dikkatsizlik olarak anlaşılmalıdır. Dikkat dağıtma başka bir yere dikkat etmeyi içerir. Dikkat dağıtma, teknik becerinin bir modu ve ölçüsüdür ve aynı zamanda aşına olunan içindeki değişimlere bir cevaptır. Dikkati dağılan alışkanlık edinir ve gösterir; hatta bu alışkanlıklar bozulduğunda ve kesintiye uğradığında da dikkat dağıtılmaktadır. Geçici bir şekilde göze çarpan, belki de kolayca fark edilebilen fakat yerinde olmayan ya da yeni bir ışıkta göze işen bir şey tarafından dikkat dağıtılır. Aslında belirgin bir biçimde marjinalleştirilen ve ihmal edilenlere dikkat çeken, görünüşte önemsiz olanı ya da gözden kaçmış olanı gözlemleyen dikkat dağıtma, felsefi

<sup>683</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 192.

<sup>684</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 504.

<sup>685</sup> Walter Benjamin, a.g.e., “Zweite Fassung”, s. 504-505.

<sup>686</sup> Graeme Gilloch, 2002, s. 190.

tefekkürün geleneksel parametrelerinin dışında kalan eserlerle ve fikirlerle Benjamin'in kendisinin uzun süren meşguliyetinin en belirleyici özelliği olarak burada görünür. Kolektif bir deneyim ve politik zorunluluk olarak dikkat dağıtma dışlanmış ve küçümsenmiş olanlara karşı temel bir yeniden yönlendirmeyi ve onların yeniden değerlendirmesini ortaya koyar (suggest). Dikkat dağıtma yeniden tanıma ve hatırlamanın bir modudur.”<sup>687</sup>

Benjamin, filmin bireysel yoğunlaşmaya engel olmasını filmin çıktığı dönemde ona karşı çıkan Georges Duhamel'in kısmen olumlu kısmen olumsuz şu sözleri ile destekler: ““Düşünmek istediğimden daha fazlasını artık düşünemiyorum. Devingen görüntüler düşüncelerimin yerini aldı.””<sup>688</sup> Duhamel bununla kalmaz ve filmin vakit öldürme, eğitimsiz ve sefil insanlar için bir dikkat dağıtma aracı olduğunu söyler ve onun için şu tarzda yorumlar yapar: ““...hiçbir yoğunlaşma gerektirmeyen, hiçbir düşünme yetisini şart koşmayan bir gösteri... yüreklerde hiçbir ışık yakmayan ve bir gün Los Angeles'ta 'star' olmak gibi gülünç bir umuttan başka hiçbir umut uyandırmayan bir gösteri.””<sup>689</sup> Burada Duhamel bir sanat olarak filmin tamamen bir dikkat dağıtma aracı olduğunu, onun klasik sanat algılayışının dışında olduğunu, sanat alımlayıcısının sanat yapıtı karşısında tefekküre dalması, yoğunlaşması gerektiğine vurgu yapar. Dolayısıyla, sinemanın kabul gören sanat algısından farklı bir algı yarattığına vurgu yapar.<sup>690</sup> Benjamin filmin “kült değeri” geri ittiğini ve böylece film karşısındaki seyircinin “sorgulayan bir seyirci” olduğunu, ancak hatırlanacağı üzere bu seyircinin “dikkati dağınk bir seyirci” olduğunu söyler.<sup>691</sup> Onun için, “(...) sinemasal deneyimle birlikte gelen oyalanmış\* algının eleştirel bir muhakemeye buluşması mümkündür; geleneksel sanat erbabından farklı olsa da, kentsel izleyici sahiden de bir eleştirmen haline gelebilir.”<sup>692</sup>

<sup>687</sup> Graeme Gilloch, 2002, s. 190-191.

<sup>688</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 503.

<sup>689</sup> Walter Benjamin, a.g.e., Zweite Fassung, s.503-504 & Walter Benjamin, 2013e, s.75.

<sup>690</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s.503-504 & Walter Benjamin, 2013e, s.75.

<sup>691</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s.505.

\* Burada “oyalanmış” yerine “dikkati dağılmış” demek daha doğru olacaktır.

<sup>692</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 126.

Hatırlanacağı üzere filmin seyirci tarafından kolektif alımlanmasının politik olarak önemli bir işlevi olduğu daha önce dile getirilmişti.<sup>693</sup> Burada kolektif bir alımlama, başka bir ifadeyle seyircilerin görüşlerinin kolektif bir şekilde oluşması söz konusudur. “Benjamin, filmin izlenmesinin ayırt edici özelliği olan eşzamanlı kolektif alımlama’da, kahkahalarda ve şok etkisinde, izleyici kitlesinin alımlama sırasında kendi kendisinin örgütlenmesinin ve denetlenmesinin ilk adımlarını bulur.”<sup>694</sup> Film karşısında bulunan bir seyircinin tepkisinin diğer seyircilerin de tepkisini “düzenlediğini” söylenebilir. Bir sahne, karşısında attığımız kahkahaya diğer seyirciler de eşlik edebilir ya da bu kahkahaya eşlik etmeyerek bu tepkiyi bastırabilirler.<sup>695</sup> Dolayısıyla burada daha önce ifade edildiği gibi filmi seyreden her bir seyircinin verdiği “tepkinin toplamı seyircinin kitlesel tepkisini” oluşturur. Bu seyirciler “kendilerini beyan ederek, kendilerini denetlerler.”<sup>696</sup> Onun için bu alımlama tarzını politik kılan şey tam da “bireysel bir liderin ya da Führer’in müdahalesi olmaksızın bir kolektif oluşturmasıdır.”<sup>697</sup> Bu da faşizmde olan “politik örgütlenme”den daha farklı olan bir politik örgütlenme olanağına işaret eder.<sup>698</sup> Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Benjamin, 1927’de ilk kez yapılan sesli filme olumlu bir işlev yüklemeyerek ve ona karşı sessiz filmi savunur. Ona göre sesli film sinemanın devrimci potansiyelini olumsuz bir şekilde etkiler. Bu konuda Adorno’ya yazdığı bir mektubunda şu cümleyi dile getirir: “Sesli filmin doğuşuna, denetlenmesi zor tepkiler doğuran ve bu yüzden de politik açıdan tehlikeli olan sessiz sinemanın devrimci önceliğini kırmak için sinema endüstrisi tarafından tertiplenmiş bir harekât olarak bakmak gerek.”<sup>699</sup>

---

<sup>693</sup> David S. Ferris, 2008, s. 105.

<sup>694</sup> Bernd Witte, 2007, s. 132.

<sup>695</sup> David S. Ferris, 2008, s. 109.

<sup>696</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 497.

<sup>697</sup> David S. Ferris, 2008, s. 109.

<sup>698</sup> David S. Ferris, a.g.e., s. 109.

<sup>699</sup> Walter Benjamin, “Adorno’ya Cevap”, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016a, s. 207-208.



Benjamin'e göre resim karşısında film karşısında olduğu gibi kolektif bir alımlama söz konusu değildir. Bir tabloya en fazla aynı anda birkaç kişi bakar. Dolayısıyla resim karşısında "eş zamanlı bir alımlama"dan bahsedilemez.<sup>700</sup> Resim sanatı, film ile karşılaştırıldığında resmin filmin kitlelere hitap ettiği gibi kitlelere hitap etmediği dile getirilebilir. Benjamin'in film ve resim sanatı karşısında seyircinin ya da sanat alımlayıcısının algısında oluşan değişime verdiği en güzel örneklerden biri, Picasso ve Chaplin örneğidir. Teknik yeniden üretim, hatırlanacağı üzere "kitlelerin sanat ile ilişkisi"nde bir değişime yol açmıştır. Benjamin, onların mesela Picasso'un bir eseri karşısında "gerici" bir tutuma sahip olduğunu, Chaplin'inki\* karşısında ise "ilerici" bir tutuma sahip olduğunu dile getirir.<sup>701</sup>

Resim ve sinemanın kitleler üzerindeki etkisi görebilmek için örnek olarak Sovyetler'e ve Nazi Almanyası'na bakıldığında, sinemanın resimden daha fazla kitleler üzerinde etki yarattığı düşünülmüştür.<sup>702</sup> Benjamin'e göre, seyirci kitlesinin sanat eseri karşısındaki "eleştirel tutumu" ve "zevk almaya yönelik tutumu" arasındaki ayrılık, sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önemle ilişkili olarak değişir. Sanatın "toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldıkça" bu ikisi arasındaki "ayrılık" artar. Geleneksel bir sanat eserine herhangi bir "eleştiri" yöneltmeden ondan zevk alınır, ama buna karşılık olarak "yeni" olan eleştiriye tabi tutulur. "Sinemada seyircinin eleştirel tutumu ve zevk alma tutumu birbiriyle örtüşür."<sup>703</sup> Film seyircisi, seyrettiği film karşısında, tıpkı bir spor etkinliğini seyreden seyirci gibi "yarı uzman" gibidir.<sup>704</sup> Film karşısında uzman hale gelen seyirci, daha önce ifade edildiği gibi, bir yandan filmde zevk alırken diğer yandan ona eleştirel

---

<sup>700</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 497.

\* Benjamin, Soupault'a dayanarak Chaplin'in filmleriyle zor ama toplumsal olarak önemli olan bir şeyi başardığını, bu zor ve önemli olan şeyin izleyiciyi yalnızca güldürmek olduğunu dile getirerek onun filmleri için şu saptamayı yapar: Chaplin filmleriyle "kitlelerde hem enternasyonalist hem de devrimci patlamalara neden olmuştur: Kahkahalar." Bkz. Walter Benjamin, "Chaplin'e Bugünden Bakış", **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, 2018a, Ankara, s. 300.

<sup>701</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 496-497.

<sup>702</sup> Toby Clark, 2017, s. 20.

<sup>703</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 497.

<sup>704</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 492.

bir gözle bakar. Bu nedenle “uzman izleyicinin kolektif deneyimi”nde “zevk ve eleştirinin bir kaynaşma”sı söz konusudur.<sup>705</sup> O halde film gibi ayardan yoksun bir sanat yapıtı sanat alımlayıcısının onun karşısında eleştirel bir tutum takınmasına neden olur. Benjamin için teknik yeniden üretim ile bir zamanlar, saraylarda, kiliselerde ya da manastırlarda belli bir zümrenin denetimi altında sergilenen sanat eserlerinin kopyalanmaları ve bu kopyaların eşzamanlı olarak ve farklı mekânlarda sergilenmesi, birçok izleyici kitlesinin onlara ulaşmasına neden olsa da kitlenin ilerici bir tutum takınabilmesine ya da kitlelerde devrimci bir potansiyel oluşturmasına, filmde olduğu kadar olanak sağlayamamıştır. Çünkü film bir yandan bütünü algılamaya ve kolektif deneyime olanak sağladığı gibi diğer taraftan kitleyi, eleştirel, kolektif bir birliğe dönüştürür. Onlara politik bir farkındalık kazandırır.

Ancak şunu da önemle belirtmek gerekir ki film kendini kapitalist sömürü sisteminden, onun çıkarlarından koparabildiği ölçüde eleştirel bir seyirci kitlesinin oluşumuna katkı sağlayabilir.<sup>706</sup> Benjamin ve Brecht bu konuda hemfikirdirler. Kapitalist toplumda film endüstrisinin ekonomik çıkarlarına hizmet eden bir sanattan yana değillerdir. Onlara göre devrimci film sanatının yapması gereken tam olarak medya endüstrisinin çıkarları doğrultusunda olan üretim yöntemlerini sıkı bir eleştiriye tabi tutmaktır.<sup>707</sup> Kapitalist film endüstrisinden bağımsız olmayan bir film politik olamaz. Kapitalist film endüstrisine bağımlı bir film “toplumsal ihtiyaçları” görmezden gelir. Dolayısıyla o ne sanatın ne de proletaryanın sömürülmesini ortadan kaldırır.<sup>708</sup> Böyle bir film kitlelerde gerçeklik karşısında bir yanılsama yaratmasına karşın materyalist bir estetik örneği olarak görebilecek erken dönem Sovyet sineması için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Bu sinemada bir film karşısında kapitalist film endüstrisinin bir ürünü

---

<sup>705</sup> Howard Caygill, 1998, s. 110.

<sup>706</sup> Willem van Reijen & Herman van Doorn, 2001, s. 158.

<sup>707</sup> Inez Müller, 1993, s. 108-109.

<sup>708</sup> Esther Leslie, 2010, s. 215-216.

olan bir film karşısında olduğu gibi “sadece” alıcı olan bir seyirci yoktur, burada seyirci uzman bir sorgulayıcıdır da.<sup>709</sup>

Son olarak film konusunda Benjamin’in önem verdiği bir diğer nokta ise şudur: film deneyimin yalnızca insan tarafından sağlandığına ilişkin fikrin ortadan kalkmasına imkân tanır. Ona göre, “insan öznesinin deneyimin tek kaynağı olarak ortadan kalkması faşizm tarafından manipüle edilen estetik algının kaynağını da ortadan kaldırır.”<sup>710</sup> O, “filmin yeni bir estetik deneyim tarzına” neden olduğunu ve bu estetik deneyimin “doğa ile, maddi dünya ile yeni bir ilişkiye” olanak sağladığını düşünür.<sup>711</sup> Benjamin, sanatın temel toplumsal işlevinin “doğa ve insanlık arasındaki etkileşimi” prova etmek olduğunu ve bunun için en uygun sanatın da film olduğunu dile getirir.<sup>712</sup> Hatırlanacağı üzere fotoğraf üzerine olan bölümde optik bilinçdışının insan için farklı bir deneyim olanağı sağladığı dile getirilmişti. Film, böyle bir olanağı sağlaması açısından önemlidir. İnsanın kendi duyuları ile elde edeceğinden daha fazlasını deneyimlenmesine olanak sağlar. Bunu da kamera yakın ve ağır çekim özellikleri sayesinde yapar. “Yakın çekimde mekân, ağır çekimde devinim genişler.”<sup>713</sup> Ona göre film etrafımızı saran, içinde yaşadığımız gündelik yaşamı, bize görüldüğünden daha farklı bir biçimde<sup>714</sup> ve onun daha derinlikli bir algısını sunar. Toplumda var olan ancak olağan, doğal olarak görülen bir durum, sorun filmde gösterildiğinde artık olağan veya doğal olmaktan çıkar. Burada filmin gerçekleştirdiği bir tür yabancılaşma söz konusudur. “Bu yabancılaşma eylemiyle film ‘varoluşu yöneten’ mevcut bilimsel ve toplumsal ‘zorunluluklara’ yönelik kavrayışı genişleterek hem gerçeğin yanılsamasını olumsuzlar hem de dışsal gerçekliği temsil eder.”<sup>715</sup>

---

<sup>709</sup> Klaus Kreimeier, “Benjamin und die Medien”, **Walter Benjamins Medientheorie**, Hg., Christian Schulte, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2005, s. 91.

<sup>710</sup> David S. Ferris, 2008, s. 107-108.

<sup>711</sup> Nathan Ross, 2017, s. 169.

<sup>712</sup> Walter Benjamin, 2006d, Second Version, s. 107-108.

<sup>713</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 500.

<sup>714</sup> Kia Lindroos, 1998, s. 140.

<sup>715</sup> Esther Leslie, 2010, s. 222.

Ayrıca filmde gösterilen bir şey çok farklı bakış açılarının bir toplamı olduğundan gerçekliğe ilişkin insanın sıradan algısından daha fazlasını sunar. Onun için filmi önemli kılan şey; “(...) filmde kameranın algı akışını dondurup fiziksel hareketi yakalama biçimi sayesinde günlük hayatların en komplike detaylarına kadar kayıt altına alabilmesidir.”<sup>716</sup> Benjamin bir şeye ilişkin farklı açılardan çekilmiş birçok fotoğraf karesinin, imgelerinin arka arkaya gelmesinden oluşan filmin bizim için apaçık olmayan, üstü örtülmüş, başka bir ifadeyle gerçekliğin saklı boyutunu açığa çıkardığını ve göstermeye çalıştığını ifade eder. Bu bağlamda Benjamin Eisenstein’ın *Potemkin Zıhrlısı* filmi üzerine yazdığı bir yazıda şöyle der:

“Film ile birlikte gerçekten yeni bir bilinç alanının ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kısaca anlatmak gerekirse, film, yakın çevrenin mekânlarının- insanların yaşadığı, uğraşlarını sürdürdüğü, ve boş zamanlarının tadını çıkardığı mekânlarının anlaşılır, anlamlı ve tutkulu bir biçimde gözlerinin önünde açıldığı prizmadır. Kendi kendilerinde bu ofisler, mobilyalı odalar, barlar, büyük şehir sokakları, istasyonlar, fabrikalar çirkin, anlaşılmaz ve tamamen kasvetli. Ya da daha doğrusu onlar filme gelene kadar öyle göründüler. O zaman sinema, tüm bu hapishane dünyasını bir saniyenin kesirlerinin dinamiti ile patlattı, böylece onların geniş bir biçimde dağılmış yıkıntılarının (parçalarının) arasında uzun bir macera yolculuğu yapabiliriz.”<sup>717</sup>

Benjamin, filmin bu yanıyla ilgili olarak Walt Disney tarafından yapılan ve ilk kez 1928 yılında yayınlanan Miki Fare (Mickey Mouse) filmlerine de dikkat çeker. Miki Fare hem dış görünüşü hem de yaşam biçimi itibariyle insana benzetilerek yapılmıştır. Onun içinde yaşadığı yaşam koşulları da insanların gerçekte yaşadığı yaşam koşullarından farklı değildir. Dolayısıyla bu filmleri izleyen seyirciler Benjamin’e göre onlar sayesinde “kendi yaşamlarını yeniden tanıma” imkânına ve ona ilişkin daha kapsamlı bir deneyime sahip olurlar.<sup>718</sup>

---

<sup>716</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 119.

<sup>717</sup> Walter Benjamin, “Reply to Oscar A. H. Schmitz”, **Selected Writings, Volume 2, Part 1**, 1927-1930, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, The Belknap Press of Harvard University Press, USA, 2005b, s. 17.

<sup>718</sup> Walter Benjamin, “Miki Fare Üzerine”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018f, s. 301.

Sonuç olarak Graeme Gilloch'a göre "film gerçekiğin büyüsunü bozar. Fotoğrafçılığın modern kent manzarasından aura'yı atma vaadinde bulunması gibi, film de dünyaya nüfuz eder ve gizeminden arındırır."<sup>719</sup> Bu bağlamda Benjamin'in ressam ve büyücü, kameraman ve cerrah arasında kurduğı analogilere bakmak yerinde olacaktır. Benjamin ressamı büyücüye, kameramanı ise görüntüledikleri ile ilişkisi bağlamında cerraha benzetir. Mesela, büyücü bir hastanın üzerine elini koyarak hastayı iyileştirmeye çalışırken- ki böylece hasta ile onun arasındaki "uzaklık" korunmuş olur-cerrah hastaya yüzeysel olarak dokunmaktan öteye geçer. Operasyon aracılığıyla onun bedeninin içine girerek, özenle organlarına dokunarak, onu daha ayrıntılı inceler. Nitekim ressam kendisine konu aldığı olgu ile kendi arasına bir mesafe koyarken, kameraman o olgunun "derinliklerine" iner. Ayrıca ressam "bütünsel" olan bir resim sunarken, kameraman "parçalanmış" bir resim sunar.<sup>720</sup>

---

<sup>719</sup> Graeme Gilloch, 2002, s. 186.

<sup>720</sup> Walter Benjamin, 1980b, "Zweite Fassung", s. 495-496.

#### 4.4. Bir Üretici Olarak Yazar ve Politik Önemi:

Benjamin'in yazarın ya da sanatçının rolünün ne olduğuna ilişkin sorgulamasında, Brecht'in "tiyatroda klasik ifade araçlarının etkisiz kaldığına" dair inancı ile klasik tiyatroya karşı geliştirdiği epik tiyatrosu, Fransa'da Valéry ve Mallarmé'nin açtığı tartışmalar, Gerçeküstücülerin çalışmaları, Sovyet edebiyatındaki gelişmeler etkili olmuştur.<sup>721</sup> Bununla birlikte Benjamin'in edebiyat mücadelesinde belirlediği strateji yaşadığı dönemde Weimar Cumhuriyeti'nde her geçen gün bağımsız olan entelektüellerin sayısının azalmasından ayrı düşünülemez. Bu durumun olumsuz belirtilerini hem sanat ve edebiyat çalışmalarında hem de eğitim alanında ve üniversitelerde görmek mümkündür.<sup>722</sup>

20. yüzyılın başlarında üzerinde en çok tartışılan konulardan biri de sanatın toplum ve politikayla ilişkisi olmuştur. Bu dönemde birçok düşünür ve sanatçı onun toplum üzerinde herhangi bir politik etkide bulunup bulunmadığı sorusuna yanıt vermeye çalışmıştır. Benjamin'in çağdaşı olan bu düşünürler ve sanatçılar onun toplum üzerinde etkide bulunabilecek güçlü "bir silah", "bir araç" olduğunu düşünmüşlerdir.<sup>723</sup> Benjamin, "Üretici Olarak Yazar" adlı makalesinde Platon'a değinerek, ta Platon'dan bugüne sanatın bu gücünün bilindiğini belirtir ve Platon'un sanatçıların toplumu değiştirme ve yönlendirme gücünün bilincinde olduğundan dolayı ideal toplum düzenini korumak amacıyla idealize ettiği toplumunda şairlere yer vermediğine dikkat çeker.<sup>724</sup> Benjamin radyo yayını için yazdığı "Komedi Yazarlarına Reçete" adlı kısa bir yazısında bu bağlamda yazarın (oyun yazarının) şöyle bir göreve sahip olması gerektiğini söyler:

---

<sup>721</sup> Jean-Michel Palmier, 2009, s. 983.

<sup>722</sup> Uwe Steiner, 2010, s. 88.

<sup>723</sup> Jean-Michel Palmier, 2009, s. 932.

<sup>724</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 98.

“Toplumun tıkandığı yerlerde yazar çözüm sunmalıdır. Standart yoksa o koymalıdır. Toplum kendini aldatıyorsa, ona doğru yolu göstermelidir.”<sup>725</sup>

Sanat eserlerinin “üretim ve dağıtımına ilişkin teknolojik süreçler değiştiğinde” onların “özü”, “doğası” da değişime uğrar. Bundan dolayı Benjamin, teknoloji ve sanatın bir araya getirilmesi gerektiğini savunur ve bunu da “edebiyat tekniği” olarak adlandırır. <sup>726</sup> Bu konuda Paul Valéry’nin onun üzerinde göz ardı edilmeyecek kadar büyük bir etkisi vardır. Benjamin için, Valéry’nin kendi çağının Fransız yazarları arasında önemli bir yeri vardır. Bu da onun büyük bir “teknik uzmanlığa” sahip olmasından gelir. <sup>727</sup> O, “yazmada tekniğin doğası üzerine” derinlemesine düşünmüş ve “yazmanın...öncelikle teknik bir mesele olduğunu” ileri sürmüştür.<sup>728</sup> Ayrıca entelektüel eylemin teknolojik gelişmeden bağımsız olarak düşünülemeyeceğini ifade etmiştir. Onun için, edebi bir sanat eseri “teknik üretim” neticesinde ortaya çıkar ve dolayısıyla ondan bağımsız değildir. Bu görüş, sanat eserini “yaratım ve esinleme”den bağımsız olarak görmeyen görüşü ve onun otoritesini sarmaya yöneliktir. Sanat eseri “teknik” bir etkinlik sonucunda ortaya çıktığından dolayı böyle bir üretim biçimini benimseyen sanatçı için şöyle denilebilir: “Sanatçı bir mühendis ya da üreticiden fazlası değildir; estetik ya da edebi bir mühendis.”<sup>729</sup>

Benjamin, bir sanat eserinin ortaya çıktığı dönemdeki toplumsal ilişkiler içindeki konumunun, daha doğrusu onun ortaya çıktığı dönemdeki “edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevi”nin ne olduğu sorusuyla ilgilenir. Esasında bu soru, sanat eserinin “edebi tekniği”ne dairdir.<sup>730</sup> Bu konuda Brecht’in “*Umfonktionierung*” olarak

<sup>725</sup> Walter Benjamin, **Radyo Benjamin**, Haz. Lecia Rosenthal, Çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2018j, s. 320.

<sup>726</sup> Ünsal Oskay, 1982a, s. 147.

<sup>727</sup> Walter Benjamin, “The Present Social Situation of the French Writer”, **Selected Writings, Volume 2, Part 2**, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Trans. by Rodney Livingstone and Others, Harvard University Press, USA, 2005c, s. 756.

<sup>728</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 756.

<sup>729</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 108.

<sup>730</sup> Walter Benjamin, 2011h, s.100.

adlandırdığı terime başvurur. “Brecht, üretim alet ve biçimlerinin ilerici- yani sınıf mücadelesine hizmet eden- entelektüellerce anlaşıldığı biçimde dönüştürülmesini tanımlamak için ‘işlevsel dönüştürme’ [*Umfunktionierung*] deyimini icat etmiştir.”<sup>731</sup> Başka bir deyişle ona göre teknolojiyi, kitle iletişim araçlarını işçi sınıfının mücadelesine hizmet edecek şekilde işlevsel olarak dönüştürerek kullanmak gerekir.<sup>732</sup> Benjamin de ona dayanarak edebiyat alanında yapılan çalışmalarda kullanılacak olan “yeni tekniklerin” mümkün olduğunca çok “özgürleşime” uygun hale getirildikten sonra kullanılması gerektiğini savunur.<sup>733</sup>

Benjamin, iki tür yazardan söz eder. Bunlardan biri “burjuva yazar”dır, diğeri ise “üretici/ilerici yazar”dır. İlki, yazarın “özerk ve özgür” olduğunu iddia ederek edebiyat eserleri üretir. İkincisi ise var olan toplumsal koşullarda kimden yana ya da kimin hizmetinde edebi eser üretme etkinliğini gerçekleştireceğini belirterek seçim yapan yazardır.<sup>734</sup> İşte onun olumladığı yazar tipi bu türden bir seçim yaparak çalışmalar üreten ve bu sebeple ilerici olarak da nitelendirilebilecek yazardır. Bu türden bir yazardan şöyle bahseder: “Seçimini sınıf mücadelesi temeline oturtur ve proletaryanın tarafına geçer. Bu noktada özerkliği sona erer. Etkinliğini, sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı olabilecek biçimde yönlendirir.”<sup>735</sup>

Burjuva sanat görüşü yazarı bir uzman olarak görür. Benjamin, yazarın bir uzman olarak görülmesinin politik nedenlerini sorgular ve uzman olarak yazarın reddinin ne türden politik imkânlar doğuracağı üzerinde durur ve toplumsal düzenin değişebilmesi için “uzmanın proletarya ile dayanışması” gerektiğini ifade ederek uzman yazara karşı üretici yazarı önerir ve savunur:

“(…) entelektüel üretim süreci, burjuva bakış açısına göre düzenini borçlu olduğu farklı uzmanlaşma alanları yıkılmadığı sürece, politik kullanıma açılmaz. Daha kesin bir ifadeyle, üretici güçleri ayırmak

<sup>731</sup> Walter Benjamin, 2011h, s.106.

<sup>732</sup> Phil Slater, **Frankfurt Okulu**, Çev. Ahmet Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 260.

<sup>733</sup> Ünsal Oskay, 1982a, s. 148.

<sup>734</sup> David S. Ferris, 2008, s. 97.

<sup>735</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 98.



için yaratılmış olan uzmanlık engelleri, bu güçlerin ortak çabalarıyla yerle bir edilmelidir. Üretici olarak yazar, proletarya ile dayanışmasında, o zamana kadar kendisi için pek bir şey ifade etmemiş olan belli diğer üreticilerle dolaysız ve kendiliğinden bir dayanışma yaşar.”<sup>736</sup>

Benjamin “Üretici Olarak Yazar” adlı makalesinde edebiyat ve politika arasında herhangi bir ilişki olup olmadığını sorgulamaya girişir. Aslına bakılırsa, bu makale bir bakıma onun “(...) kendini sınıf kavgasında proletaryanın yanında gösterme denemesidir de. Ancak bunu sanatsal kimliğinden vazgeçmeden yapmaya çalışır.”<sup>737</sup> Bu makalede geleneksel olan eser kavramından farklı, ondan bağımsız bir estetik teori ortaya koyma çabasıdır. Bir edebiyat eserinin politik olarak doğruluğunun edebi olarak da doğruluğunu içerdiğini iddia eder. Onun ifadesiyle dile getirirsek; “doğru politik eğilim, edebi eğilimi de kapsar.”<sup>738</sup> Moskova ziyareti esnasında Sovyetlerdeki Proletkült\* hareketiyle kurmaya çalıştığı ilişkide bu durumu uygulamada görme ve yaşama deneyimine sahip olmuştur. Burada yayınlanan edebi ve sanatsal çalışmaların proletaryaya hizmet edecek şekilde hazırlanması, başka bir deyişle “doğru politik eğilimi” taşıması zorunlu kılınmıştır. Bu dönemde Benjamin Sovyet Ansiklopedisi’ne Goethe üzerine yazdığı bir madde ile katkı sağlamak istemiş fakat onun katkılarının

<sup>736</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 108, 115.

<sup>737</sup> Oğuz Demiralp, 1999, s.116.

<sup>738</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 99.

\* Proletkült, proleter kültür hareketidir. Bu hareket Sovyetlerde 1905 devrimi öncesinde “sol Bolşevik” olan Aleksandr Bogdanov’dan ilham alarak ortaya çıkmış bir harekettir. Bogdanov’a göre proleterlerin var olan üst sınıfa karşı üstünlük kazanabilmeleri için tamamen yeni olan bir “kültüre”, “ahlaka”, “politikaya” ve “sanata” sahip olmaları gerekmektedir. İşçileri üzerinde herhangi bir baskı kurmadan onları “aydınlatmanın” mümkün olabileceğini ileri sürmüştür. Bogdanov onlara politik kuramı veya yüksek kültürü aktarma amacında olmamıştır, onların “sosyalist hareketi” sahiplenmesi yönünde onları teşvik etme amacında olmuştur. 1905 Devrimi’den önce her kesimden aydın, sosyalist, öğretmen vs. tarafından işçi sınıfına yönelik eğitim projeleri tasarlanmış ve halka açık mekanlarda onlara hafta sonu ve akşamları ders verilmeyle başlamıştır ve onların bu yöndeki çabaları ve teşvikleri sonucunda ortaya çıkan “eğitici popüler basın-yayın organları” ile halk bilim, kültür ve edebiyatla daha fazla tanışmaya ve bu alanlarda üretmeye başlamıştır. Proleter kültür de bu türden çabalara karşılık gelmektedir. Bu dönemde aydınların bu yöndeki çabalarını reddedip kendi kendilerini bu alanlarda yetiştirebilecekleri iddia edip bu yönde girişimde bulunan işçiler de olmuştur. 1905 devrimi sonrasında bu hareket genişleyerek devam eder. Alanında uzman kişiler halk üniversitelerinde ve halk evlerinde halka ders vermeye devam ederler. O zaman var olan bilimsel, kültürel ve toplumsal meseleler halkın anlayabileceği bir dilde yayın organlarında ve bu mekanlarda ele alınır. Sonrasında ise bu türden eğitim faaliyetleri ve yayınlar daha çok işçilerin denetimine girmiştir, ancak yine de gerektiğinde aydınlardan destek alınmıştır. Zamanla proletarya yazarları da ortaya çıkar ve birçoğunun yazıları sol dergilerde ve gazetelerde yayınlanmıştır. Bkz. Lynn Mally, “Proletkült Hareketinin Kökenleri”, Çev. Akın Terzi, Skopdergi-Sayı: 11, 9.9.2017, <https://www.e-skop.com/skopdergi/proletkult-hareketinin-kokenleri/3492>, Erişim Tarihi: 04.09.2019.

“proleter tüketime” uygun olmadığı söylenerek reddedilmiştir. Onun edebi ve sanatsal çalışmalarını yayınlamak için arkadaşı Reich aracılığıyla bu hareketle bağlantı kurma çabaları başarısızlıkla sonuçlanmıştır.<sup>739</sup> Bu durum Benjamin’de büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. 5 Haziran 1927’de Hugo von Hofmannstahl’a yazdığı bir mektubunda Sovyet Ansiklopedisi yayın kurulunun-ki Benjamin’e göre bu kurul çok az sayıda uzmandan oluşmaktadır- Goethe üzerine yazdığı yazıyı kabul etmemelerinden dolayı yaşadığı hayal kırıklığını dile getirir.<sup>740</sup>

Benjamin, edebi eğilim aracılığıyla yazarın gündelik yaşamda egemen olan ögelere yönelik eleştirel bakış açısını kaybetmeden bir kavrayış sunacağını iddia eder. Esasen burada daha çok edebiyat etkinliğinin belli bir politik eğilimden yana olarak üretilmesinden, başka bir ifadeyle “dış bir politik konumun temsili” olmaktan öte onun artık kendisinin politik olduğunu vurgular.<sup>741</sup>

Benjamin, yazarın, kendi dönemine kadar işçi sınıfına ait olmadığını, fakat kendi zamanında onun bu sınıf ile ilişkisinde “arabulucu bir konumda” olduğunu ileri sürer. Çünkü daha önce yazarın burjuva sınıftan bağımsız olan bir konuma sahip olduğu söylenemez. Yazar, genelde bu sınıfın bir üyesidir, bu sınıfın sunduğu ayrıcalıkların neredeyse tamamından yararlanmıştı. Ancak Benjamin, Aragon’a gönderme yaparak devrimci bir yazar olabilmenin, gerçek bir entelektüel olabilmenin ilk koşulunun geldiği sınıfla bağlarını koparmak, ona “ihnet etmek” olduğunu belirtir. “Bir yazar için bu ihnet: kendisini üretim aracını besleyen biri olmaktan çıkarıp, bu üretim aracını proleter devriminin amaçlarına hizmet eder hale getirmeyi görev sayan bir mühendise dönüştüren tavidir.”<sup>742</sup>

Benjamin, Yeni Nesnelcilik akımını da yukarıda dile getirilen bağlamda eleştirir. Almanya’da ortaya çıkan bu akıma dâhil olan sol görüşlü sanatçılar ve entelektüeller onun

---

<sup>739</sup> Walter Benjamin, 2015, s.215-216 & Graeme Gilloch, 1997, s. 53.

<sup>740</sup> Walter Benjamin, 1994, s. 314.

<sup>741</sup> David S. Ferris, 2008, s. 97.

<sup>742</sup> David S. Ferris, a.g.e., s.101 & Walter Benjamin, 2011h, s. 115.

eleştirilerinden paylarını alırlar. Benjamin, bu akıma mensup sanatçıların asıl görevlerini görmezden geldiklerini, bu akımın işçi sınıfına hizmet etmekten uzak olduğunu, hatta onun, “*sefalete karşı mücadeleyi* bir tüketim nesnesi haline dönüştürdüğünü” iddia eder. Söz konusu akımın karakteristik özelliğini ise şu şekilde ifade eder: “Politik mücadeleyi karar vermek için zorlayıcı bir unsur olmaktan çıkarıp, bir rahat düşünme konusuna; bir üretim aracı olmaktan çıkarıp, bir tüketim nesnesine dönüştürmesi bu edebiyatın karakteristik özelliğidir.”<sup>743</sup>

Kapitalizm on dokuzuncu yüzyılda yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi edebiyat alanında bir tür bozulmaya yol açmıştır; edebi üretim sürecini, yazıyı olumsuz etkilemiştir. Onunla birlikte yazarın üretim araçları üzerine herhangi bir denetimi kalmamıştır. Çünkü üretim ve basın araçlarını elinde tutan sınıf, sermayeyi elinde tutan sınıftır. Böyle bir ortamda yazar artık pazarın talepleri, arzusu doğrultusunda üretimini yapmaya başlamıştır. Bundan ötürü, daha önce değinildiği gibi, hem yazar özerkliğini kaybetmekle karşı karşıya kalmıştır hem de sanat ürünleri metaya dönüşmüşlerdir. Bu ürünler, pasif olan bir kitlenin tüketimine sunulmuştur. Ayrıca, hatırlanacağı üzere Baudelaire’in de dile getirdiği gibi edebi eserlerin, şairin kendisinin de bir meta haline geldiği ve şairin bir fahişe gibi pazara alıcı bulmaya çıktığı dile getirilmiştir. Başka bir ifadeyle, şair de düşüncelerini satmak isteyen bir konuma gelmiştir ve bu nedenle şiirlerini alıcı bulacak bir pazar arayışı içine girmiştir.<sup>744</sup> İşte bu nedenle bu dönemde yazar özerkliğini yitirmiştir. Çünkü o “istediğini yazma özgürlüğünü” kaybetmiştir.<sup>745</sup>

Edebi üretim ve yazın alanındaki değişimler basın yayının ortaya çıkmasından bağımsız değildir. Bu durumu gazetenin ortaya çıkması ve kitlelere ulaşımı üzerinden incelemek mümkündür. Söz gelimi, gazeteler ilk ortaya çıktığı dönemde tek tek satılmamışlardır ve onlara ulaşmak için kitlelerin yüksek bir miktarda abone bedeli - ki

---

<sup>743</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 110.

<sup>744</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 208.

<sup>745</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 98.

bu bedel onlar tarafından ödenemeyecek kadar yüksekti- ödemeleri gerekmiştir. Ancak kitleler kafe gibi yerlerde gazetelere ulaşma imkânına sahip olabilmişlerdir.<sup>746</sup> On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gazetelere erişim sıkıntısı ortadan kalkmaya başlar. Bu durumun temelinde gazetelerin hem reklam almaya başlaması hem de tefrika roman basmaya başlamaları yatar. Bu gelişmelerle birlikte gazetelerin abone fiyatında düşüş meydana gelmiş ve böylece daha fazla kitle gazetelere erişme imkânına sahip olmaya başlamıştır.<sup>747</sup> Doğal olarak, onların gazetelere erişimin artmasıyla beraber enformasyona ulaşımı da kolaylaştırmıştır. Hatta bu dönemde enformasyonun reklam ile birlikte “propaganda” haline geldiği söylenebilir.<sup>748</sup> Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir nokta ise gazetelerin metaların daha fazla alıcı bulması için satıcılara hizmet etmeye başlamasıdır. “Gazeteler, yeni eşyalar satan büyük mağazaların safını tutarlar. Tinsel değerler piyasası basın eliyle örgütlenir.”<sup>749</sup>

O dönemde basılan gazetelerde edebiyat yazıları için ayrı bölümler açılmış, hatta bazı romanlar bile yayınlanmadan önce gazetelerde parça parça yayınlanarak kitlelerin tüketimine sunulmuştur. Birçok yazar yüksek bedeller karşılığında romanlarının gazetelerde yayınlanmasına izin vermişlerdir. Bu durum, yazarın büyük bir kitle tarafından tanınmasına olanak tanımış ve onun kitleler üzerinde politik bir etkiye yol açabilecek potansiyele sahip olabileceği gerçeğini beraberinde getirmiştir. Bu yazarlardan biri de Alexandre Dumas’dır. Örneğin, 1846’da Fransa Koloniler Bakanı Fransız kolonilerinde propaganda yapması için Dumas’ya yüksek miktarda para önermiştir.<sup>750</sup>

Bu dönemde gazetelerdeki bir başka değişiklik de onlara yeni sayfalar eklenmesi olmuştur. Gazetelere, “sanat ve dedikodu haber ve yazılarının bulunduğu ayrı bir sayfanın

---

<sup>746</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 122.

<sup>747</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 122.

<sup>748</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 165.

<sup>749</sup> Walter Benjamin, 2013d, s. 100.

<sup>750</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 124-125.

eklenmesi ile kolektif yaratımın sonucu bir edebiyat türü çıkmıştır ortaya. Bu sayfalarda kişisel yazılar, anekdotlar, belgesel özelliği olan yazılar, haberlerle birlikte yayımlanıyordu.”<sup>751</sup> Bu da kitlelere gerçekte “yaşayamadıkları Paris’in bütününe yaşama” imkânı sağlamıştır.<sup>752</sup> Ayrıca basının kapsamının genişlemesiyle okur kitlesi gün geçtikçe artmıştır. Benjamin, bu okur kitlesinin temel bir niteliğinin ise sabırsızlık olduğunu dile getirir:

“Sabırsızlık gazete okuyucusunun anayasasıdır. Ve bu, sadece bir bilgi bekleyen siyasetçilerin ya da bir ipucu yakalamaya çalışan spekülörlerin sabırsızlığı değildir; dışlanmış olanların, kendi çıkarlarını dile getirilmediğini görmeye hakları olduğunu düşünenlerin de arkasında buldukları bir sabırsızlıktır. Bu tüketen, her gün yeni yiyecek isteyen sabırsızlıktan daha çok okuyucuyu gazeteye bağlayan bir şey yoktur; yayıncılar bunu, sürekli okuyucu sorularına, görüşlerine ve tepkilerine ayrılan yeni sütunlar oluşturarak uzun zamandır sömürmektedirler.”<sup>753</sup>

Günlük yayınlanan gazetelerde okurun iş deneyimlerini, şikayetlerini veya bir söyleyişi yazıp paylaşacağı bir köşeye yer verilmesiyle beraber okur kitlesi de yazar tayfasına katılmaya başlamıştır. Böylece halktan biri, bir okur da buralarda kendini yazar olarak gösterebilecek duruma gelmiştir. Bu nedenle yazar ve onun yazdıklarını tüketenler arasındaki temel ayrım ortadan kalkmaya başlamıştır. Rus sinemasında da yazın alanındaki bu duruma benzer bir durum söz konusudur. Rus filmlerinde oyuncular aslında gerçek anlamda oyuncu değildirler, onlar işlerini güçlerini yaparken gerçekleştirdikleri performansları kameraya kaydedilen halktan insanlardır.<sup>754</sup> \*

Bir önceki paragrafta söz ettiğimiz gelişmelerle yazı da popüler kültürün bir parçası olmuş, daha doğrusu böyle bir kültür pratiği olarak kendini göstermeye

<sup>751</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 221-222.

<sup>752</sup> Ünsal Oskay, a.g.e., s. 222.

<sup>753</sup> Walter Benjamin, “Gazete”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018e, s. 313.

<sup>754</sup> Walter Benjamin, 1980b, “Zweite Fassung”, s. 493-494.

\* Benjamin, “Rus Sinemasının Bugünkü Durumu Üzerine” başlıklı yazısında Rus sinemasında başka hiç bir yerde görülmeyecek kadar az yıldızlara değer verildiğini dile getirir. Rusya’da yapılan filmlerde oyuncular (yıldızlar) yerine o konuya uygun düşen insanlar filmlerde oynatılmıştır. Bunu Eisenstein’in filmlerinde de görmek mümkündür. Örneğin, köylülere konu aldığı bir filmde gerçek anlamda oyuncular yerine işi gücüyle uğraşan köylülere yer vermiştir. Bkz. Walter Benjamin, 2018k, s. 290.

başlamıştır. Benjamin için yazma artık “popüler bir etkinlik” haline gelmiştir. Ancak önemle belirtilmesi gerekir ki “yazmanın popüler doğası tüketime dayanmaz, üretime dayanır..”<sup>755</sup> Günümüzde de yazmanın popüler bir etkinlik olduğunu söylemek mümkündür. Bugün insanların çoğunun internet blogları var, birçoğu edebiyat ve gazete haber sitelerinde yazılar yazmaktalar. Üstelik insanlar bugün duygu ve düşüncelerini ifade eden yazılar yazıp sosyal medya aracılığıyla paylaşabilmektedirler. Bu yüzden denilebilir ki yazma Benjamin’in döneminden günümüze kamusal bir etkinlik olarak kendini göstermeye başlamıştır aynı zamanda. Altını çizerek belirtmek gerekir ki Benjamin, yazmanın bu şekilde kamusal bir etkinlik haline gelmesine olumsuz olarak bakmaz.<sup>756</sup>

Benjamin’in on dokuzuncu yüzyıl basına ilişkin dikkat çektiği önemli bir noktadan daha söz etmek gerekir. Bu yüzyılda burjuva basınında gazeteler daha fazla kitleyi kendilerine çekmek için bağlamından kopuk kısa haberlere yer vermeye başlamışlardır: “Kentteki dedikodular, tiyatrodaki entrikalar, bunların yanı sıra da ‘bilinmeye değer’ şeyler kısa haberlerin en sevilen kaynaklarıydı.”<sup>757</sup> Başka bir deyişle, gazetelerde kayda değer, toplumsal, politik haberler yerine merak uyandıran ve dedikodu niteliğinde olan haberler ve yazılar yayınlanmıştır. Okuyucuları kendilerine çekmek için basın “belli yayın politikası saptamak yerine, reklamlarını arttırmak için halk neyle uyarılıp okuyucuya dönüştürülebiliyorsa yayın politikasını bunlara göre oluşturmaya başlamıştır.”<sup>758</sup> Ayrıca okuyucuların gerçekliği olduğu gibi algılamasına mâni olunmuştur. Yaşamda olan bitenler konusunda gazeteler seçici olmuş, her türden olguyu okuyucuya yansıtmamışlardır. Yer verdiklerinin şok etkisi gösterecek yazılar olduğunu, bu nitelikte olmayanları bile bu şekilde sundukları bilinmektedir. Gazeteler yaptıkları bu

---

<sup>755</sup> Walter Benjamin, “Diary from August 7, 1931, to the Day of My Dead”, **Selected Writings, Volume 2, Part 2**, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Trans. by Rodney Livingstone and Others, Harvard University Press, USA, 2005a, s. 505.

<sup>756</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 64.

<sup>757</sup> Walter Benjamin, 2013b, s. 122.

<sup>758</sup> Ünsal Oskay, 2014b, s. 188.

haberlerle okuyucunun içinde yaşadığı toplumsal gerçekliğe ilişkin kavrayışını olumsuz etkilemiş, onların var olan durumun bilincine varmasını ve onun karşısında eleştirel bir tavır takınmalarını sekteye uğratmışlardır.<sup>759</sup>

Bu konuda değinilmesi gereken önemli bir diğer konu ise şudur: Gazeteler sundukları anlaşılır ancak bağlantısız haberler ile okurda “*Erfahrung*” oluşumuna engel olmuşlardır, okurda sadece “*Erlebnis*” oluşumuna imkân tanımışlardır.<sup>760</sup> Benjamin, kapitalist burjuva basınında enformasyonun şu ilkelere sahip olduğunu söyler: “yeni olma, kısalık, anlaşılabilirlik ve hepsinden önemlisi tek tek haberlerin kendi aralarında bir bağlantıdan yoksun olması.” Basın bu ilkeleriyle okura verdiği enformasyonu okurun kendi deneyimin (*Erfahrung*) bir parçası kılmasına engel olur ve bunu da özellikle amaçlar.<sup>761</sup> Gerçi Benjamin gazetelerin sunduğu enformasyonun fragmental bir yapıda olması ya da “kopukluk” gibi niteliklere sahip olmasını olumsuz olarak değerlendirirken sanat söz konusu olduğunda onları pozitif olarak değerlendirir.<sup>762</sup>

Görüldüğü üzere basın yayın teknolojilerinin on dokuzuncu yüzyıldaki gelişimi ile belirli bir kitle kültürü yaratılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu teknolojilerin kültür üretimi için olumlu bir potansiyele sahip oldukları açıktır. Ne var ki politikayı estetize etmek için de kullanıldıkları görülmüştür. Dolayısıyla toplum için tehlikeli bir hâl almaya başlamışlardır.

Benjamin, tekniğin, edebi teknolojilerin politik ilerleme için olumlu bir potansiyele sahip olduğu görüşündedir. Ona göre bu teknolojiler bilgi konusunda “demokratik bir forum” oluştururlar ve edebiyat üreticisi (yazar) ve kitle arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya olanak sağlayabilirler. Bu durum da yazarın, sanatçının “bireysel bir deha” olduğunu düşünen anlayışını sarsacaktır.<sup>763</sup>

<sup>759</sup> Oğuz Demiralp, 1999, s.132 & Ünsal Oskay, 1982a, s. 162.

<sup>760</sup> Willem van Reijen & Herman van Doorn, 2001, s.187.

<sup>761</sup> Walter Benjamin, 2012a, s. 119.

<sup>762</sup> Marit Grøtta, 2015, s. 27.

<sup>763</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s.157.

Basının gelişmesi aynı zamanda hem kitlelerin edebiyatla olan ilişkisini dönüştürmüştür hem de edebiyatın yeni bir işlev kazanmasına yol açmıştır. Basınla beraber yeni türden bir edebiyat ortaya çıkmıştır. Bu yeni edebiyatın konusu çalışan kitlelerdir. Fakat onlar aynı zamanda bu edebiyatın “öznesi”dir, yani yaratıcılarıdır. Ancak belirtmek gerekir ki kitlelerin edebiyat ile olan ilişkisi Sovyet ve burjuva basınında birbirinden oldukça farklıdır. Burjuva basını, bu (okuyan) kitlenin kendisini etkileyen sorunları ele alabilecekleri, onları görünür kılabilecekleri forumları onlara sunarak, onları kendilerine çekmeye ve tüketicileri haline getirmeye çalışmıştır. Bu basında yazar ve halk arasında keskin bir fark vardır. Yukarıda değinildiği gibi, genelde yazar bir deha olarak görülmüştür. Sovyet basını için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Bu basında yazar ve halk arasındaki fark ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu basında da kitlelerin kendi sorunlarını görünür kılmalarına olanak tanınmıştır. Kitlelerin yazı yazmanın hem öznesi hem de konusu olması ile edebiyatın toplumsal yaşamla arasına koyduğu mesafe kaybolmaya, başka bir ifadeyle edebiyat ve toplumsal yaşam arasında bir bağ kurulmaya başlamıştır. Dolayısıyla, gazetenin ortaya çıkması ve gelişmesi ile beraber edebiyatın “kült işlevini” kaybetmeye başladığı ve “toplumun ayrılmaz parçası” haline geldiği söylenebilir.<sup>764</sup>

Burjuva basınında yayıncılar tarafından okuyucular için daha önce söz edildiği türden gazete bölümlerinin açılması, bu basında yazının gerilemesine, edebiyatta bir çöküşe yol açsa da sosyalist basında bunun aksine Benjamin açısından edebiyatın tekrar canlanması, dolayısıyla yazın alanında bir ilerleme söz konusu olmuştur. Çünkü bu basında okuyucular için açılan gazete sütunları okuyucu tarafından daha aktif ve bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Öyle ki bu yazında işçiler okur-yazarlık konusunda birer uzmana dönüşmüşlerdir, dolayısıyla ne edebi üretimde ne de onun tüketicisi olan kitlede

---

<sup>764</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s. 49.



bir pasiflik söz konusudur. İşçilerin yazar olma imkânı doğmuştur.<sup>765</sup> Sovyet basınının okur kitlesi için şöyle der Benjamin:

“Okur, betimleyen [*Beschreibender*] veya salık veren [*Vorschreibender*] bir yazar [*Schreibender*] olmaya daima hazırdır. Bir uzman olarak – özel bir alanda olmayabilirse de, yine de içinde yer aldığı uğraşının uzmanı olarak-yazarlığı hak kazanır. İş, kendisi dile gelir. Ve iş hakkında yazmak, o işi yapmak için gerekli becerinin bir kısmını oluşturur. Yazma yetkisi artık uzmanlık eğitiminden değil, ‘politeknik’ eğitiminden temel alır ve böylece ortak mülkiyet haline gelir.”<sup>766</sup>

Başka bir deyişle bundan böyle okur belli bir “konunun” uzmanı olarak değil de “daha çok bulunduğu yerin uzmanı olarak yazarlığa erişme olanağını yakalar. Konuşma sırası yapılan işe gelir. Ve sözcüklere dökülmesi, denenmesi için gerekli olan becerinin bir bölümünü oluşturur.”<sup>767</sup> Sovyet basınındaki bu gelişme “yaşam koşullarının edebileşmesine” neden olur ve böylece “edebiyat salt estetik bir biçim olarak” görülemez.<sup>768</sup> Benjamin, “yaşam koşullarının edebileştirmesi” ile aslında gündelik yaşam içinde karşılaştığımız tüm sorunların edebiyatta ele alınmasına, işlenmesine gönderme yapmaktadır.<sup>769</sup> Sovyetlerdeki işçi yazarların bunu gerçekleştirdiklerini düşünür. Herkesin yazması, yazabilmesi gerektiğinden söz eder ve bunun politik bir işlevi olduğunu iddia eder. Söz gelimi, Bernd Witte’ye göre “Benjamin’in işçi-yazar imgesi, faşizmin propaganda edebiyatında ve sanatında betimlediği toplumsal bir ideal figür olan işçi-askerin adeta barışçıl bir karşı tasarımıdır.”<sup>770</sup> Bununla birlikte onun Benjamin bağlamında işçi -yazar ile ilgili olarak dikkat çektiği bir diğer nokta ise; onların kendilerini veya konu aldıkları “kurgusal kahramanın özel kaderini” ortaya koymaktan daha çok “toplumsal deneyimleri” sunmalarındır. Bunu da Benjamin hikâye anlatıcılığı sanatının yeniden ortaya çıkması, canlanması olarak görür. Burada söz konusu olan

<sup>765</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 103.

<sup>766</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 103.

<sup>767</sup> Walter Benjamin, 2018e, s. 313-314.

<sup>768</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 103 & Susan Buck-Morss, 2010, s. 158.

<sup>769</sup> Inez Müller, 1993, s. 99.

<sup>770</sup> Bernd Witte, 2007, s.133.

hikâye “kolektif bir bilgi deposu”na dönüşür. Çünkü iletişim araçları (basın) sayesinde bu toplumsal, kolektif deneyimin eş zamanlı olarak birçok kişiye ulaşması sağlanır.<sup>771</sup>

Benjamin “yazar ve halk arasındaki ayrımı” kaldırmanın mümkün olduğu kanaatinde. Ona göre bunun iki yolu vardır. Biri, kitleleri ya da sanat alımlayıcılarını medya yoluyla sanat konusunda bilgilendirmektir. Diğeri ise, yukarıda belirtildiği gibi onları sanatsal yaratımın hem öznesi hem de konusu kılmakla mümkün olabilir. Sanat alanında bilgi sahibi, uzman olanlar, bilgi sahibi olmayanlara sanat üretimi konusunda bilgi sağlayabilirler.<sup>772</sup>

Bu noktada, bu bölümün başlarında kısaca değinilen “üretici (ilerici) yazar” kavramlaştırmasına geri dönmek yerinde olacaktır. Benjamin, üretici yazara Rus yazar Tretyakov’u örnek olarak verir ve bu yazarda var olan “iş görücü yazar” kavramlaştırmasına dikkat çeker. Peki, nasıl bir yazardır bu yazar? “Tretyakov iş görücü yazarı, haberdar edici yazardan ayrı tutar. Onun görevi nakletmek değil, dövüşmek; seyirci olarak kalmak değil, etkin olarak müdahale etmektir.”<sup>773</sup> Benjamin, bu türden bir yazarı Fransız gerçeküstücülerine benzetir. Çünkü Tretyakov için de sanat devrime hizmet etmelidir. O da sanatın gündelik yaşam ile olan bağlarını koparan sanatta özerklik görüşüne karşı çıkar. Ancak bunun yanı sıra, Lutz Koepnick’e göre onun “avantgardizmi aynı zamanda on dokuzuncu yüzyıldan önce, bir zanaatkarın, boyacının ya da ayakkabıcının yetenekleri yakın bir yetenek olarak sanata referans veren baskın Batı anlayışlarına benzer şekilde sanat kavramını yeniden tanımlamaya çabalar.”<sup>774</sup> Dolayısıyla bu anlayış, “belirli bir kültür ve toplumun birliğini güçlendirmek için zanaatkârlık (ustalık /dexterity) biçimleri”ne önem verir.<sup>775</sup>

---

<sup>771</sup> Bernd Witte’den aktaran Eugene Lunn, 2010, s. 377.

<sup>772</sup> Inez Müller, 1993, s. 110.

<sup>773</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 101.

<sup>774</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 18.

<sup>775</sup> Lutz Koepnick, 1999, s. 18.

19. yüzyılda burjuva sınıfında edebiyat daha çok bu sınıfın kendini anlamasına yardım eden bir araçken Sovyetler’de edebiyat böyle bir şey için araç olmak yerine kitlelerin politikleştirilmesine hizmet etmiştir.<sup>776</sup> Benjamin, Sovyetler’deki bu durumu dikkate alarak, edebiyatçının politikleştirilmesi meselesi üzerinde durur. Edebiyatçının mevcut toplumdaki rolünün ne olduğu, edebiyatçının neye hizmet ettiği sorusunu sormak onun için de kaçınılmazdır. Buna ek olarak edebiyat etkinliğinin nasıl anlamlı kılınabileceği sorusu üzerinde de durur. Ona göre,

“Edebiyat etkinliği anlam taşıyacaksa, ancak yapma ile yazmanın kesin bir biçimde birbirini izlemesiyle ortaya çıkacaktır; bu etkinlik eylem içindeki topluluklar üzerindeki etkisine kitabın iddialı, evrensel tavrından daha uygun düşen, pek de göze batmayan biçimlerini bildirilerde, broşürlerde, dergi yazılarında ve makalelerde kullanma oluşturmaktadır.”<sup>777</sup>

Benjamin politikleşmiş bir yazarın üretici/ilerici olduğunu söyler. Böyle bir yazar hem “ürünlerle” ilgilenecek hem de “üretim araçları” ile ilgilenecektir. “Başka bir deyişle ürünleri, hem bitmiş eserler olma niteliğine, hem de bundan önce, örgütleyici bir işleve sahip olmalıdırlar.”<sup>778</sup> Bunun yanı sıra onların işlevinin sadece “propaganda” yapmak olmadığını ve bu şekilde kullanılmaması gerektiğini belirtir. Benjamin, yaşadığı dönemde yazarın “öğretici ve yol gösterici” olması ve hatta yazarın sadece okur kitlesi için değil aynı zamanda diğer yazarlar için de böyle bir amaca sahip olması gerektiğini ileri sürer. Öyle ki ortaya koyduğu çalışma sayesinde hem diğer yazarlara üretimde bulunabilmeleri için araç sağlayabilmeli hem de onları üretime yöneltebilmelidir. Ancak böyle bir eser, sanat eseri tüketicisini üretime dahil edebildiği oranda iyi bir eser olarak kabul görecektir.<sup>779</sup> Dolayısıyla üretici yazar, bu türden bir eser, estetik deneyimini üretken kılacaktır.<sup>780</sup> Yazı artık müdahaleci, örgütleyici ve dolayısıyla politik bir yapıya bürünmelidir. Bundan dolayı yazara düşen stratejik bir görev vardır: “Yazarın en önemli

<sup>776</sup> Bernd Witte, 2007, s. 89.

<sup>777</sup> Walter Benjamin, 2011g, s. 11.

<sup>778</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 111.

<sup>779</sup> Walter Benjamin, a.g.e., s. 111.

<sup>780</sup> Chrissy Kambas, 1983, s. 126.

stratejik görevi, edebi biçimleri devrimci içeriklerle doldurmaktan çok biçimlerin devrimci potansiyelini geliştirmektir.”<sup>781</sup> Dolayısıyla Benjamin açısından sanatta propaganda sanat eserinin içeriği ile değil biçimiyle olabilecek bir şeydir. “İlerici bir sanat yapıtı, en ileri artistik tekniklerin kullanıldığı; dolayısıyla, sanatçının, eylemini bir teknisyen olarak yaşadığı, ve bu teknik çalışma yoluyla sanayi işçisiyle bir amaç birliğine ulaştığı yapıttır.”<sup>782</sup> Ayrıca burada “yazar” sözcüğü ile “yaratıcı eylemlerde yer alan her türlü kültür üreticileri”ni kasteder. Nitekim, üretici olarak sadece sanatçıdan (yazardan) söz etmez, yazarın ürettiğini tüketen seyirci ya da okurdan da üretici olarak söz eder.<sup>783</sup>

Benjamin, üretici yazara ve yazıya Brecht’i ve epik tiyatrosunu örnek olarak gösterir.<sup>784</sup> Zira onun için politik sanat, Brecht’in epik tiyatrosunda örneği görüleceği gibi, “ağırlıklı olarak üretim biçimlerinin yol açtığı ve tüketicilere bir sanat çalışmasının anlamının üreticileri ya da yazarları olma koşullarını sağlayan alımlama etkileriyle ilgilenir.”<sup>785</sup> Ayrıca Brecht’in yazıyı eser olarak görmediğini, onu “bir aygıt”, “bir alet” olarak gördüğünü; yazının asıl değerinin de “sökme, dönüştürme ve değiştirme” kabiliyetinden geldiğini önemle belirtir.<sup>786</sup>

Benjamin sadece yazara böyle bir görev atfetmez. Onun için entelektüelin de sorumlulukları vardır bu konuda. Entelektüelin görevi, toplumda var olan “kötümserliği örgütlemek” ve bu kötümserliğin “izdüşümlerinin toplumsal uzamı oluşturduğu sahte imgelerin, *diyalektik bir biçimde yok edilişini* hızlandırması gerekmektedir.”<sup>787</sup> Almanya’nın o dönemde içinde bulunduğu duruma karşı devrimci bir entelektüele düşen görev, yoksul durumda bulunan kitlelere, işçi sınıfına içinde buldukları toplumsal durum hakkında farkındalık kazandırmaktır. Böylece yazar ya da entelektüel onları içinde

---

<sup>781</sup> Susan Buck-Morss, 2010, s. 157 & Walter Benjamin, 2011h, s. 111.

<sup>782</sup> Fredric Jameson, 2013, s. 83.

<sup>783</sup> Esther Leslie, 2010, s. 154.

<sup>784</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 111.

<sup>785</sup> Esther Leslie, 2010, s. 158.

<sup>786</sup> Walter Benjamin, “Brecht Üzerine Bir Radyo Konuşması”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul, 2011c, s. 13.

<sup>787</sup> Bernd Witte, 2007, s. 93.

buldukları yabancılaşma halinden kurtararak Nasyonel Sosyalizm'den uzaklaşmalarını sağlayabilir.<sup>788</sup> Benjamin, bu konuda göçmen yazarlara -faşizm nedeniyle Almanya'dan ayrılmak zorunda olan yazarlara- da çağrıda bulunur ve onların var olan toplumsal ve politik durum karşısında yalnızca politik olarak örgütlenmelerinin yeterli olmadığını belirtir ve “romanın, tiyatrunun, genel olarak sanat formunun işlevini değiştirmeleri için” onlara çağrıda bulunur.<sup>789</sup>

---

<sup>788</sup> Bernd Witte, 2007, s. 104-105.

<sup>789</sup> Chryssoula Kambas, 1983, s. 146.

## 4.5. Bertolt Brecht ve Politik Bir Güç Olarak Epik Tiyatro

Hannah Arendt'in ifade ettiği üzere Benjamin, Brecht ile karşılaşmasını, arkadaşlığını “mutlu bir rastlantı” olarak görmüştür.<sup>790</sup> Benjamin, ona karşı Baudelaire’e duyduğu yakınlığa benzer bir yakınlık duymuştur. Her ne kadar onları birbirine yakınlaştıran şey aynı konularda ortak düşüncelere sahip olmaları olsa da Benjamin’i Brecht’e daha çok çeken, özendiren şey hem onun çalışmalarında kullandığı yöntem hem de “eylemciliği” olmuştur.<sup>791</sup> \*

O halde öncelikle Benjamin ve Brecht’i birbirine yaklaştıran benzer yanlar üzerinde kısaca duralım. Jean-Michel Palmier, onları proleteryanın davası için “politize olan entelektüeller” olarak tanımlar ve onların politik ve günlük mücadele içinde entelektüelin rolünün ve yeni olanın ne olduğunu belirleme zorunluluğunun bilincinde olan düşünürler olduğunu söyler.<sup>792</sup> Her ikisi de toplumun değişip dönüşmesi için eleştiriye büyük bir önem verir. Onlar “eleştiriye sosyo-teorik araç olarak kavrarlar ve kullanırlar.”<sup>793</sup> Bununla beraber oldukça güçlü ve kolay kolay kaybolmayacak bir umut anlayışına sahiptirler. Bu umut da arzulanan şeylerin kısa süre içinde elde edilmesi ile son bulan bir umut değildir, tersine uzun süren bir umuttur. Böyle bir umut anlayışının temelinde ise “geçmiş ve geleceği diyalektik bir kavrayışla” anlayabilecekleri bir metodoloji geliştirmiş olmaları yatar. Ayrıca onların tarih görüşlerinde de ortak yanlara sahip olduklarını söylemek mümkündür. Her ikisinde de “tarihsel kötümserliğin” varlığı

---

<sup>790</sup> Erdmut Wizisla, 2004, s. 36.

<sup>791</sup> Oğuz Demiralp, 1999, s. 116.

\* Brecht praksis’e büyük önem verir. Onun için sadece var olan toplumsal ve ekonomik sistemi anlamak ve eleştirmek yeterli değildir, ondan bir çıkış yolu da sunmak gerekir. Söz gelimi, Brecht, Kafka’yı yaşamını kuşatan toplumsal ve ekonomik sistemi derin bir şekilde kavrayan bir yazar olarak görür. Ancak onun bu sistemden rahatsız olup, onun karşısında korkuya kapıldığını dile getirir. Brecht onu var olan durumu değiştirmeye yönelik bir çözüm sunmadığı için eleştiriye tabi tutar. Bkz. Walter Benjamin, “Brecht’le Konuşmalar”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul, 2011b, s. 121.

<sup>792</sup> Jean-Michel Palmier, 2009, s. 983.

<sup>793</sup> Erdmut Wizisla, 2004, s. 131.

söz konusudur. Onlara göre, tarihte verilen bazı mücadelelerden herhangi bir zafer elde edilmemiş, büyük yenilgiler yaşanmıştır. Aynı durumun tekrar yaşanması için uğruna mücadele verilen davalar için pes etmeksizin mücadele etmeye gayret edilmelidir. Var olan kötü dönemden kurtulmak için sadece bugün verilen mücadelelere bakmamak aynı zamanda geçmişte de verilen “toplumsal mücadeleleri” dikkate almak, onlardan da bugün için yararlı olacak bilgiler çıkarmak gerekir. “Geçmişteki kavgalar sırasında oluşmuş, geçmişteki yenilgiler yüzünden sönmüş gibi olmuş umut kıvılcımlarını bugün için canlandıracak olan, geçmişteki acılardan kazanılmış bilgeliğin, basiretin günümüzün insanına aktarılması, kazanılmasıdır.”<sup>794</sup>

Benjamin ve Brecht, geçmişteki “iyi” insanların kahramanlığından hareket etmezler, onlara önem vermek ve yüceltmektense bugünün “kötü”, sıradan ve kahraman niteliği taşımayan insanlara ve hayat mücadelelerine bakmak gerektiğini düşünürler. Brecht’in oyunlarındaki kahramanların anti-kahraman olmasının temelinde bu vardır.<sup>795</sup> Zaten Benjamin’in dediği gibi: “Epik tiyatro yenilmiş kahramanın tiyatrosudur. Yenilmemiş kahramandan düşünür çıkmaz.”<sup>796</sup> Brecht kahramana “trajik olanı yaşamak ve sergilemek” gibi bir görev yüklemeyiz. Ona düşen görev “bu karanlık çağda sıradan insan için bir rehber, bir ışık olabilmektir. Dayanıklı, sebatkâr, humor sahibidir; büyükleri ile, küçükleri ile “hiç kimse olanlar’dandır Brecht’in kahramanları.”<sup>797</sup> İnsanın, var olan toplumsal koşulları ve ilişkileri görmezden gelerek kahramanlıkla var olan sorunların üstesinden gelebileceğine dair bir inanç taşımaması da onun kahramanlığa önem vermemesinin en önemli nedenlerinden biri olarak görülebilir.<sup>798</sup> Onların kahraman niteliği taşımayan insana ve “sıradan şeylere” ilgi göstermesinin arkasında “tarihsel

<sup>794</sup> Ünsal Oskay, “‘Kahraman’ ve ‘Tragedya’ Açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin”, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2014a, s. 170-171.

<sup>795</sup> Ünsal Oskay, a.g.e., s. 173.

<sup>796</sup> Walter Benjamin, “Epik Tiyatroda Bir Aile Oyunu”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul, 2011f, s. 41.

<sup>797</sup> Ünsal Oskay, 2014a, s. 173.

<sup>798</sup> Metin Bal, “Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Kuramının Felsefi Bir Yorumu”, Baykuş: Felsefe Yazıları Dergisi, Sayı 14, 2009, s. 140.

determinizmle” ilgili görüşleri eleştirme isteği vardır. Tarihin gidişatına yönelik iyimser bir görüşe sahip olan determinist tarih görüşlerinin iyimserliklerinde yer alan kötümser yanları, nitelikleri gün yüzüne çıkarmayı amaçlarlar. Bu nedenle kötümserliklerinin aslında stratejik olduğu söylenebilir. Bu kötümserlik tarihsel determinizme inanan “iyimserlerin kötümserliğini” yok etmeye yöneliktir. Nitekim onlar için “tarih, geçmiş yüzyıllardaki gibi dramatik ve büyük kararlarla değil; önemsiz gibi görünen, kıyıda köşede bir başına kalmış gibi görünen kararlarla, davranışlarla değiştirilebilecektir.”<sup>799</sup>

Benjamin ve Brecht, sanat alanındaki gelişmeler karşısında olumlu bir duruş sergilerler. Sanatın teknik aracılığıyla politikleştirilebileceğine ve kitlelerin onlar aracılığıyla tartışmaya ve eleştirmeye hazır politik bir birliğe dönüşebileceğine dair iyimser bir inanç taşırlar. Ayrıca ikisi de gerçekçi bir sanata\* aynı anlamı yükler. Böyle bir sanat toplumda mevcut olan çelişkilerin ortaya çıkmasına ve halkın mevcut olan toplum karşısında eleştirel çıkarımlar yapmasına imkân sağlar.<sup>800</sup> Son olarak her ikisi de özerk sanata bel bağlamaz ve onu eleştiriye tabi tutar. Brecht için özerk sanat “ideolojik bir yanılısma” yaratır. Bu sanat daima sermayenin çıkarları doğrultusunda var olmuştur. Brecht’ten farklı olarak Benjamin için klasik kapitalizm döneminde sanat eserinin özerk varlığının bir ifadesi olan aura’dan ideolojik olarak yaratılmış bir şey olarak söz etmek mümkün değildir.<sup>801</sup> Benjamin politikleştirilmiş sanata en iyi örneklerden biri olarak Brecht’in epik tiyatrosunu gösterir. Daha doğrusu, onun çalışmalarının modern auratik

---

<sup>799</sup> Ünsal Oskay, 2014a, s. 173-174.

\* Kendi sanatsal etkinliğini realist olarak gören Brecht, sanatta toplumsal gerçekçilik akımının önde gelen savunucularından olan Lukács’ın tekniği olumsuzlamasını eleştirerek kendi sanatsal etkinliğinin toplumsal gerçeklikle sınırlanamayacağını, kendi etkinliğinin onun sahip olduğu yönden daha fazla yöne sahip olduğunu ifade etmiştir. Daha önce ifade edildiği gibi Brecht, Lukács’ın ekspresyonizm suçlamasını da haklı bulmaz. Ondan realistlerin öğreneceği pek çok şey olduğunu dile getirir. Nitekim Brecht, Tolstoy ve Balzac gibi realistlerden de öğrendiği şeylerin olduğunu dile getirdiği gibi ekspresyonistlerden ve başka akımlardan da elde edilecek kayda değer şeyler bulunduğunu dile getirir. Bkz. Bertolt Brecht, “Georg Lukács’a Karşı”, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 100-109.

<sup>800</sup> Inez Müller, 1993, s.167, 150.

<sup>801</sup> Gyorgy Markus, 2001, s. 9-10.



olmayan sanata iyi bir örnek olduğunu düşünür.<sup>802</sup> Bu noktada Brecht'in sanat ve epik tiyatroya ilişkin görüşlerine geçmek yerinde olacaktır.

Brecht, burjuva estetiğinin aşılması gerektiği görüşündedir. Bu da ancak "kapitalist toplumsal sistemin ortadan kaldırılmasıyla" mümkün olabilecek bir şeydir. Bu sistemi aşarak sınıfsız bir topluma ulaşma gayesinde olan sanatçının yapması gereken şey de kendisinin ortaya koyduğu "sanatı bir eğitim disiplinine dönüştüren" estetik görüşü benimsemektir. Bunun için de sanatçının radyo, film, gazete gibi teknik aygıtları mevcut toplumda varlığını sürdüren Burjuva ideolojisinin etkisini ortadan kaldırmak için kullanması gerekmektedir.<sup>803</sup>

Brecht, tiyatro çalışmalarında o dönemdeki teknolojik gelişmeler ile uyum içinde olacak yenilikler yapma amacındadır. Kendisiyle aynı dönemde yaşayan Erwin Piscator'un epik olarak adlandırdığı oyunlarından oldukça etkilenir. Özellikle Piscator'un tiyatroyu "öğretici" bir hale getirmesi dikkatini çeker.<sup>804</sup> Tiyatro tarihinde ilk kez Piscator tiyatrodaki "film, slayt, grafik gibi bir eserin metnindeki gerçekliği ifade edilmesini yardımcı olabilecek tüm mekanizmaları" kullanmıştır.<sup>805</sup> Brecht, Piscator'dan ilham alarak epik tiyatrosunda bu türden yeni teknolojileri kullanır. Benjamin de onun oyunlarında bu türden tekniklere başvurmasından oldukça etkilenir ve bunu olumlu olarak değerlendirir.

Benjamin, Brecht'in epik tiyatro<sup>806</sup> görüşüne büyük bir hayranlık duyar ve onun üzerine birçok yazı kaleme alır. Brecht, onun epik tiyatro üzerine olan bu yazılarından

---

<sup>802</sup> Erdmut Wizisla, 2004, s. 170.

<sup>803</sup> Inez Müller, 1993, s. 153-154.

<sup>804</sup> Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev. Kâmuran Şipal, Say Kitap Pazarlama, İstanbul, 1981, s. 90.

<sup>805</sup> Augusto Boal, 2014, s. 81.

<sup>806</sup> Epik tiyatroya ilişkin görüşlerinin yanı sıra Benjamin çocukların eğitimi için de tiyatroya ilişkin tespitlerde bulunur ve görüş sunar. Burada tiyatronun politik bir görüşü oluşturmak için ne kadar önemli bir araç olduğunu gösterme çabasıdır. Ama önemle belirtmek gerekir ki tiyatro aracılığıyla verilen bu eğitim belli bir düşünceyi çocuklara aşılama amacıyla değildir. Ona göre işçi sınıfının çocuk eğitiminde burjuva eğitiminden farklı bir eğitim benimsemesi gerekir. Bu eğitimin parti programından bağımsız olmaması ve sınıf bilincini oluşturacak şekilde bir eğitim olması gerektiğini vurgular. "Proleter eğitim her şeyden önce bir çerçeveye, burjuvazi gibi, *aşılacak* bir düşünceye değil, *içinde* eğitimin verildiği nesnel bir alana gereksinim duyar." Bu alan "proleter çocuk tiyatrosu"dur. Çünkü ona göre yaşamı tiyatrodaki bütün yönleriyle ve farklılıklarıyla görmek mümkündür. Çocuk tiyatrosu, bu çocukların- ki burada söz konusu

hareketle onun kendi çalışmaları karşısında eleştiriden en yoksun kişi olduğunu dile getirir.<sup>807</sup> Brecht'in epik tiyatrosu, Benjamin için, o dönemdeki film ve radyonun sahip olduğu güncel gelişmelere ayak uydurmayı başarmıştır. Bu araçları kullanmaya, onlardan yeni şeyler öğrenmeye çalışmıştır.<sup>808</sup> Benjamin, tiyatro seyircisinin politikleşmesine olanak sağlayan Brecht'in "(...) sinema, radyo, fotoğraf ve basındaki yorum ilkelerini tiyatroya uygulayışını hararetle savundu."<sup>809</sup> Palmier'in de belirttiği üzere, Benjamin, her şeyden önce sanat eserinin "yeniden üretim tekniklerinden, yayın araçlarından" bağımsız olmadığı ve onun yeni bir halk tipi ile ilişkisindeki rolü konusunda Brecht'in görüşlerinden bağımsız hareket etmediğini belirtir.<sup>810</sup>

Brecht ve Benjamin burjuva sanatının "kitlesel medya" karşısında gerilediği ve sanattaki bu düşüşün bize yeni bir kültür vaatmeyeceğini, böyle bir kültürün ancak ve ancak radyo ve sinema gibi teknolojik yeniliklerden çıkacağı konusunda hemfikirdir. Benjamin hem gazeteler için yazılar yazarak hem de radyo yayıncılığı yaparak kültür endüstrisi alanında çalışmıştır. Bundan dolayı Brecht gibi yeni teknolojik aygıtların gelişiminden olumlu bir şekilde bahseder ve onlardan devrimci olarak alınabilecek şeylerin ardına düşer.<sup>811</sup> Kendi estetik teorisi için, ondan kesintili montaj, yabancılaştırma tekniği gibi öğeleri almıştır ve bunların, sanatın ve kitlenin politikleşmesine olanak sağlayacağına inanmıştır. Ayrıca onun için, Brecht'in "kaba düşünme" biçimi ve "didaktik Marksist yaklaşımı" da oldukça ilgi çekicidir.<sup>812</sup> Onun "büyük adamların

---

olan çocuklar proleter çocuklardır- "diyalektik olarak belirlenmiş eğitim" alanıdır. Bu eğitim alanında çocuklar burjuva eğitiminde olduğu gibi çocuklarını yaşamaktan mahrum değillerdir. Bu eğitim her şeyden önce onlara çocuklarını yaşayarak yaşama dair bir kavrayış sunar. Bkz. Walter Benjamin, "Proleter Bir Çocuk Tiyatrosunun Programı", **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018i, s.124-130.

<sup>807</sup> Erdmut Wizisla, 2004, s. 46.

<sup>808</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 112.

<sup>809</sup> Eugene Lunn, 2010, s. 371.

<sup>810</sup> Jean-Michel Palmier, 2009, s. 984.

<sup>811</sup> Walter Benjamin, "Epik Tiyatro Nedir? I", **Brecht'i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işıtaş, Metis Yayınları: İstanbul, 2011d, s. 20 & Jaeho Kang, 2015, s. 24-25.

<sup>812</sup> Jaeho Kang, a.g.e., s. 29.

düşünme biçimi” olarak adlandırdığı bu düşünme biçimi için Benjamin şöyle bir açıklamada bulunur:

“Kaba düşünceler, diyalektik düşünme ailesinin üyeleridir; çünkü temsil ettikleri şey teorinin pratiğe uygulanışından başka bir şey değildir: Teorinin pratiğe uygulanışı, bağımlılığı değil. Kuşkusuz eylem de düşünce kadar ince olabilir. Ama düşünce kendini eylemde gerçekleştirebilmek için kaba olmak zorundadır.”<sup>813</sup>

Peter Bürger’a göre Brecht<sup>814</sup>, epik tiyatro görüşü ile tiyatrodaki devrimci olarak nitelendirilebilecek bir dönüşüme neden olmayı istemiştir.<sup>815</sup> Bu tiyatro ile her şeyden önce geleneksel tiyatronun seyircide oluşturduğu etki tersyüz edilmiştir. Epik tiyatro, klasik tiyatrodaki yer alan Aristoteles’in katharsis anlayışını reddeder. Brecht, epik tiyatrosunda “Aristotelesci katharsis’i, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir.”<sup>816</sup> Başka bir deyişle, epik tiyatroya onun tragedyaya sanatına yüklediği gibi bir ödev yüklemeyiz. Aristoteles, *bu sanat için şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.”*<sup>817</sup> Özellikle, Antik Yunan tragedyalarında, Aristoteles’in tragedyaya biçtiği ödevde de görüldüğü üzere, seyircinin kendisini oyuncuyla özdeşleştirerek sahip olduğu yıkıcı tutkularından, olumsuz duygulardan arınmasına neden olacak kathartik bir deneyime sahip olunması amaçlanmıştır. Dolayısıyla, bu türden estetik deneyim aracılığıyla, duyguların bir boşalması, olumsuz duygulardan bir arınma (*katharsis*) söz konusudur. Epik tiyatrodaki böyle bir durum hiçbir şekilde söz konusu olamaz. Brecht bu iki tiyatro arasında seyirciler bakımından ne türden bir ayrım olduğunu şu şekilde izah eder:

---

<sup>813</sup> Walter Benjamin, “Brecht’in ‘Beş Paralık Roman’ı”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları: İstanbul, 2011a, s. 54.

<sup>814</sup> Avangard bir sanat eserinde “parçalar bütüne tabi” değildir. Bu durum politik sanatı mümkün kılar. Bürger, Brecht’in “avangard” bir sanatçı olduğunu iddia eder. Çünkü Brecht de diğer avangard sanatçılar gibi hem sanat kurumu ile hesaplaşma içine girmiş hem de izleyicinin içinde bulunduğu duruma “yabancılaşma”sını sağlayacak öğelerin peşine düşmüştür. Bu olanaklardan birinin de avangard sanatta da kullanılan yabancılaştırma efekti olduğu söylenebilir. Bkz. Peter Bürger, 2017, s.161-164.

<sup>815</sup> Peter Bürger, 2017, s.161.

<sup>816</sup> Walter Benjamin, 2011d, s. 31.

<sup>817</sup> Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 22.

“**Dramatik Tiyatro** seyircisi şöyle der: ‘Evet, bunu ben de yaşadım. – Ben de böyleyim. – Eh, doğal bir şey. – Ve hep böyle olacak bu. – Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. – Sanat buna derler işte: **Herşey ne kadar da doğal!** – Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan.’”

“**Epik Tiyatro** seyircisi ise şöyle söyler: ‘Bak, bunu düşünmemiştim işte! – Ama öyle de yapar mı adam! – Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! – Ee, yeter artık! – Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var göremiyor. – Sanat buna derler işte: **Herşey ne kadar da şaşırtıcı!** Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.’”<sup>818\*</sup>

Peki dramatik tiyatrodaki düzeltme ve arındırma nasıl gerçekleştirilmeye çalışılmıştır? Brecht’in bir önceki pasajda dile getirdiği ifadelerden de anlaşılacağı üzere; bu empati duygusu aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılır. Fakat epik tiyatro, dramatik olanda amaçlanan seyircinin “empati” duygusu aracılığıyla oyuncu ile kendini özdeşleştirip kötü duygu ve düşüncelerinden arındırılması durumuna karşı onu şaşırtmayı hedefler. “Epik tiyatronun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek: İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırmayı öğrenmeye yöneltilir.”<sup>819</sup>

Brecht için bu tiyatro şunu amaçlar: “(...) oyunculaştırılan olaya karşı seyircinin alabildiğine güçlü bir tepkisini uyandırmak, onu elden geldiği kadar çabuk bir etkinliğe sürüklemek değil, çok yönlü yaşantılarla beslenmiş uzun süreli bir tepkinin seyircide oluşumunu sağlamaktır..”<sup>820</sup> Dolayısıyla klasik tiyatrodaki olduğu gibi seyircide “bir uyku hali yaratmayı”, onun eylemsiz kalmasını arzu etmez, aksine oyunun eylem için bir “başlangıç” olmasını arzu eder. Başka bir deyişle epik tiyatrodaki amaç; toplumu dönüştürmektir, bireyin isteklerini ve ihtiyaçlarını ortadan kaldırmak değildir.<sup>821</sup>

<sup>818</sup> Bertolt Brecht, 1981, s. 40.

\* Bold ile belirtilmiş vurgular bana aittir.

<sup>819</sup> Walter Benjamin, 2011d, s. 31.

<sup>820</sup> Bertolt Brecht, 1981, s. 233.

<sup>821</sup> Augusto Boal, 2014, s. 99.

Gelgelelim Brecht için, epik tiyatro öncelikle eylemler geliştirmeyi hedeflememeli, durumları sergilemelidir.\* Başka bir ifadeyle bu tiyatro her şeyden önce var olan durumu gözler önüne serme, “sergileme” amacını taşır. Bu ise, oyunda var olan durumun, olayın kesintiye uğratılması ile gerçekleştirilir. Kesinti sayesinde izleyicinin yanılısamaya kapılması engellenir. İzleyici, izlerken karşısında dalıp gittiği bir oyunda, oyundaki kesinti sayesinde şoka uğrar ve duraksar. Ancak belirtmek gerekir ki “bu kesintiye uğratma bir uyaran niteliğine sahip değildir, örgütleyici bir işlevi vardır. Eylemi yarı yolda durdurur ve böylece seyirciyi eylem karşısında, oyuncuyu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlar.”<sup>822</sup> Bu durumda epik tiyatro seyircisinin oyun karşısında pasif bir tüketici konumunda olduğunu söylenemez, aksine bu seyirci oyun ile aktif bir biçimde keşfeden olarak ilişki kurar.<sup>823</sup> Bu bağlamda Benjamin, onun bu temel özelliğini şu şekilde açıklar:

“Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayırık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jestle dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır. Sonuç olarak seyircideki yanılısamayı kırmaya yönelik aralıklar oluşur. Bu aralıklar seyircinin özdeşleşmeye hazırlığını felce uğratar ve oyundaki karakterlerce sergilenen davranışlara ve bu davranışların sergileniş biçimine karşı eleştirel bir tavır alabilmesini amaçlar.”<sup>824</sup>

Dolayısıyla epik tiyatronun seyircide oluşturduğu etki de sinemadaki gibidir. Bu bağlamda Sven Kramer, Benjamin’in epik tiyatro ve filmin benzerliği üzerine yaptığı vurgunun rastlantısal olmadığını belirterek, onun tekniğin gelişiminin dünyanın algılanmasını da değiştirdiği ve pratik olarak etkili olmayı isteyen politik bir sanatın en gelişmiş teknikle çalışması gerektiği görüşünü hatırlatır. Ona göre, “böyle bir sanat, en

---

\* Epik tiyatro, klasik tiyatronun aksine “canlandırıcı” değil “anlatıcı”dır. Epik tiyatro yazarı oyunda duyularıyla alımladığı dünyayı canlandırma amacıyla değildir, izleyiciye tasarlamış olduğu dünyayı sunma amacıyla. Bkz. Zehra İpşiroğlu, **Dünden Bugüne Brecht**, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 39.

<sup>822</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 112-113.

<sup>823</sup> Sven Kramer, 2013, s. 80.

<sup>824</sup> Walter Benjamin, “Epik Tiyatro Nedir? II”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul, 2011e, s. 34.

ileri teknikleri kullanarak, ütopyik-yenilikçi potansiyelini keşfetmelidir. Sanat, teknik ve politika birbirine nüfuz eder.”<sup>825</sup>

Brecht, epik tiyatronun burada bahsedilen genel özellikleri ile tiyatro seyircisinde politik\* bir tavır oluşturma amacına sahip olmuştur. Bu tiyatro, toplumsal sorunları temel alır ve onlarla bir hesaplaşma içine girer. Daha doğrusu, toplumsal sorunların arkasında yatan “ekonomik ve politik yapı” ile hesaplaşma amacındadır.<sup>826</sup> Bu tiyatro seyircilere birtakım hakikatleri aktarma, aşılama gayesinde değildir, onu gayesi; “kapitalist (ve sosyalist) ilişkiler ve seyircinin bu ilişkiler içindeki yeri üzerine yapılandırılmış düşünme olanakları sunmak olmuştur.”<sup>827</sup> O, düşünme aracılığıyla insanların içinde yaşadıkları koşullara yabancılaştırmayı hedefler.

O halde epik tiyatronun seyircinin içinde yaşadığı toplumsal gerçekliğin farkına varmasına sağlayarak onda kendisini ve bu toplumsal gerçekliği değiştirebileceğine dair bir farkındalık yarattığı dile getirilebilir. Söz gelimi, Brecht’in “*Adam Adamdır*” adlı oyunu kapitalist bir toplumu ve bu toplumda oyun kahramanının başına gelenleri konu alır ve bu oyun insanın böyle bir toplumda “nasıl kolaylıkla satın alınabilecek bir nesneye dönüşebileceğini” gösterir.<sup>828</sup> Bu oyunla amacı seyircinin oyun kahramanın dönüşümünün arkasında yatan sistemi görmesini sağlamaktır.

Benjamin, Brecht’in oyunlarındaki karakterlerin ortak bir özelliğinin olduğunu, bunun da onların var olan duruma karşı takındıkları tavır olduğunu söyler. Karakterler genelde içinde buldukları durumlar karşısında “akılcı politik eylemler”de bulunurlar. Bununla beraber hoş olmayan, “çıkarıcı” tavırlar da sergileyebilirler. Brecht’in bu türden

---

<sup>825</sup> Sven Kramer, 2013, s. 81.

\* Tiyatro, Almanya’da Weimar Cumhuriyeti’nden önce halka değil de burjuva kültürüne ait bir sanatsal etkinlik olmuştur. Bu dönemde sadece entelektüellere ve sanatçılara hitap eden kültürel, politik bir alan iken, Brecht’in epik tiyatro çalışmalarını yapmaya başladığı Weimar Cumhuriyeti döneminde halk için de politik bir alan haline gelmiştir. Bkz. Jaeho Kang, 2015, s. 90.

<sup>826</sup> Zehra İpşiroğlu, 2016, s.17-19.

<sup>827</sup> Rodney Livingstone, Perry Anderson, Francis Mulhern, “Sunuş IV”, Çev. Elçin Gen, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 220-221.

<sup>828</sup> Zehra İpşiroğlu, 2016, s. 116-117.

karakterler ve başlarından geçenlerle göstermek istediği şeyin tam olarak şu olduğu ileri sürülebilir: “kişiyi daha iyi bir insan haline getiren ahlaki bir çare değil, toplumsal bir çaredir.”<sup>829</sup> Brecht için, tiyatro oyunlarının toplumsal yaşamdan bağımsız olmaması, toplumsal sorunları ve gerçekliği ortaya koyması gerekir. Buna ek olarak dramatik tiyatronun aksine epik tiyatro seyirciye ahlaksal vaazlarda bulunmaz. Ancak bu onun ahlaksal sorunlara yer vermediği anlamına gelmez. Bu sorunlara da yer verir ama onlar öncelikli sorunlar değildir. Bu yüzden geri planda ele alınırlar.<sup>830</sup> Benjamin’e göre, epik tiyatro kendi zamanının insanını konu alır. Bu insanı tanımak için şöyle bir yola başvururuz: “Onu, sınavlardan ve gözlemlerden geçiririz. Sonuç şudur: Olaylar, doruk noktalarında değil, erdem ve kararlar değil, yalnızca, kesinlikle sıradan, alışlagelmiş süreçleri içerisinde akıl ve pratik aracılığıyla değiştirilebilirler.”<sup>831</sup>

Epik tiyatro’da Brecht “yabancılaştırma efekti” (“*Verfremdungseffekt*”) diye adlandırdığı bir tekniğe başvurur. Brecht eski Çin tiyatrosu ile ilgilenmiş ve bu tekniği bu tiyatrodan ilham alarak kullanmıştır.<sup>832</sup> Brecht, onunla hem sahnede oyunda temsil edilen eylemin ya da davranışın arkasında yatan hem de sanatın ve kültürün üretildiği “maddi koşulları” anlama ve açıklama çabasına girmiştir.<sup>833</sup>

Brecht’in bu tekniğe yüklediği görev, “toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen ve onları el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmaktadır.”<sup>834</sup> Fredric Jameson’a göre, Brecht’te görülen yabancılaştırma etkisi sayesinde insanların “doğal ve değişmez” olarak gördükleri durumların aslında hiç de öyle olmadıkları, onların tarihsel oldukları ve böylece seyirciye onların aslında değiştirilebilir olduğu gösterilir.<sup>835</sup> Ona

---

<sup>829</sup> Walter Benjamin, 2011c, s. 10.

<sup>830</sup> Bertolt Brecht, 1981, s. 46.

<sup>831</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 113.

<sup>832</sup> Bertolt Brecht, 1981, s. 24.

<sup>833</sup> David S. Ferris, 2008, s. 27.

<sup>834</sup> Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s. 67.

<sup>835</sup> Fredric Jameson, “Sonuç Niyetine Düşünceler”, Çev. Elçin Gen, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 306.

göre mevcut tarihsel koşullar biz “insanlar tarafından yaratılmıştır ve ayakta tutulmuştur”. O zaman insan yarattığı bu koşulları değiştirebilir de.<sup>836</sup>

Brecht seyircinin oyuncu ile özdeşleşmesine engel olan ve böylece ona eleştirel bir tutum kazandıran yabancılaştırma efektini tam olarak şu şekilde ifade eder: “Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır.”<sup>837</sup> Başka bir deyişle yabancılaştırma, bizim için olağan olan, alıştığımız ve öyle kabul ettiğimiz bir durumu ve davranışı bu alışılmışlık halinden çıkarıp, tuhaf ve yabancı kılarak onun arkasında hangi nedenlerin yattığını görmemizi ve anlamamızı sağlar, ki bu aynı zamanda eleştirel bir bakışı da beraberinde getirir.<sup>838</sup> Bundan ötürü, Benjamin için, bu tiyatro “theatrokratia”dan farklıdır. Epik tiyatronun aksine, teatrokratia insanların davranışlarını ve duygularını yönlendirerek onlara hâkim olmayı amaçlar. Onun egemenliği altında durumlar karşısında kendi özgür iradesiyle eyleyen ve tepki gösteren insanların varlığı ortadan kalkar.<sup>839</sup>

Yabancılaştırma efekti epik tiyatrodaki birtakım öğelerle gerçekleştirilir: “Bu dünya sahnede koro, pantomim, dans, müzik, projeksiyon gibi açıklama ve anlatma işlevini vurgulayan öğelerle somutlaştırılır.”<sup>840</sup> Bu türden öğelerle eylem kesintiye uğratılır. Örneğin, şarkılarla eylem kesintiye uğratılabilir. Burada aslında kullanılan teknik, daha önce değinildiği gibi radyo, sinema gibi kitlesel medya araçlarında da kullanılan montaj tekniğidir. Montajdan yararlanarak oyunda bir parçalanmışlık halinin oluşması sağlanır. Böylece seyircide oluşması muhtemel olan bir yanılsama durumu engellenir. Bu teknik, Benjamin’in deyimiyle eylemi yarı yolda bırakarak seyircinin eylem, oyuncunun da oynadığı rol karşısında tavır almasını sağlar.<sup>841</sup>

---

<sup>836</sup> Bertolt Brecht, 1993, s. 62.

<sup>837</sup> Bertolt Brecht, 1981, s. 103, 209.

<sup>838</sup> Zehra İpşiroğlu, 2016, s. 21.

<sup>839</sup> Walter Benjamin, 2011d, s. 24.

<sup>840</sup> Zehra İpşiroğlu, 2016, s. 39.

<sup>841</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 112-113.



Benjamin epik tiyatro üzerine olan bir incelemesinde bu tiyatronun “jeste” dayandığını ve jest elde edebilmek için de mümkün olduğunca sahnedeki karakterin eylemlerini “kesintiye” uğratmak gerektiğini belirtir.<sup>842</sup> Oyunda yer alan “jestler gündelik yaşamdan alıntılanabilir olmalıdır.” Benjamin’de görülebileceği üzere alıntı sayesinde metnin sürekliliğinin kesintiye uğratılması amaçlanır. Alıntılama ile alıntılan tanıdık çevresinden koparılır ve farklı bir bağlam içine yerleştirilir. Bundan dolayı jestler ile gündelik yaşamın bizim için tanıdık olan yönleri farklı bir şekilde sunulur. Nitekim oyunda jestlerin kullanımı da yabancılaştırma tekniği olarak düşünülmelidir.<sup>843</sup> Yabancılaştırmaya, Brecht’in bir oyunundan hareketle ise şöyle örnek vererek biraz daha onu somut kılmak mümkündür. Söz gelimi, bir aile kavgasını konu alan bir oyunda aile üyeleri birbiri ile kavga ettikleri esnada aniden kapı açılır ve içeriye bir yabancı girer.<sup>844</sup> Oyunu izleyen seyirci yabancı gelmesiyle kesintiye uğrayan o anki durum üzerine düşünmeye başlar. Zaten burada amaçlanan da seyircinin bir an durup var olan durum üzerine düşünmesini sağlamak, onun “uzak, derin düşüncelere dalan bir gözlemci” haline gelmesini engelleyerek “bir üretici olarak” oyun sürecine dahil etmektir.<sup>845</sup>

Ayrıca Brecht yabancılaştırmanın, Jameson’a dayanarak daha önce vurgulandığı gibi, tarihselleştirmeden bağımsız olmadığı kanaatindedir. Epik tiyatrodaki kişiler, yaşantılar ve olaylar tarihsel bir zaman diliminden bağımsız değildir, başka bir ifadeyle tarihseldirler. Çünkü Brecht, olayları, yaşantıları ve davranışları süreklilik içinde görmez. Onları tarihsel olarak görmesi de onların hep aynı kalmayacaklarını, “geçici” olduklarını düşündüğündendir. Gerçekleştikleri koşullar değiştikçe onlar da değişeceklerdir. Bu nedenle yazgı olarak görülmemelilerdir. Bu konuda şöyle der: “Olaylara karışan kişilerin davranışı, kısaca insana özgü ve değişmeyecek bir davranış değil, belli özellikleri

---

<sup>842</sup> Walter Benjamin, 2011d, s. 17.

<sup>843</sup> Heinz Paetzoldt and Sue Westphal, 1977, s. 29-30; Walter Benjamin, 2011e, s. 32.

<sup>844</sup> Walter Benjamin, 2011d, s. 18-19.

<sup>845</sup> David S. Ferris, 2008, s. 100-101.

kendisinde barındıran, tarihsel akış sürecinde aşılmış ya da aşılabilecek olan bir davranıştır ve bir sonraki çağ açısından eleştiri konusu yapılabilir.”<sup>846</sup>

Hatırlanacağı üzere Brecht’in epik tiyatrosunun öğretici karakteri vurgulanmıştı. Benjamin, Brecht üzerine olan bir radyo konuşmasında ondan şu ifadeleri aktarır: “Yeteneğimi özgürce kullanmayı reddediyorum. Onu bir eğitimci, bir politikacı, bir örgütleyici olarak kullanıyorum ben.”<sup>847</sup> Bu nedenle onun epik tiyatrosu da seyircileri eğitmeyi, politik kılmayı ve örgütlemeyi amaçlar. Bu tiyatro “bir eğitim kaynağı” olmalıdır ve dünyada var olan toplumsal ve politik meseleleri kendisine konu alarak bu sorunlar karşısında seyircilerin bir farkındalık kazanmasını sağlayarak “dünyada bir farklılık” yaratmaya hizmet etmelidir. Onun oyunları da genelde dünyada mevcut olan “savaş ticareti”, “ırksal saflık”, “faşizm tehlikesi”, “dini riyakârlık”, “modern toplumun insanlıktan çıkarılması”, “kapitalizm eleştirisi” gibi konular üzerinedir.<sup>848</sup> Bu türden toplumsal, politik ve ekonomik meselelerde seyircide bir farkındalık yaratmayı amaçlarlar.

Dramatik tiyatrodaki epik tiyatrodaki var olan öğretici karaktere yer yoktur. Çünkü özdeşleşmenin olduğu yerde öğrenmek mümkün değildir. Bu tiyatronun seyircisi kendisini ve duygularını oyuncu ve onun yaşadığı duygularla veya onun yaşantısını kendi yaşantısı ile özdeşleştirdikçe, onların arkasında yatan nedenleri ve ortaya çıkmalarına yol açan “olaylar arasındaki ilişkileri” daha az öğrenebilir.<sup>849</sup> Dolayısıyla pasif bir tüketici konumunda olduğunu söylenebilir. Epik tiyatro seyircisi için aynı şey söylenemez. Çünkü bu tiyatro seyircisini pasif alıcı konumundan çıkarmaya, onu etkin bir hale getirmeye ve düşünmeye yönlendirme amacındadır. Bu nedenle onun kendisini oyuna kaptırmasını engeller. Öğreticiliği de seyircisini durumlar ya da sorunlar üzerine düşünmeye

---

<sup>846</sup> Bertolt Brecht, 1981, s.104, 168, 194.

<sup>847</sup> Walter Benjamin, 2011c, s. 8.

<sup>848</sup> Peter Zazzali, 2013, s. 693.

<sup>849</sup> Bertolt Brecht, 1981, s. 95.

yönlendirmesinden gelir. Bu seyirci düşünerek öğrenir.<sup>850</sup> Bu bağlamda Clark sanat ile ilgili şöyle bir tespitte bulunur: “Sanatın didaktik bir amacı varsa, bu sadece bir düşünceyi edilgin bir izleyiciye iletmek olmamalı, aksine sanat eseri izleyicinin de katıldığı ve eleştirel bir analiz yaptığı deneyim olmalıdır.”<sup>851</sup>

Ayrıca bu tiyatro öğretici olduğu gibi eğlendiricidir de. Eğlenme ve düşünme bu tiyatrodaki bir aradadır.<sup>852</sup> Bu bağlamda Benjamin, gülmenin düşünme için “iyi bir başlangıç” olacağını ifade ederek şöyle der: “(...) düşünceye daha bir fırsat sağlayan, kalbin kasılmalarından çok, diyaframın kasılmalarıdır.”<sup>853</sup> Ayrıca ona göre öğretici yanı sıra bu tiyatro, kapitalist sistemde görüleceği üzere tiyatronun sadece eğlendirici bir işlevi olduğu fikrini tartışmaya açar.<sup>854</sup> Son olarak Brecht sanatın pedagojik karakterine vurgu yaparken Schiller’in estetik eğitim kavramsallaştırmasına ve o zamanlar Almanya’daki “Proleter-Devrimci Yazarlar Birliği”nin yaymaya çalıştığı ve parti öğretisinden bağımsız olmayan sanat görüşlerinde savundukları eğitim kuramına karşıt bir pedagojiye vurgu yapar<sup>855</sup> ve bu konuda şu düşünceleri paylaşır:

“Ancak kitleler daha az estetik ve daha çok politik çıkarlara sahipler ve Schiller’in politik eğitimi estetik bir mesele haline getirme önerisi, bugün olduğu gibi her zaman çok bariz umutsuzdu(aussichtslos). Bu bayrak altında savaşanlar, tüketicileri eğitime arayışıyla filmleri finanse edenlere yöneliyorlar, kapitalistleri kitlelerin pedagoğu olarak görevlendiriyorlar.”<sup>856</sup>

Ayrıca Benjamin ve Brecht için tiyatronun yanı sıra radyo<sup>857</sup> da öğretici bir işleve sahiptir. Her ikisi de onu faydalı bir kitle iletişim aracı haline getirmek gerektiği

---

<sup>850</sup> Zehra İpşiroğlu, 2016, s. 100-101.

<sup>851</sup> Toby Clark, 2017, s. 34.

<sup>852</sup> Zehra İpşiroğlu, 2016, s. 100.

<sup>853</sup> Walter Benjamin, 2011h, s. 114.

<sup>854</sup> Walter Benjamin, 2011d, s. 23.

<sup>855</sup> Inez Müller, 1993, s. 155.

<sup>856</sup> Bertolt Brecht’in *Dreigroschenprofß*’den aktaran Inez Müller, a.g.e., s. 155.

<sup>857</sup> Benjamin, öncelikle ekonomik gerekçelerle uzun yıllar Berlin ve Frankfurt radyolarında çalışmıştır. Bu radyolarda doksana yakın program hazırlamış ve sunmuştur. Bu programların çoğu çocuklara yöneliktir. Yaptığı bu programların bir kısmı modern yaşamın hızlanmasıyla beraber kaybolan toplumsal “tipolojilere” yöneliktir. Örneğin Berlin üzerine yaptığı programlarda artık yok olmaya başlayan “işportacıları”, “satıcı kadınları” ve “seyyar kitap satıcıları”nı ele alır. Onun diyalektik imge görüşünü burada da görmek mümkündür. Tam da bu tipolojilerin buharlaşıp yok olmaya başladıkları yerde onların yakalanıp görünür kılınması burada söz konusudur. Bkz. Lecia Rosentstahl, “Giriş: Walter Benjamin Radyoda”, Walter

kanaatinde olmuştur. Brecht'e göre radyoyu "demokratik bir şey" haline getirmek, onu "bir yayın aracından iletişim aracına dönüştürmek" gerekir.<sup>858</sup> Radyo da sadece eğlendirmek veyahut oyalamak gibi bir amaç taşımaz aynı zamanda hedef aldığı kitleyi aydınlatmayı amaçlayan öğretici bir işleve sahiptir.<sup>859</sup> Benjamin de onun bu yanılla "yeni yazarlar, yeni iletişim biçimleri ve yeni dinleyiciler" ürettiğini ileri sürer.<sup>860</sup>

---

Benjamin, **Radyo Benjamin**, Haz. Lecia Rosentstahl, Çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş, Metis Yayınları, 2018, İstanbul, s. 11-12, 26.

<sup>858</sup> Erdmut Wizisla, 2004, s. 187.

<sup>859</sup> Benjamin, örneğin Rusya'da kırsal kesimde yaşayan insanları eğitmek için radyo ve sinemanın kullanıldığını dile getirir. Onların hem tarih, politika gibi alanlara hem de sağlık, hijyen ve köydeki tarım ve teknik işlere ilişkin önemli bilgilere ulaşması bu araçlar aracılığıyla sağlanmıştır. Bkz. Walter Benjamin, 2018k, s. 291

<sup>860</sup> Esther Leslie, 2010, s. 155.

## SONUÇ

Walter Benjamin 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da insanlığın başına gelebilecek tüm felaketler karşısında kendine düşen sorumluluğu bir entelektüel olarak her zaman taşımıştır. Bilgi ve donanımıyla hem teorik hem de pratik düzlemde insanlığın başına gelen felaketlerin, onun içine sürüklendiği koşullar üzerine düşünmüş ve bu durumun üstesinden nasıl gelinebileceğini araştırmıştır. Uzun bir süre maddi nedenlerden dolayı kültür endüstrisi alanında çalışmıştır. Aynı zamanda hem faşizm hem de sosyalizm tarafından sanatın, filmin ve medyanın bir propaganda aracı olarak kullanılmasına ve onların kitleler üzerinde gösterdiği etkiye tanık olmuştur. Dolayısıyla teknolojik gelişmelerin, radyonun, medyanın ve film gibi sanatların kitleler üzerinde yaratacağı tehlikelerin de onların olumlu potansiyelinin de farkında olmuştur. Bu nedenle onları olumlu bir yönde kullanmak için ne yapmak gerektiği sorusu ile ilgilenmiştir. Başka bir deyişle insanlar üzerinde etki sahibi olan sanatı ve medyayı kapitalist sisteminin, faşizmin çıkarlarından uzaklaştırıp insanlığı içinde bulunduğu yabancılaşma halinden kurtarmak için kullanmanın yollarını aramıştır. Bu yüzden dünyanın gidişatından rahatsız olan ve onu değiştirebilme arayışı içinde olan Benjamin pek çok çağdaşı gibi sanata yönelmiş, ondan hareketle insanlık için kurtarıcı, özgürleştirici bir şeyler bulmaya çalışmıştır. Brecht bağlamında sanatın, edebiyatın bundan böyle dünyayı değiştirme amacından yoksun düşüncelerden ve “ılımlı” duygulardan yana olamayacağını dile getirerek edebiyat için şöyle der: “Bilir ki tek şansı, dünyayı değiştirmek denen karmaşık süreçte bir yan ürün olabilmektir; ve burada böyledir.”<sup>861</sup> Benjamin de sanatı dünyanın değiştirilmesinde bir yan ürün olarak görür ve onun bu yönde bir etki yapacağına dair büyük bir inanç besler. Bu çalışmada da görüldüğü üzere onun sanata yüklediği görev de budur.

---

<sup>861</sup> Walter Benjamin, 2011c, s. 8.

Sanatın insan ve toplum üzerinde büyük bir güce ve etkiye sahip olduğu Antik Çağ'dan günümüze bilinmektedir. Her ne kadar uzun bir süre düşünce ve sanat tarihinde sanat ve politika arasındaki ilişki görmezden gelinmeye çalışılsa ve iki alanın farklı varlık alanları olduğu söylene de sanat ortaya çıktığı zamandan bugüne din ve politikanın çıkarlarına hizmet etmiştir. 20. yüzyıl sanat ve politika arasındaki ilişkinin en çok gündeme geldiği yüzyıl olmuştur. Bu çalışmada daha önce söz edildiği gibi faşizm ve sosyalizm gibi rejimler tarafından sanat kullanılmış, örneğin 20. yüzyılda, Nazi, Alman, Yahudi sanatı, sosyalist gerçekçilik ve Proletkült gibi birçok sanat oluşumu ortaya çıkmıştır. Günümüzde de ikisi arasındaki ilişkinin varlığının göz ardı edilmeyeceğini, açıkçası sanatın tamamen politik olduğunu belirtmek gerekir. Ulus-devlet inşasından bugün her toplumda var olan politik oluşumlara, hareketlere kadar birçok yerde sanatın politik bir güç olarak kullanıldığı gerçeği göz ardı edilemez. Kimlik ve bağımsızlık mücadelesi veren politik hareketler- "sömürgecilikten kurtulmuş yeni devletlerde ulus inşası, 1960'ların yeni sol hareketleri, feminist hareketler"- sanatı politik bir güç, araç olarak kullanırlar.<sup>862</sup>

Benjamin'in sanat ve politika, estetik ve politika arasında kurduğu ilişkiye ve görsel sanatlar üzerine ileri sürdüğü fikirlere günümüzden hareketle bakıldığında ne kadar önemli tespitlerde bulunduğu görülmektedir. 20. yüzyıldan itibaren sanat ve medya politikanın hizmetinde yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Benjamin, onların politika alanındaki etkisine ve gücüne ilk kez dikkat çeken, doğru bir politik eğilim ve teknik ile kullanılmadıkları sürece insanlığı felakete sürüklemeye hizmet edeceklerini dile getiren ve bu bağlamda görüş sunan düşünürlerden ilki olmuştur. Bugün de sanatın ve medyanın politik çıkarlar doğrultusunda kullanıldığı, politikanın bütünüyle estetize edilmiş bir yapıda olduğu bilinmektedir. "Siyaset bir gösteri olarak estetikleştirilmektedir. Medya; hakimiyet kurmanın, irrasyonelliğin, otoriter rejimlerin ve

---

<sup>862</sup> Lev Kreft, 2011, s. 38.

faşizmin hizmetine girmeye daima hazırdır.”<sup>863</sup> Benjamin medyanın kitleleri yanlış yönlendirdiğine, yaşamda olup biten her şeyi olduğu gibi sunmadığına, onlara yansıtacağı konularda oldukça seçici olduğuna ve sunduğu enformasyonun propaganda haline geldiğine çok erken bir dönemde dikkat çekmiştir. Günümüzde özellikle televizyon, internet, gazete ve film gibi teknolojilerin kapitalist sisteme ve otoriter rejimlere hizmet eden teknolojiler olduğuna, yapılan bazı televizyon programlarının, filmlerin politik güçlerin, devletlerin çıkarları doğrultusunda programlar ve filmler olduğuna, onların savaş, yıkım ve ölümü sıradanlaştırmaya ve yüceltmeye hizmet ettiklerine birçoğumuz tanığız. Sanat ve medya var olan toplumsal ve gündelik yaşamı, politik durumu güzel olarak gösterdiğinde ya da onu olumladığında da politikanın estetiğinden söz edilebilir. Mesela, bugün savaşı, yıkımı, dehşeti konu alan filmler doğru bir politik bilinç ve teknikle yapılmadığı müddetçe muhatap aldığı kitleyi bir açıdan yıkımın, dehşetin güzelliğine davet eder ve böylelikle dehşeti sıradanlaştırır. Dehşet karşısında duyulan acıyı hafifletir ve seyirciyi dehşet karşısında harekete geçirmektense pasifleştirir, onu dehşete ortak bile kılabilir. Adorno'nun “*Auschwitz'ten sonra şiir yazmanın barbarca olduğu*”nu söylemesi de benzer bir nedenden dolayıdır. O da aslında, savaş kurbanlarının ve onların yaşadıkları acıların sanatçılar tarafından sanat eserine dönüştürülmesinin, başka bir ifadeyle haz alınacak bir tüketim nesnesi haline getirilmesinin, yaşanan dehşet ve acıdan haz alınmasına ve böylece onları önemsiz, sıradan bir durum haline getireceğini, yaşanan dehşeti hafifleteceğini düşünür.<sup>864</sup>

Benzer bir durum çizgi film alanında da görülebilir. Benjamin, Walt Disney'in çizgi film çalışmalarını teknolojinin olumlu bir yönde kullanılması açısından değerlendirmiş, söz gelimi yarattığı miki fare çizgi filminin var olan toplumun ve insan yaşamının bir örneğini sunduğu için yaşamı ve kapitalist sistemi anlamak için iyi bir örnek

---

<sup>863</sup> Jaeho Kang, 2015, s. 206.

<sup>864</sup> Theodor W. Adorno, “Auschwitz'ten Sonra Şiir Yazmak...”, Çev. Elçin Gen, <https://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-auschwitzten-sonra-siir-yazmak/3042>, Erişim Tarihi: 03.09.2019.

olduğunu düşünmüştü. Bu filmler ilk kez 1920'lerin sonunda gösterime girmiş, Benjamin de o zaman onları görme fırsatına sahip olmuştur. Fakat Walt Disney'in ileriki yıllarda çalışmalarını görme ve üzerine düşünme imkânı olsaydı, onların aynı zamanda kapitalist sistemi onaylayan, ırkçı ve ayrımcı öğeler barındıran, belli değerleri ön plana çıkaran çalışmalar olduğunu da söyleyecekti. Dolayısıyla Disney, var olan toplumu yansıtmaktansa onu olumsuzlayan öğelere yer verseydi ve izleyicileri bu konularda düşünmeye yönlendirecek şekilde çizgi filmlerini yapsaydı bugün ve gelecekte onun çizgi filmleriyle büyüyen çoğu insanın kapitalist sisteme, ırkçılığa ve ayrımcılığa muhalif düşüncelere sahip olabilmesine imkân tanıyacaktı.

Bugün Disney'in filmlerinde olduğu gibi sanatın, medyanın ve yeni teknolojilerin kapitalist sistemin hizmetinde küreselleşen boyutuyla dünyanın her yerinde insanları yönlendirdiği bilinmektedir. Öyle ki insanların nasıl yaşayacakları, neleri tüketecekleri, politik tercihleri ve bakış açıları onlar tarafından üretilmektedir. İnsan bu dünyada özgür iradeden yoksun bir şekilde hareket etmektedir. Rasyonel bir varlık olarak kendini görse de çoğu davranışı ve eylemi aslında rasyonellikten tamamen uzaktır.

Bugün politik arenadaki figürler, eylemler ve ideolojik söylemler bütünüyle estetize edilmiş bir karakterdedir. Benjamin üzerine çalışmış olan Lev Kreft ondan hareketle politikanın bugünkü durumu için haklı olarak şöyle bir saptamada bulunur: "Siyaset artık, kamuoyu yoklamalarının ve devasa siyasî eğlence sektörünün el birliğiyle işleyen bir gösteri; haber programları ve *reality show*'larla, kurgulanmış bir oyundan temelde farkı kalmayacak derecede estetize edilmiş durumda."<sup>865</sup> Benjamin bu türden estetize edilen gösterilerin insan duyularını uyuşturduğunu, "düşünmeyi" askıya aldığını ileri sürmüştür. Günümüzde karşılaştığımız bu tehlikeli durumun sinyallerini, yani medyanın ve sanatın politikanın estetize edilmesine hizmet ederek insanlığı yanlış

---

<sup>865</sup> Lev Kreft, 2011, s. 10-11.



yönlendirebileceğini ve bir yanılsama haline sürükleyebileceğini Benjamin yirminci yüzyılın başında faşizm örneği bağlamında ve bugünü de ön görerek dile getirmişti.

Ancak öte yandan sanatın ve medyanın aynı zamanda gerçekliği manipüle etmenin araçları olmaksızın hakikate kaynaklık edebileceklerini, dolayısıyla insanlara yeni bir deneyim alanı sağlayabileceklerini ve insanı eleştiren, sorgulayan bir varlık haline getirebileceklerini de aynı şekilde Benjamin'e dayanarak söylemek mümkündür. Bu nedenle o faşizmin politikayı estetize etmesine karşı sanatın, dahası medyanın, radyonun insanlığın çıkarları doğrultusunda politize edilebileceğini ileri sürmüştür. Onun düşüncelerinin bu yönde şekillenmesinde özerk sanata karşı çıkararak mevcut kültürün insanlığa yıkım ve ölümden başka bir şey getirmediğini ileri süren Avangard sanat hareketinin, gerçeküstücülerin de yeri büyüktür. Benjamin açısından onların sanat ve yaşam arasındaki bağı yeniden tesis etmeleri ve sanatın yaşama ilişkin daha derinlikli bir deneyim sağlayabileceğine işaret etmeleri önemlidir. Benjamin kapitalizmin, teknolojik yeniliklerin modern yaşamda insan algısını, deneyimini yeniden biçimlendirdiğine ve değiştirdiğine dikkat çeken ilk düşünürlerden biri olmuştur. Onların gerçeklik karşısında kitlelerde yarattığı yanılsama durumuna karşı sanatın (özellikle de fotoğraf ve film) deneyimizi genişletebileceğini, gerçekliğin deneyimini mümkün kılabileceğini dile getirmesi oldukça önemlidir. Dolayısıyla onun politik sanatı hakikate erişmenin bir olanağı olarak da gördüğünü söylemek mümkündür. Ayrıca kapitalizmin gerçekliği manipüle ederek reddettiği bu deneyimi sadece görsel sanatlar değil aynı zamanda tiyatro, edebiyat gibi sanatlar da mümkün kılar ve insanın kendisini, yaşamı, toplumu yeniden gözden geçirmesine, bunlara dair sahip olduğu deneyimin ötesine gidebilmesine imkân tanıyabilirler. Bu nedenle politik sanat, örneğin dramatik tiyatronun seyirci üzerinde yaptığı etkiden farklı bir etki yapar. Dramatik tiyatro seyircisi oyunda gördüğü davranışın, eylemin doğal olarak görüp onaylar, var olan durumdan çıkar bir yol bulma çabasına girmez. Zaten bir çıkar yolun olduğunu da düşünmez. Başka bir deyişle başka

bir eylemin ve yaşamın mümkün olduğunu aklına bile getirmez. Oysa politik sanat, dramatik tiyatronun seyircide oluşturduğu algının ve düşüncelerin tam tersini oluşturur. Bu sanat insanın kendisine sunulan yaşamın aslında olağan, doğal bir yaşam olmadığını görmesine, bunun sonucunda onu sorgulamaya ve eleştirmeye yönelmesine ve böylece ona alternatif bir yaşamı talep etmeye götürür.

Benjamin'in görsel sanatlar üzerine görüşlerinin önemli bir yanı daha vardır. Onun dikkat çektiği gibi kapitalizmin ve modernitenin egemenliğinde 19. yüzyıl'dan bugüne insan yaşamında her şey hızla değişmekte ve ona koşut olarak her şey hızla unutulmaktadır da. Görsel sanatlar unutmaya karşı, geçmişi bugüne bağlayarak hatırlamaya imkân tanır. Benjamin bunu fotoğraf için söylemiştir, fakat uzun bir ömre sahip olsaydı film ve o zaman henüz olmayan belgesel için de aynı şeyi söyleyecekti. Onun hatırlama ve görsel sanatlar arasında kurduğu bağın önemine bugün daha çok tanık olmaktadır. Mesela bu görsel sanatlar, geçmişte gerçekleştirilen soykırımların, yıkımların yeniden hatırlanmasına ve insanlığın geçmişiyle yüzleşmesine imkân tanır. Dolayısıyla fotoğraf bir suçun işlendiği olay yerine ilişkin bir belge olarak kendisini sunar. Benjamin'in Atget bağlamında fotoğrafın belge niteliğine vurgu yapması bu anlamda önemlidir. Çünkü fotoğraf yeryüzündeki katliamlara, politik ve toplumsal olaylara tanıklık eder ve bize bu tanıklığı sunar. Sadece bu türden olaylara tanıklık etmez aynı zamanda haberdar olmadığımız sorunları, yaşamları ve mücadeleleri de görünür kılar.

Benjamin bugün yaşasaydı, görsel sanatların, medyanın (televizyon, gazete, internet ve sosyal medya) önemine daha fazla dikkat çekerdi. Medya ve görsel sanatlar (teknoloji) doğru bir şekilde kullanıldığında bugün dünyada “demokrasinin güçlenmesine”<sup>866</sup>, önyargıları bertaraf ederek farklı kültürler, dinler ve etnik gruplar arasındaki sınırların ortadan kalkmasına katkı sağlayabilirler. Bugün insanların internet sayesinde dünyanın herhangi bir yerinde gösterime giren politik ve toplumsal öneme

---

<sup>866</sup> Howard Caygill, 1998, s. 108.

sahip bir filme, fotoğrafa, müzik cd'sine, edebi bir metne ve toplumsal bir sorunu kaydeden bir videoya dünyanın herhangi bir yerinde hızla erişebildikleri bilinmektedir. Tüm bu sanatlar “doğru” bir politik eğilim ve teknikle yapıldığında insanları var olan koşullar üzerine düşünmeye, var olan sorunların üstesinden gelebilmenin yollarını bulmaya yönlendirebilir ve kolektif bir birliğe dönüşmelerine küçük de olsa bir katkı sağlayabilir. Aynı şeyi medya için de söylemek mümkündür. Ayrıca bilindiği gibi bugün internet üzerinden sosyal medya ve sanal forumlar sayesinde kitlelerin birer uzmana dönüşerek dünyada, kendi toplumlarında mevcut olan sorunlar üzerine tartışıp bu sorunlara çözüm önerileri bulma yönünde girişimde bulunmaktadırlar ve medyanın gerçekliği manipüle edip çarpıtmasına anında müdahale etmektedirler. Benzer şekilde bugün insanlar gazete bloglarında, edebiyat, sanat ve politika alanlarına yönelik birçok internet sitesinde dünyada var olan birçok soruna ya da ilgi gösterdikleri ve uzman oldukları alanlarda yazılar yazmaktadırlar.

Benjamin'den farklı olarak Adorno ve Horkheimer yeni sanat formlarının devrimci olanaklar taşımadığını ve 20. yüzyılda kültürel ürünlerin metalaştığını, kültürün eğlence endüstrisinin bir parçası olduğunu ileri sürmüşlerdir. Kitle kültürü ve kültür endüstrisi ayrımına giderek kültürün kapitalist, sermayeci boyutuna dikkat çekmiş ve kültür endüstrinin kendisinin kitlelerin arzularını, ihtiyaçlarını yarattığını iddia etmişlerdir. Bu endüstrinin kitleleri pasifleştirdiği ve dolayısıyla eylemsiz bıraktığı görüşünde olmuşlardır. Adorno, kültür endüstrisine karşı özerk sanatı savunmuş ve bu sanatın var olan topluma karşı bir yabancılaşma hali yaratacağını iddia etmiştir. Ancak bu noktada belirlemek gerekir ki bu çalışma Adorno ve Horkheimer'in eleştirilerinin gölgesinde ve Adorno'un yönlendirmeleri altında Benjamin üzerine yazılmış bir çalışma

değildir. Benjamin'in temel metinlerinden ve bu metinler üzerine olan inceleme çalışmalarından hareketle yazılmıştır.<sup>867</sup>

Adorno ve Horkheimer sanatın kültür endüstrisinden bağımsız olmadığı konusunda ileri sürdükleri görüşlerinde haklıdır. Benjamin de onlardan farklı olarak onun gibi “popüler sanata” ve teknoloji alanındaki yeniliklere önem veren ve onların “toplumsalın yeniden inşasında ve ‘ilerici’ biçimlerde kullanılabileceğini” iddia eden Brecht<sup>868</sup> de bu durumun farkında olan düşünürlerdir. Onlar kapitalist sistemden bağımsız olmayan bir sanatın ya da filmin politik bir önem taşımayacağını zaten iddia etmişlerdir. Bununla birlikte Benjamin, onlardan çok daha önce Baudelaire üzerine yaptığı çalışmada sanatın zaten 19. yüzyıldan itibaren metalaştığını, sanatçının üretiminin de pazardan bağımsız olmadığını, beğeniye bile pazarın belirlediğini dile getirmiştir. Fakat buna rağmen Baudelaire örneğinde de görüleceği üzere sanatçının yine de muhalif olabileceğine ve ürettiği sanat eserleriyle var olan toplumu olumsuzlayan düşünceler sunabileceğini de ileri sürmüştür.

Bugün sanat şirketlerden ya da bazı devlet kurumlarından destek almadan neredeyse yapılamıyor. Hatta günümüzde politik niteliğe sahip eserler bile kitlelerin bu türden sanat eserlerini tüketmeye yatkın oldukları dikkate alınarak kültür endüstrisi tarafından destekleniyor. Kültür endüstrisinin bu yönde sanat eserleri üretmesi için

---

<sup>867</sup> Walter Benjamin'in ismi genelde Frankfurt Okulu ile anılmıştır. Adorno aracılığıyla düşünsel olarak yakın olduğu bu okulla ilişki kurmuş, ancak hiçbir zaman bu okula üye olmamıştır. Bu okulun yayın organı *Zeitschrift für Sozialforschung*'a yazılar göndermesi karşılığında kendisine bu okul tarafından bir maaş bağlanmıştır. Ancak onun bu dergide yayınlanmak istediği her makaleye Horkheimer ve Adorno tarafından müdahale edilmiş ve onların istediği doğrultuda makalelerinde değişik yapılması ve o şekilde basabilecekleri kendisine belirtilmiştir. Bu durum sadece Benjamin sağken söz konusu olmamıştır. Onun ölümünden sonra çalışmalarının yayınlanması aşamasında da böyle bir durum söz konusu olmuştur. Hans Heinz Holz'a göre özellikle Adorno'nun onun düşüncelerini farklılaştırma çabasında olmuştur. Ona göre Adorno onu okurlara “materyalist diyalektikçi” bir düşünür olarak sunmamış, aksine “metafizikçi” bir düşünür olarak sunmuştur. Adorno'nun doktora tez öğrencisi Rolf Tiedemann, Benjamin üzerine bir doktora tezi yazmıştır. Tiedemann, bu tezinde ve daha sonra Benjamin'in üzerine yazdığı çalışmalarında onun düşüncelerine Adorno'nun yön verdiğini, sanki onun etkisinde özgün düşüncelere ulaşmaya çalıştığını ve onun aracılığıyla düşüncelerinin olgunlaştığını dile getirmiş ve böylece onun düşüncelerine öncü olarak Adorno'yu göstermiştir. Bu durum Benjamin'in dostlarının, özellikle Hannah Arendt'in tepkisine yol açmıştır. Bkz. Hans Heinz Holz, “Walter Benjamin-Yanlış Yerde”, Çev. Z. Ece Kaya, **Frankfurt Okulu Eleştirisi**, İstanbul, 2014, s. 138-142.

<sup>868</sup> Sezgin Kızılcılık, 2013, s. 434.

sanatçıları teşvik ettiği ve bu gibi durumlarda sanat eserinin politikliğinin onun tüketimini belirlediği bilinmektedir. Fakat bu durum yine de sanatın politik bir etki yapabileceği iddiasını değersiz kılmaz. Önemli olan yazarın, sanatçının sanatını icra ederken yalnızca tüketimi dikkate almaması, toplumsal, ekonomik ve politik sorunları da dikkate almasıdır. Çok daha önemlisi sanat eserinin biçimiyle onu tüketen bireylerde yeni bir duyarlılık oluşturmasıdır. Ancak bu türden bir sanat eseri ekonomik ve politik sistemin görmezden geldiklerini görünür kılabilir ve onu tüketen bireyde mevcut topluma karşı bir farkındalık, politik bir duruş oluşturabilir. Dolayısıyla doğru bir eğilim ve teknik ile yapılan sanat eserleri, belki insanları kolektif bir birliğe dönüştürmeye o kadar çok etki edemezler, ama hakikati görünür kılmaya ve insanları düşünüp sorgulamaya yönlendirebilirler. Zaten Benjamin sanatın içeriğiyle değil biçimiyle politik olduğunu ve Brecht'ten hareketle onun hem öğretici hem de yol gösterici olması gerektiğini düşünür.

Günümüzde mevcut olan toplumsal ve ekonomik koşullardan hareketle Benjamin'in düşüncelerinin değersiz olduğunu söylemek doğru olmaz. O kendi çağının ruhuna uygun bir şekilde hareket etmiş ve çağın maddi, toplumsal koşullarından hareketle düşüncelerini şekillendirmiştir. Burada ifade edildiği gibi bugün politika medya ve görsel sanatlar aracılığıyla önceki yüzyıldan daha çok insanın duyularına hitap edecek şekilde estetize edilmiş bir yapıya sahip ve bu yapıyla gerçekliği manipüle ederek kitlelerde sürekli bir yanılsama hali yaratmaktadırlar. Ancak diğer yandan sanat bugün aynı zamanda her şeye rağmen politik mücadelenin en önemli araçlarından biridir. Bu nedenle dünya ve koşullar değişse de Benjamin'in düşünceleriyle bugünü ön gördüğü, bu konularda bize ışık tuttuğu söylenebilir.

Sonuç olarak Benjamin'e göre, gerek estetize edilen politik gösteri, kapitalist sistemin egemenliğindeki bir yaşam gerekse kült bir değere sahip olan sanat, kitleleri hipnotize edip uyuturken, politik sanat kitleleri dogmatik uykularından uyandırmayı sağlayarak onları kaba bir kitleden eleştirel bir kitleye dönüştürebilir. En azından

Benjamin için politize edilmiş sanat kitleleri az da olsa dogmatik uykularından uyandırabilecek, içinde buldukları ekonomik ve toplumsal koşulların farkına varmaları ve bunlar üzerinde düşünmeleri için bir kıvılcım etkisi yaratabilecek bir potansiyele sahiptir. Bu potansiyel ise kitlelerin özgürleşmesine katkı sağlayacaktır. Bu nedenle birçok düşünürden, yazardan farklı olarak Benjamin kitlelere inanmış, onların dönüşebileceğini ve “bilge olabileceğini”<sup>869</sup> ileri sürmüştür. Bu inanca sahip olmasında Sovyetlerde yaşanan gelişmeler, özellikle 19. yüzyılın sonlarında yavaş yavaş gelişmeye başlayan Proletkült hareketinin başarıları etkili olmuştur. Bu hareket kitlelerin sanat ve kültür ile değişip dönüşebileceklerini, hatta bu alanlarda üretimde bulunabileceklerini ve kolektif bir birliğe dönüşebileceklerini göstermiştir.

---

<sup>869</sup> Nurdan Gürbilek, 2012b, s. 29.

## ÖZET

Bu tez, Walter Benjamin'in çalışmaları bağlamında sanat, estetik ve politika ilişkisini ele almaktadır. 19. yüzyılda kapitalizmin yükselişi, teknolojik yenilikler ve endüstrileşme ile birlikte toplumsal koşullar ve yaşam değişmiş, onlara koşut olarak insan algısı ve deneyimi de dönüşüme uğramıştır. Modern kapitalist yaşam kitlelerde bir yanılısama hali yaratmış, onların içinde buldukları koşullara yabancılaşmalarına yol açmıştır. Faşizm de bu hazır kitleden yararlanmıştır ve geleneksel, özerk sanat eserlerine özgü olan “gizem”, “yaratıcılık”, “sonsuzluk değeri” ve “deha” gibi kült kavramlara başvurarak ve sanatı ve medyayı kullanarak politikayı ve savaşı estetize etmiş ve kitleleri giderek daha çok bir yanılısama hali içine sürüklemiştir. Benjamin faşizmin yarattığı bu duruma karşı, “komünizmin sanatı politize ederek” karşı çıktığını dile getirir.

19. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler sayesinde sanat eserlerinin hızla çoğaltılması mümkün olmuş ve kitlelerin sanat eserlerine erişimi kolaylaşmıştır. Teknik yeniden üretim sanat eserinin aurasının düşüşüne neden olmuş ve onunla birlikte sanatın kült değeri ortadan kalkmıştır. Kült değerinin ortadan kalkmasıyla sanatın işlevi de değişime uğramış, sanat politikleşmiştir. Benjamin'e göre sanat eserinin aurasının ortadan kalkmasıyla sanat eserini alımlama biçimi de değişmiştir. Sanat eserini alımlama bundan böyle tefekküre dayanmaz. Artık sanat eseri karşısında dikkati dağınık bir izleyici vardır. Örneğin film izleyicileri film karşısında tefekküre dalmaktansa, onu beğenip takdir etmektense onu, izleyiciye sunduğu şeyleri sorgular ve eleştirirler. Bu bakımdan Benjamin, özellikle fotoğraf, film gibi görsel sanatların ve radyonun ilerici olduğunu düşünür. Ona göre politize edilmiş sanat ve medya, kapitalizmin ve faşizmin kitlelerde meydana getirdiği yabancılaşma ve yanılısama halinden çıkmalarına sebep olabilir. Bu türden bir sanat ve medya kitlelerin yaşadıkları yaşamın doğal bir yaşam olmadığını

görmelerine, var olan toplumsal ve ekonomik koşulları ve sorunları sorgulamaya ve eleştirmeye yönlendirir ve onların kolektif bir birliğe dönüşmelerine katkı sağlar.





## ABSTRACT

This dissertation deals with the relation between art, aesthetics and politics in the context of Walter Benjamin's works. In the 19th century, social conditions and life changed with the rise of capitalism, technological innovations and industrialization, in parallel to those changes, human perception and experience transformed too. Modern capitalist life has created a state of illusion in the masses and has caused them to be alienated from the conditions they are in. Fascism has also benefited from this already-existing mass and has aestheticized politics and war by appealing to cult concepts such as “mystery”, “creativity”, “eternal value” and “genius” that are peculiar to traditional, autonomous artworks and by using art and media. It has consequently led the masses into a more illusory state. Benjamin argues that communism resists this situation created by fascism “by politicizing art”.

Thanks to technological advances in the 19th century, it became possible to reproduce works of art rapidly and it became easier for masses to access them. Technical reproduction has led to the fall of the aura of art, and with it, the cult value of art has disappeared. With the disappearance of the cult value, the function of art has also changed and art has become politicized. According to Benjamin, with the disappearance of the aura of the artwork, the reception form of the artwork has also changed. The reception of artwork is no longer based on contemplation. Henceforth, there is a distracted audience of artwork. For example, rather than contemplating, admiring or appreciating the film, the viewers criticize what it present to the audience. In this respect, Benjamin especially assumes that visual arts such as photography and film, along with the radio are progressive. To him, politicized art and media can enable the masses to emerge from the alienation and illusion created by capitalism and fascism. This kind of art and media allows the masses to see that the life they live is not a natural one and directs them to

question and criticize existing social and economic conditions and problems, and contribute to their transformation into a collective unity.



## KAYNAKÇA

- AGAMBEN, Giorgio, (2010), **Çocukluk ve Tarih**, Çev. Betül Parlak, İstanbul: Kanat Kitap.
- ADORNO, Theodor W., (2016), “Auschwitz’ten Sonra Şiir Yazmak...”, Çev. Elçin Gen, Erişim Tarihi: 03.09.2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-auschwitzten-sonra-siir-yazmak/3042>.
- ADORNO, Theodor W., (2010), “Bir Walter Benjamin Portresi”, Çev. E. Efe Çakmak, **Benjamin**, Yazan ve Yayına Hazırlayan: Besim F. Dellaloğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- ADORNO, Theodor W.- HORKHEIMER, Max, (2000), **Dialektik der Aufklärung**, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- ADORNO, Theodor W., (2012a), **Edebiyat Yazıları**, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
- ADORNO, Theodor W., (2012b), **Walter Benjamin Üzerine**, Çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARAGON, Louis, (2018), **Paris Köylüsü**, Çev. Ayberk Erkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARENDR, Hannah, (2018), “Walter Benjamin 1892-1940”, **Walter Benjamin Kitabı**, Hazırlayan ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.
- ARİSTOTELES, (2005), **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ARTAN, E. Çiğdem, (2012), “Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?”, Cogito, Sayı: 52, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 88-100.
- ARTUAD, BRETON, ÈLUARD, NAVILLE, SOUPALT, ARAGON, ERNST, MASSON ve Diğerleri, (2013), “Artaud, Breton, Èluard, Naville, Soupalt, Aragon, Ernst, Masson ve diğerleri: Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi”, Çev. Ufuk Kılıç, **Sanat**

**Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 225-226.

ARTUN, Ali, (2014), “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali, (2017), “Sunuş/ Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, **Avangard Kuramı** (Yazar: Peter Bürger), Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali, (2013), “Sunuş/ Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce”, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

AVCI, Artun, (2015), “Ünsal Oskay’ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları”, Marmara İletişim Dergisi, Sayı: 23, s. 13-36.

BAL, Metin, (2009), “Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Kuramının Felsefi Bir Yorumu”, Baykuş: Felsefe Yazıları Dergisi, Sayı 14, İstanbul: Alef Yayınevi, s. 129-146.

BAUDELAIRE, Charles, (2016), **Kötülük Çiçekleri**, Çev. Sait Maden, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BAUDELAIRE, Charles, (2014), **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDELAIRE, Charles, (2015a), **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BAUDELAIRE, Charles, (2015b), **Özel Günceler: Apaçık Yüreğim**, Çev. Sait Maden, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (1969), **Illuminations**, Trans. Harry Zohn, USA: Schocken Books.

BENJAMIN, Walter, (1980a), “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Erste Fassung”, **Gesammelte Schriften, Band I-2**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1980b), “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, **Gesammelte Schriften, Band I-2**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1980c), “Erfahrung und Armut”, **Gesammelte Schriften, Band II-1**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1980d), “Kleine Geschichte der Fotografie”, **Gesammelte Schriften, Band II-1**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1980e), “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, **Gesammelte Schriften, Band I-1**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1980f), “Über das mimetische Vermögen”, **Gesammelte Schriften, Band II-1**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1980g), “Über einige Motive bei Baudelaire”, **Gesammelte Schriften, Band I-2**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1982), “Alman Faşizm Kuramları: Ernst Junger’in Denemeler Derlemesi “Savaş ve Savaşçı” Üzerine”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz. Ünsal Oskay, s. 105-128, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (1991a), “Kapitalismus als Religion”, **Gesammelte Schriften VI**, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1991b), "Pariser Brief (I): André Gide und sein neuer Gegner", Walter Benjamin, **Gesammelte Schriften III**, Hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (1994), **The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940**, Ed. by Gerschom Scholem and Theodor W. Adorno, Trans. by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson, USA: The University of Chicago Press.

BENJAMIN, Walter, (2002a), "Baudelaire", **Selected Writings, Volume 1**, Ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Trans. by Rodney Livingstone, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2002b), **The Arcades Project**, Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2005a), "Diary from August 7, 1931, to the Day of My Dead", **Selected Writings, Volume 2, Part 2**, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Trans. by Rodney Livingstone, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2005b), "Reply to Oscar A. H. Schmitz", **Selected Writings, Volume 2, Part 1, 1927-1930**, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2005c), "The Present Social Situation of the French Writer", **Selected Writings, Volume 2, Part 2**, (Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith), Trans. by Rodney Livingstone, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006a), "Central Park", **Selected Writings, Volume 4**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott and Howard Eiland, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006b), "Curriculum Vitae (VI): Dr. Walter Benjamin", **Selected Writings, Volume 4**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006c), “Diary Entries, 1938”, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Gerhard Richter and Michael W. Jennings, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006d), “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, “Second Version”, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, Howard Eiland and Others, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006e), “Theory of Distraction”, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Howard Eiland, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006f), “The Signatures of the Age”, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006g), “The Significance of Beautiful Semblance”, **Selected Writings, Volume 3**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2006h), “The Study Begins with Some Reflections on the Influence of *Les Fleurs du mal*”, **Selected Writings, Volume 4**, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, USA: Harvard University Press.

BENJAMIN, Walter, (2010), “Kütüphanemi Yerleştirirken”, Çev. Besim F. Dellaloğlu, **Benjamin**, Yazan ve Yayına Hazırlayan: Besim F. Dellaloğlu, İstanbul: Say Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011a), “Brecht’in ‘Beş Paralık Roman’ı”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011b), “Brecht’le Konuşmalar”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011c), “Brecht Üzerine Bir Radyo Konuşması”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011d), “Epik Tiyatro Nedir? I”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011e), “Epik Tiyatro Nedir? II”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011f), “Epik Tiyatroda Bir Aile Oyunu”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011g), **Tek Yön**, Çev. Tevfik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2011h), “Üretici Olarak Yazar”, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2012a), “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, Çev. Ahmet Doğukan, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2012b), “Gerçeküstücülük, Avrupalı Aydının Son Fotoğrafi”, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2012c), “Hikâye Anlatıcısı”, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2012d), “Proust İmgesi”, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.



BENJAMIN, Walter, (2012e), “Tarih Kavramı Üzerine”, Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2012f), “Zentralpark”, Çev. Şeyda Öztürk, Cogito, Sayı: 52, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 183-199.

BENJAMIN, Walter, (2013a), **Berliner Kindheit um 1900**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (2013b), “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2013c), “İlk Taslaklar”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2013d), “XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2013e), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Çev. Ahmet Cemal, **Pasajlar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2014), “Goethe’nin Gönül Yakınlıkları”, Çev. Nurçin İleri, **Gönül Yakınlıkları**, Ed. Bora Erdağı-Nurçin İleri, İstanbul: Patika Kitap.

BENJAMIN, Walter, (2015), **Moskauer Tagebuch**, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENJAMIN, Walter, (2016a), “Adorno’ya Cevap”, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2016b), “Yıkıcı Karakter”, **Parıltılar**, Çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018a), “Chaplin’e Bugünden Bakış”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018b), “Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018c), “Fotoğrafın Kısa Tarihi”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018d), “Freund’un Kitabı Üzerine Bir Değerlendirme”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018e), “Gazete”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018f), “Miki Fare Üzerine”, **Walter Benjamin Kitabı** (Haz. ve Çev. Tunç Tayanç), Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018g), “Oskar A. H. Schmitz’e Yanıt”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018h), “Paris Mektubu (2): Resim ve Fotoğraf”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018i), “Proleter Bir Çocuk Tiyatrosunun Programı”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018j), **Radyo Benjamin**, Haz. Lecia Rosenthal, Çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş, İstanbul: Metis Yayınları.

BENJAMIN, Walter, (2018k), “Rus Sinemasının Bugünkü Durumu Üzerine”, **Walter Benjamin Kitabı**, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Ankara: Dipnot Yayınları.

BENJAMIN, Walter, SCHOLEM, G. Gerschom, (2018l), **Walter Benjamin / Gerschom G. Scholem, Mektuplaşmalar 1932-1940**, Derleyen ve Önsöz: Gerschom G. Scholem, Çev. Saliha Yenyol, İstanbul: Kolektif Kitap.

BLOCH, Ernst, (2010), “Walter Benjamin’le Hatıralarım”, Çev. Tuğba Doğan, **Benjamin**, Yazan ve Yayına Hazırlayan: Besim F. Dellaloğlu, İstanbul: Say Yayınları.

BOAL, Augusto, (2014), **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgöl, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

BOCK, Wolfgang, (2005), “Medien im Übergang, Walter Benjamins Theorie zwischen Montage und Virtualität”, **Walter Benjamins Medientheorie**, Hg. von Christian Schulte), Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

BOLZ, Norbert, VAN REIJEN, Willem, (1991), **Walter Benjamin**, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.

BRATU-HANSEN, Miriam, (Winter 2008), “Benjamin’s Aura”, *Critical Inquiry*, Vol. 34., No: 2, pp. 336-375.

BRATU-HANSEN, Miriam, (2012), **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno**, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

BRECHT, Bertolt, (1981), **Epik Tiyatro**, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Say Kitap Pazarlama.

BRECHT, Bertolt, (1993), **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları.

BRECHT, Bertolt, (2016), “Georg Lukács’a Karşı”, Çev. Taciser Belge, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, İstanbul: İletişim Yayınları.

BRETON, André, (2013), “André Breton: Sürrealizm Manifestosu”, Çev. Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

BRITZOLAKIS, Christina, (1999), “Phantasmagoria: Walter Benjamin and the Poetics of Urban Modernism”, **Ghotos: Deconstruction, Psychoanalysis, History**, Ed. by Peter Buse and Andrew Stott, USA: Macmillan Press.

BUCK-MORSS, Susan, (Autumn, 1992), “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October*, Vol. 62, MIT Press, pp. 3-41.

BUCK-MORSS, Susan, (2010), **Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

BUCK-MORSS, Susan, (Spring-Summer, 1983), “Benjamin’s Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”, New German Critique, No. 29, **The Origins of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918)**, Duke University Press, pp. 211-240.

BÜRGER, Peter, (2017), **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları.

CARDINAL, Roger, “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı”, Çev. Nur Altınyıldız Artun, Erişim Tarihi: 07.01.2019,

[http://www.e-skop.com/skopdergi/cozunur-kent-surrealist-paris-algisi/1964#\\_edn1](http://www.e-skop.com/skopdergi/cozunur-kent-surrealist-paris-algisi/1964#_edn1).

CAYGILL, Howard, (1998), **Walter Benjamin: The Colour of Experience**, USA and Canada: Routledge.

CLARK, Toby, (2017), **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

CLAUSSEN, Detlev, (2012), **Son Deha: Theodor W. Adorno**, Çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

COWAN, Bainard, (Winter, 1981), “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, New German Critique, No.22, Duke University Press, pp. 109-122.

ÇÖREKÇİOĞLU, Hakan, (2010), “Parçalanmış Politik Birliği Yeniden Kurmak: Hikaye Anlatımı”, **Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik**, Ed. İsmail Serin, Birinci Uluslararası Felsefe Kongresi, Bursa: Asa Kitabevi Yayınları.

DELLALOĞLU, Besim F., (2012), **Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DEMİRALP, Oğuz, (1999), **Tanrı Bakışlı Çocuk, Walter Benjamin Üzerine 49’a Parçalanmış Deneme**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DEMİRALP, Oğuz, (2012), “Tuhaf Bir Çocuk”, Cogito, Sayı: 52, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 69-77.

EAGLETON, Terry, (2010), “Marksist Haham: Walter Benjamin”, **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. Neşe Nur Domaniç, İstanbul: Doruk Yayımcılık.

ELO, Mika, (2005), “Die Wiedekehr der Aura”, **Walter Benjamins Medientheorie**, Hg. von Christian Schulte, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

FALASCA-ZAMPONI, SIMONETTA, (1997), **Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy**, Berkeley: University of California Press.

FERRIS, David S., (2008), **The Cambridge Introduction to Walter Benjamin**, New York: Cambridge University Press.

FISCHER, Ernst, (1995), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınevi.

FRIEDLANDER, Eli, (2012), **Walter Benjamin: A Philosophical Portrait**, USA: Harvard University Press.

FRISBY, David, (2012), **Modernlik Fragmanları, Simmel, Kracauer ve Benjamin’in Eserlerinde Modernlik Teorileri**, Çev. Akın Terzi, İstanbul: Metis Yayınları.

GELLEY, Alexander, (Dec., 1999), “Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin”, MLN, Comparative Literature Issue, Vol: 114, No. 5, The Johns Hopkins University Press, pp. 933-961.

GILLOCH, Graeme, (1997), **Myth and Metropolis, Walter Benjamin and the City**, Cambridge: Polity Press.

GILLOCH, Graeme, (2002), **Walter Benjamin, Critical Constellations**, Cambridge: Polity Press.

GRØTTA, Marit, (2015), **Baudelaire’s Media Aesthetics: The Gaze of Flâneur and 19th-Century Media**, USA, UK: Bloomsbury Publishing.

GÜRBİLEK, Nurdan, (2012a), **Benden Önce Bir Başkası**, İstanbul: Metis Yayınları.

GÜRBİLEK, Nurdan, (2012b), “Sunuş”, **Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

HILLACH, Ansgar, (1982), “Alman Faşizm Kuramları: Ernst Junger’in Denemeler Derlemesi “Savaş ve Savaşçı” Üzerine”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz. Ünsal Oskay, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

HOLZ, Hans Heinz, (2014), “Walter Benjamin-Yanlıı Yerde”, Çev. Z. Ece Kaya, **Frankfurt Okulu Eleştirisi**, İstanbul: Evrensel Basın Yayın.

HOPKINS, David, (2006), **Dada ve Gerçeküstüçüçük**, Çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

JAMESON, Fredric, (2013), **Marxizm ve Biçim**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

JAMESON, Fredric, (2016), “Sonuç Niyetine Düşünceler”, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları.

JAY, Martin, (2014), **Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu’nun Tarihi ve Çalışmaları [1923-1950]**, Çev. Sevgi Doğan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İPŞİROĞLU, Zehra, (2016), **Dünden Bugüne Brecht**, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

KAGAN, S. Moissej, (2008), **Estetik ve Sanat Notları**, Çev. Aziz Çalışlar, İzmir: Karakalem Kitabevi.

KAMBAS, Chryssoula, (1983), **Walter Benjamin im Exil, Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik**, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

KANG, Jaeho, (2011), “The Spectacle of Modernity: Walter Benjamin and a Critique of Culture (Kulturkritik),” *Constellations*, Volume 18, No. 1, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 74-90.

KANG, Jaeho, (2015), **Walter Benjamin ve Medya, Modernitenin Gösterisi**, Çev. Deniz Gedizoğlu, KAFKA, İstanbul: Epsilon Yayıncılık Hizmetleri Tic. ve San. Ltd. Şti.

- KIZILÇELİK, Sezgin, (2013), **Frankfurt Okulu**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- KOEPNICK, Lutz, (1999), **Walter Benjamin and the Aesthetics of Power**, USA: University of Nebraska Press.
- KRACAUER, Siegfried, (2011), **Kitle Süsü**, Çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- KRAMER, Sven, (2013), **Walter Benjamin zur Einführung**, Hamburg: Junius Verlag GmbH.
- KREFT, Lev, (2011), “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, Çev. Elçin Gen, **Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, Ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KREIMEIER, Klaus, (2005), “Benjamin und die Medien”, **Walter Benjamins Medientheorie**, Hg., Christian Schulte, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- LESLIE, Esther, (2007), **Walter Benjamin**, London: Reaktion Books Ltd.
- LESLIE, Esther, (2010), **Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek**, Çev. Eda Çaça, İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- LESLIE, Esther (2019), “Sunuş: Walter Benjamin ve Fotoğrafın Doğuşu”, **Fotoğraf Yazıları**, Derleyen ve Sunuş: Esther Leslie, Çev. Burcu Halaç-Tevfik Turan, İstanbul: Kolektif Kitap.
- LINDROOS, Kia, (1998), **Now Time-Image Space, Temporalization of Politics in Walter Benjamin’s Philosophy of History and Art**, Jyväs kylä: SoPhi.
- LIVINGSTONE, Rodney, ANDERSON, Perry, MULHERN, Francis, (2016), “Sunuş III-IV”, Çev. Elçin Gen, **Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması**, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 149-162, 211-222.
- LÖWY, Michael, (1999), **Dünyayı Değiştirmek Üzerine**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LÖWY, Michael, (2009), **Sabah Yıldızı: Gerçeküstüçülük ve Devrim**, Çev. Aslıhan Aydın-U. Uraz Aydın, İstanbul: Versus Kitap.

LÖWY, Michael, (2007), **Walter Benjamin: Yangın Alarmı, “Tarih Kavramı Üzerine” Tezlerin Bir Okuması**, Çev. U. Uraz Aydın, İstanbul: Versus Kitap.

LUNN, Eugene, (2010), **Marksizm ve Modernizm, Lukacs, Brecht Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme**, Çev. Yavuz Alogan, Ankara: Dipnot Yayınları.

MALLY, Lynn (09.09.2017), “Proletkült Hareketinin Kökenleri”, Çev. Akın Terzi, Skopdergi, Sayı:11, Erişim Tarihi: 04.09.2019,

<https://www.e-skop.com/skopdergi/proletkult-hareketinin-kokenleri/3492>.

MARINETTI, Filippo Thommaso, (2013), “Filippo Thommaso Marinetti: Fütürizm Manifestosu”, Çev. Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

MARKUS, Gyorgy, (Spring-Summer, 2001), “Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria”, New German Critique, No. 83, **Special Issue on Walter Benjamin**, pp.3-42.

MARX, Karl, (1962), **Das Kapital**, Karl Marx-Friedrich Engels -Werke, Band 23, Berlin: Dietz Verlag.

MARX, Karl, (1979), **Ekonomi Politüğın Eleştirisine Katkı**, Çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları.

MCROBBIE, Angela, (1992), “The Passagenwerk and the Place of Walter Benjamin in Cultural Studies: Benjamin, Cultural Studies, Marxist Theories of Art”, Cultural Studies, 6:2, pp. 147-169.

MORAN, Berna, (2017), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayınları.

MÜLLER, Inez, (1993), **Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren**, St. Ingberg: Röhrig: Werner J. Röhrig Verlag.



- NÄGELE, Rainer, (1998), **Lesarten der Moderne**, Eggingen: Edition Klaus Isele.
- OSKAY, Ünsal, (2014a), “‘Kahraman’ ve ‘Tragedya’ Açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin”, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- OSKAY, Ünsal, (2014b), “Walter Benjamin’in Baudelaire Üzerine Çalışmaları”, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- OSKAY, Ünsal, (1982a), “Walter Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazy”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz. Ünsal Oskay, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- OSKAY, Ünsal, (1982b), “Walter Benjamin Üzerine”, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz. Ünsal Oskay, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ÖZBEK, Meral, (2000a), “Walter Benjamin’i Okumak I”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 55, Sayı:2, s. 69-96.
- ÖZBEK, Meral, (2000b), “Walter Benjamin’i Okumak II”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 55, Sayı: 3, s.103-131.
- PAETZOLDT, Heinz & WESTPHAL, Sue, (Spring, 1977), “Walter Benjamin’s Theory of the End of Art”, International Journal of Sociology, Vol. 7, No. 1, Taylor& Francis Ltd., pp. 25-75.
- PALMIER, Jean-Michel, (2009), **Walter Benjamin, Lumpensammler, Engel und bucklicht Mannlein, Asthetik und Politik bei Walter Benjamin**, Üb. von Horst Brühmann, Deutschland: Suhrkamp Verlag.
- PAZ, Octavio, “Gerçeküstüculük”, Çev. Ahmet Cemal, Erişim Tarihi: 04.01.2019, <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-gercekustuculuk/2032>.
- PETERS, Francis E., (2004), **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü**, Çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- RECKI, Birgit, (1988), **Aura und Autonomie: Zur Subjectivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno**, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.

- REISCH, Heiko, (1992), **Das Archiv und die Erfahrung, Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext**, Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.
- ROCHLITZ, Rainer, (1996), **The Disenchantment of Art, The Philosophy of Walter Benjamin**, Trans. by Jane Marie Todd, New York: The Guilford Press.
- ROSENSTAHL, Lecia, (2018), “Giriş: Walter Benjamin Radyoda”, **Radyo Benjamin**, Haz. Lecia Rosentstahl, Çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş, İstanbul: Metis Yayınları.
- ROSS, Nathan, (2017), **The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience, German Romanticism and Critical Theory**, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- ROSS, Nathan, (2015), “‘The Polarity Informing Mimesis’: The Social Import of Mimesis in Benjamin and Adorno”, **The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno** (Ed. by Nathan Ross), London: Rowman& Littlefield.
- SCHÖTTKER, Detlev, HAUG, Steffen (Mitarbeit), (2007), “Kommentar”, Walter Benjamin, **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 99-213.
- SLATER, Phil, (1998), **Frankfurt Okulu**, Çev. Ahmet Özden, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SONTAG, Susan, (2013), “Satürn Yıldızı Altında”, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Susan Sontag’tan Seçme Yazılar**, Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- STEINER, Uwe, (2010), **Walter Benjamin, An Introduction to His Work and Thought**, Trans. by Michael Winkler, Chicago: The University of Chicago Press.
- STOESSEL, Marleen, (1983), **Aura, Das vergessene Menschliche Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin**, München: Carl Hanser Verlag.
- SU, Süheyla, (2012), “Fotoğraf ve Sanat”, Cogito, Sayı: 52, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 223-234.

TIEDEMANN, Rolf, (2013), ““Pasajlar Yapıtı’na Giriş”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TZARA, Tristan, (2013a), “Tristin Tzara: Dada Manifestosu”, Çev. Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

TZARA, Tristan, (2013b), “Tristan Tzara: Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu”, Çev. Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

VAN REIJEN, Willem & VAN DOORN, Herman, (2001), **Aufenthalte und Passagen, Leben und Werk Walter Benjamins**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

VÁSQUEZ, Rolando, (2010), “Commodity Display and the Phantasmagoria of Modernity: Exploring Walter Benjamin’s Critique of History”, **Walter Benjamin and the Aesthetics of Change**, Edit.by Anca M. Pusca, UK: Palgrave Macmillan.

WILKE, Tobias, (Spring 2010), “Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin’s Medium, the Avant-Garde, and the Politics of Senses”, Grey Room, No. 39, **Walter Benjamin’s Media Tactics: Optics, Perception, and the Work of Art**, The MIT Press. pp. 39-56.

WITTE, Bernd (2009), “Literature as the Medium of Collective Memory: Reading Benjamin’s *Einbahnstraße*, “Der Erzähler,” and “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, **A Companion to the Works of Walter Benjamin**, Edit. by Rolf J. Goebel, Rochester: Camden House.

WITTE, Bernd, (2007), **Walter Benjamin**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

WIZISLA, Erdmut, (2004), **Benjamin und Brecht, Die Geschichte einer Freundschaft**, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

WOLLIN, Richard, (1994), **Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption**, USA: University of California Press.

YACAVONE, Kathrin, (2015), **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**, Çev. Simber Atay ve Melih Tumen, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ZAZZALI, Peter, (2013), “The Role of Theatre in Society: A Comparative Analysis of the Socio-Cultural Theories of Brecht, Benjamin and Adorno”, *The European Legacy*, Vo. 18, No. 6, pp. 685-697.

