

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE GRUBU EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

**WALTER BENJAMİN'İN FELSEFESİNDE ESTETİK
MODERNİZM**

Volkan KOYUTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA/2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE GRUBU EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

WALTER BENJAMİN'İN FELSEFESİNDE ESTETİK
MODERNİZM

Volkan KOYUTÜRK

Danışman: Doç. Dr. Mustafa GÜNAY

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Sadık Erol ER

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Semir TEMİZ

YÜKSEK LİSANS

ADANA / 2024

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Bu çalışma, jürimiz tarafından Felsefe Grubu Eğitimi Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Mustafa GÜNAY
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Sadık EroĖ ER

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Semir TEMİZ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../....

Prof. Dr. Hüseyin GÜLER

Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim./....../2024

Volkan KOYUTÜRK

ÖZET

WALTER BENJAMİN'İN FELSEFESİNDE ESTETİK MODERNİZM

Volkan KOYUTÜRK

Yüksek Lisans Tezi, Felsefe Grubu Eğitimi Ana Bilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Mustafa GÜNAY

Haziran 2024, 143 Sayfa

Walter Benjamin her ne kadar sistematik bir felsefe ortaya koymamışsa da, ilk yazdığı metinden son yazdığı metine kadar olan süreçte, yazılarının temel bir problemi olduğunu görürüz. Walter Benjamin, modern çağın bir düşünürü olarak yaşadığı çağın dinamiklerini, dönüşümlerini çözümlemeye çalışır. Onun temel sorunsalını oluşturan şey ilerleme, tekniğin gelişimi ve deneyimin dönüşümüdür. Benjamin'in estetik ve sanat teorisi bu bağlamda geleneğin çözülüşüyle birlikte sanatın kazandığı yeni işlev ve biçimleri sorgulamak, yeni kültürel pratiklerin devrimci potansiyeli açığa çıkarmaktır. Benjamin, sanatın tarihsel anlamının, tekniğin gelişimiyle bir değişime uğradığı kanaatindedir. Bu yeni biçimlerden biri de estetik modernizmdir. Estetik modernizm, geç kapitalist dönemde ortaya çıkan ve modernleşmenin krizinin farkında olan ve modernleşmeyi kıyasıya eleştiren şair, yazar ve düşünürlerin tutum ve kültürel değerlerinin toplamını ifade eder. Estetik modernizm, ilerleme yerine primitivizme, akıl yerine akıl dışılığa, gerçek yerine düşe yönelir. Walter Benjamin'in estetik modernizme yaklaşımı, modern çağın estetiğinin neliğine ilişkindir. Benjamin, estetik modernizm ile teknik ve deneyimin arasındaki ilişkiyi çözümlemeye çalışır. Benjamin, tekniğin gelişimi ile sanatın ritüel- auratik yapısının çözüldüğünü belirtir. Bu çözülüşün sanatsal alandaki en önemli çıktısı, Aristotelesci poetikadan güçlü bir kopuşun söz konusu olmasıdır. Bu çözülme sanat eserinin dokunulamaz, hiyerarşik, anti-demokratik yapısının da çözülmesi anlamına geliyordu. Sanatla gündelik hayat arasındaki duvar kalkmıştır. Benjamin açısından tekniğin dönüşümü sanatsal pratiği demokratikleştirmiştir. Bu bağlamda estetik modernizm ile devrimci sanatın imkanlarını sorgular. Böylece, Benjamin estetik modernizmin ilerici potansiyelini açığa çıkartır. Bunu yaparken Spinoza'dan Leibniz'e Alman Yas Oyunundan

Romantizme, Marx'tan Nietzsche'ye, edebiyattan sinemaya, Freud'tan Bergson'a kadar kadar çok geniş bir spekturumda çalışmalarını yürütmüştür. Yazmış olduğu metinler kendisinden sonra pek çok düşünürü ve yazarı etkilemiştir. Felsefeden kültürel çalışmalara, sanattan siyasete uzanan geniş bir alanda özgün bir filozof olarak yerini almıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Estetik, Walter Benjamin, Avagard, Marxizm, Sinema



ABSTRACT**AESTHETIC MODERNISM IN THE PHILOSOPHY OF WALTER
BENJAMIN****Volkan KOYUTÜRK****Master Thesis, Department of Philosophy Group Education****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mustafa GÜNAY****June 2024, 143 Pages**

Although Walter Benjamin did not put forward a systematic philosophy, from his first text to his last text, we see that his writings have a fundamental problem. As a thinker of the modern age, Walter Benjamin tries to analyze the dynamics and transformations of the age in which he lives. His main problematic is progress, the development of technique and the transformation of experience. In this context, Benjamin's theory of aesthetics and art is to question the new functions and forms that art has acquired with the dissolution of tradition and to reveal the revolutionary potential of new cultural practices. Benjamin is of the opinion that the historical meaning of art has changed with the development of technique. One of these new forms is aesthetic modernism. Aesthetic modernism refers to the sum of the attitudes and cultural values of poets, writers and thinkers who emerged in the late capitalist period and were aware of the crisis of modernization and harshly criticized modernization. Aesthetic modernism turns towards primitivism instead of progress, irrationality instead of reason, dream instead of reality. Walter Benjamin's approach to aesthetic modernism is related to the essence of the aesthetics of the modern age. Benjamin tries to analyze the relationship between aesthetic modernism and technique and experience. Benjamin states that with the development of technique, the ritual-auratic structure of art was dissolved. The most important outcome of this dissolution in the artistic field is that there is a strong break from Aristotelian poetics. This dissolution also meant the dissolution of the untouchable, hierarchical, anti-democratic

structure of the work of art. The wall between art and daily life remains. For Benjamin, the transformation of technique democratized artistic practice. In this context, he questions the possibilities of aesthetic modernism and revolutionary art. Thus, Benjamin reveals the progressive potential of aesthetic modernism. While doing this, he carried out his studies in a wide spectrum, from Spinoza to Leibniz, from the German Mourning Play to Romanticism, from Marx to Nietzsche, from literature to cinema, from Freud to Bergson. The texts he wrote influenced many thinkers and writers after him. He has taken his place as an original philosopher in a wide range of fields ranging from philosophy to cultural studies, from art to politics.

Key Words: Modernism, Aesthetics, Avant-Garde, Marxism, Cinema



ÖNSÖZ

Walter Benjamin, bir şairin uyandığındaki yorgunluğu üzerine...

Benjamin hep tamamlanmak isteyen biri gibi durur. Onun üzerine yazılmış her şey onun açtığı çemberi kapatmak üzerinedir. Fakat bu çember her kapatıldığında yeni bir tekrara düşer, yeniden bir kapatma işine girilir. Bu onun, kolay sınıflandırılmayan eşsiz düşünme tarzından ileri gelir. Bu durum, ona duyulan ilgiyi de açıklar.

Bu ilginin sebebi entelektüel genişliği ve sanattan siyasete uzanan spekturuma getirdiği bakış açısıdır. Bu bakış açısı Marxist’lerden post-modernistlere kadar uzanan geniş bir kesimi kapsar. Bu noktada Benjamin okumak her ne kadar zor gibi görünse de onu çözümlemek bir o kadar keyiflidir. Çünkü bu süre içerisinde iktisattan sosyolojiye, tarihten felsefeye, siyasetten sanata, mimarlıktan sinemaya kadar uzanan çok geniş bir disiplinler alanında gezinmeyi gerektirir ve bu disiplinlerle birlikte tarihsel süreci tıpkı “Angelus Novus” gibi bize bir olaylar zinciri gibi görüneni tek bir imajda toplamak ve bunun çözümlemesini yapmak. Bu durum bence Benjamin yazarlarına muazzam keyifli entelektüel bir haz vermektedir, diye düşünüyorum. Bende bu tezi yazarken bu keyfi aldığımı söyleyebilirim. Benjamin’in içine kapalı kendine has şiirsel dili, onun metinleriyle bağ kurmamızı zorlaştırsa da bir kez ipuçlarını çözmeye başladığınızda bizlere keyifli bir okuma süreci sunar. Bu bağlamda Benjamin’de Nietzsche gibi şair filozoflardandır, diyebiliriz. Benjamin’in tarih tezi tarihin geçmişle şimdi arasındaki bağın alegorik gönderilerini içerir. Bütün bir uygarlığı barbarlık belgesine dönüştürür. Ama Benjamin umutsuz değildir. Kötü ve şimdiki günlerden başlayan Benjamin için umut “dar kapıdan” geçmekte yatıyordu. O da Nietzsche gibi çürümenin kokusunu aldı ve Marx gibi ölümlerin gömülme vaktinin geldiğini ilan etti. Bizlerin de tarihin sürekli kötü günlerinde bu umudu taşımamız gerekir.

Bu tezin yazımı sırasında bir olaylar zincirinin tek bir felaket olarak görüneni yaşandı, 6. Şubat depremi. Bu sebeple öncelikle bu tezi 6 şubat depreminde ölen insanlara ithaf etmek isterim. Gerek bu tez sürecinde gerek ise uzunca ve sürekli kopuşlarla süren eğitim hayatım boyunca, benim gibi birine her daim hoşgörülerini eksik etmeyen aileme, annem Gönül Koyutürk’e ve babam Mehmet Koyutürk’e

teşekkür ederim. Çok küçük yaşta beni kitapla tanıştıran ve o günden bu yana bir daha asla eksilmeyen kitap sevgisini verdiği için babama ayrıca teşekkür ederim. Bu tezin redaksiyonunda önemli katkısı olan Kenan İnci'ye, çeşitli bölümlerde ve okullarda uzunca süren eğitim hayatımda kendimi gerçek anlamda demokratik bir ortamda olduğumu hissettiren Ç.Ü. Felesefe Grubu Eğitimi Bölümü A.B.D. hocalarımın hepsine, bu süre içerisinde bana entelektüel katkılarını eksik etmeyen ve onlardan çok şey öğrendiğim tez danışmanın Doç. Dr. Mustafa Günay Hocam'a ve Prof. Dr. Sadık Erol Er Hocam'a sonsuz teşekkürler ederim.

Volkan KOYUTÜRK



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
GİRİŞ.....	1

BÖLÜM I

MODERNLİĞİN SERÜVENİ

1.1. Modernlik ve Modernleşme	7
1.2. Modernliğin Algılanması	8
1.2.1. Şehir ve Modernleşme	8
1.2.2. Perspektif ve Özne	11
1.2.3 Estetik ve Sanatın Doğuşu.....	15
1.3. Modernliğin Sorgulanması.....	18
1.3.1. Romantikler ve Ütopyacılar.....	18
1.3.2. Alman İdealizmi, Estetik ve Erken Romantizm.....	23

BÖLÜM II

ESTETİK MODERNİZM

2.1. Modernizm.....	32
2.1.1. Marx ve Modernizm.....	34
2.1.2. Nietzsche ve Modernizm.....	40
2.1.3. Bergson ve Modernizm.....	43
2.1.4. Freud ve Modernizm.....	45
2.2. Mimetik Estetiğin Krizi ve Estetik Modernizm.....	47
2.3. Modernizm ve Avangard.....	53

BÖLÜM III

WALTER BENJAMİN'DE FELSEFE VE ESTETİK

3.1. Bir Flaneur Filozof, Walter Benjamin.....	57
3.2. Walter Benjamin'de Yöntem.....	60
3.2.1. Dil.....	60
3.2.2. Montaj.....	63
3.2.3. Alman Yas Oyunun Kökeni ve Alegori.....	65
3.2.4. Marksizm ve Tarih Tezi.....	70
3.2.5. Pasajlar Projesi ve Mekanın Onto-Politiği.....	75
3.2.6. Meta Fetişizmi ve Fantazmagori.....	79
3.2.7. Erfahrung ve Erlebnis; Hikayeden Romana.....	83
3.2.8. Kalabalıklar ve Eşikteki Karakterler, Bir Flaneur Olarak Baudelaire....	89
3.3. Walter Benjamin ve Estetik.....	91
3.3.1. Marxist Estetik Üzerine Tartışmalar ve Walter Benjamin.....	91
3.3.1.1 Marxizm ve Estetik.....	91
3.3.1.2. Gerçekçilik ve Avangardlık, Lukacs ve Brecht.....	95
3.3.1.3. Adorno ve Benjamin, Kitlel Medyanın İlericiliği Tartışması.....	99
3.3.2 Walter Benjamin ve Estetik Modernizm.....	103
3.3.2.1. Walter Benjamin'de Estetik ve Politika.....	103
3.3.2.2. Benjamin'de Teknik ve Deneyim Bağlamında Sanat ve Sinema.....	107
3.3.2.3. Din Dışı Bir Aydınlatma, Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafı: Sürrealizm.....	113
3.3.2.4. Walter Benjamin ve Estetik Modernizm.....	117

BÖLÜM IV

SONUÇ

4. Sonuç.....	124
Kaynakça.....	127
Özgeçmiş.....	143



GİRİŞ

Belki de her şeye sondan başlamalı, Benjamin'in ifade ettiği gibi “son bakışta aşk”, geçmiş güzel günlerden değil, şimdi ve kötü günlerden. Ancak yıkımla yüz yüze gelmiş birey umudunu sırtını dönerek sürüklendiği geleceğin kaosunda aramaz, ne de yüzünü döndüğü ama uzaklaştığı geçmişin romantizminde, artık bu barbarlığın yeni bir kültür fikrini ortaya çıkaramayacağı açıktı. İkinci Dünya savaşı görünenden daha büyük bir yıkıma neden olmuştur. Bu yalnızca şehirlerin yerle bir olması, milyonlarca insanın ölmesi değil, aynı zamanda tinsel bir yıkım yaratmış olmasından kaynaklanır. Tarih, eylemden sonra okunur. İnsan, içinde bulunduğu çağı göremez; bunun için, bir adım ilerledikten sonra geriye dönüp bakması gerekir. Savaşın en sıcak halinde bile yıkımı görmek kolay olmamıştır. Nazizm “tarih meleşinin” ayakları altında bir yıkıntı olarak yükselen tarihin kendisiydi. Bu tarihin bir kesiti olarak iki savaş arasında yaşamış Avrupa entelektüelleri ve bilhassa da Alman entelektüelleri açısından daha bunalımlı oldu. Benjamin de bu Alman entelektüellerinden biriydi. Benjamin 26 Eylül 1940 yılında Nazilere teslim olmak yerine yaşamına son verdi. Ölmeden birkaç sene önce Adorno'dan Amerika'ya gelmesi yönünde bir teklif alır. Fakat Benjamin son ana kadar Avrupa'da kalmaktan vazgeçmez ve Adorno'ya Avrupa'nın hala uğrunda savaşılacak şeyleri olduğunu söyler. Benjamin, bu tavrının bir benzerini Yahudilerin 1925'lerde Filistin topraklarına gittiği dönemde de sergiler, Scholem'in Kudüs'e davetini reddeder.

Berlin'de felsefe eğitimi alan Benjamin gençlik yıllarında reformist bir gençlik hareketin içerisinde yer alır. Bu hareketin çoğunluğu burjuva ailelerden gelen gençlerden oluşmaktaydı. Eğitim reformunu ve tinsel bir kurtuluşu amaçlamaktaydılar. Benjamin'in bu gençlik hareketiyle bağları savaşın patlak vermesiyle kopar. Grubun lideri olan Wyneken Alman ulusal çıkarları adına savaşı destekler. Kendisi bu dönemi burjuva entelektüel bir dönem olarak görür ve sınıfsal ayrımların sınırlarını da bu süreçte fark etmeye başlar. Almanya'nın modernleşme sürecinin yaratmış olduğu gerilimli süreç, pek çok Alman aydınının modernliğe karşı bir tepki geliştirmekle birlikte, onları aynı zamanda Alman milliyetçiliğinin saflarına geçmelerine de neden olmuştur. Alman burjuva aydını ekonomik bir ayrıcalıktan daha çok entelektüel ayrıcalıkta kendi konumlandırıyordu. Gelişen kapitalist ilişkiler en çok bu ayrıcalıklı

konumun zedelenmesine neden olmuştu. Bu kesimlerde böylece bir kültür savunusu fikri ortaya çıkmıştır. Bu kesimden kimisi Alman milliyetçiliğine kayarken, bir grup ise savaş karşıtı bir pozisyonda kalarak Komünist saflara geçtiler. Bu yıllarda Benjamin'in etkilendikleri arasında Yeni Kantçılık, Nietzsche ve Alman romantikleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde Benjamin'in komünizmle kurduğu bağ henüz zayıftı. Benjamin bu dönemde Yahudi kabalizmine ilgi duydu. 1920'leri ortalarına doğru ise Marxizm'le tanıştı. Marxizm'le tanışmasında Lukacs (Tarih ve Sınıf Bilinci) ve Bloch'un (Ütopya Ruhu), çalışmaları öncelikli oldu diyebiliriz. Benjamin'in Marxizm'le kurduğu ilişkide diğer iki önemli isim ise: Asia Lacis ve Bertolt Brecht olacaktır.

Marxizm öncesi düşünceleri her ne kadar mitik bir bağlamda değerlendirilse de Benjamin'in Marxizm'le kuracağı entelektüel zeminin işaretlerini gösterir. Özellikle “şiddetin eleştirisi” makalesinde bunun ilk ipuçlarını vermiştir. Yine bu dönemde Adorno ile tanışması da hayatında önemli olmuştur. Frankfurt Okulu ile de bu dönemde taşır. Fakat okulun asla bir üyesi olmamıştır. Horkheimer'in da içinde bulunduğu jüri tarafından doçentlik tezi reddedilir. Benjamin'in parasal anlamdaki son umudu olan akademi hayali böylece bitmiş olur. Enstitü ile olan ilişkileri yazın boyutunda devam eder. Bu da Benjamin'in pek de istemediği bir biçimde ilerlemektedir. 1936'da yayımlanan “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” yazısının değerlendirilmesinde Enstitü pek çok revizyon ister; “faşizm” yerine “totalitaryan doktrin”, “ortaklaşmacılık” için insanlığın “yapıcı güçleri”, “emperyalist savaş yerine modern savaş ifadeleri kullanılır. Holz'a göre bu tutum 1950'lerde Benjamin'in yazılarının gün yüzüne çıkarılmasından sonrada enstitü tarafından devam etmiştir. Holz'un ifadesine göre, Benjamin'in yazıları değiştirilmiş ve çarpıtılmıştı. Marxizm geri plana itilmiş, sanat ve edebiyat alanına daha fazla vurgu yapılmıştır. Yine bu yayın politikasının bir parçası olarak Adorno, Benjamin arasındaki ilişki Adorno'nun etkin olduğu bir hoca-öğrenci ilişkisine dönüştürülmüştü. Bu durumun Benjamin'i tanıyan arkadaşları tarafından itirazlarla karşılandığını söyler(Holz, 2012, s.138). İtirazları temel noktasını oluşturan ise Benjamin'in Adorno tarafından bilinçli bir biçimde Kantçı ve Alman idealist saflara çekilmeye çalışılmasıydı. Benjamin ise mektuplarında buna karşılık kibarca Adorno'nun eleştirisini reddetmiştir Benjamin'in Holz'a göre yanlış aktarılmasında Tiedemann'ın da payı önemliydi. Adorno'nun gözetiminde Benjamin felsefesi üzerine doktora tezi yazan Tiedemann'ın hocasının

öväcölögüne düştögünü belirtir(Holz, 2012, s. 141). Bu itirazı Arendt de dile getirir. Arendt'e göre Tiedemann, hocasının etkisiyle Benjamin'i ikinci plana itmiştir. Temel eleştiri noktasına Adorno'nun itirazlarını koyarak Benjamin'in buna karşı itirazları görmezden gelinmiştir(Akt. Hozl, 2012, s. 141).

Walter Benjamin, yaşadığı çağın dinamiklerinin ne olduğunu, sanattan siyasete kadar pek çok alanda sorgulamıştır. Bu bağlamda, onun düşüncesini anlamamızda modernleşme sürecinin tarihsel, siyasal, ekonomik gelişiminde kültürel, sanatsal, şehir-mimarlık alanlarındaki gelişimi kapsar. Bu gelişimin felsefedeki izdüşümlerini arar. Benjamin disiplinlerarası çalışan çok yönlü bir entelektüeldir. Kaleme aldığı, “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi”, “Alman Yas Oyunun Kökenleri”, “Şiddetin eleştirisi”, “Pasajlar”, “Tarih Tezleri” ve diğler bütün yazıları bu sürecin bir deşifrasyonudur. Her şeyin hızla çoğaltıldığı, metalaştığı, Marks'ın deyimi ile ‘katı olan her şeyin buharlaştığı,’ insanın kendi emeğine yabancılaştığı, deneyimin yoksunlaştığı bir çağda bunun kültürel, estetik, düşünsel yansımalarını arar. Benjamin'in estetik modernizmle kurmuş olduğu ilişki bu kapsamda, geç kapitalist sürecin yeni kültürel formlarını yapı söküne uğratılmasını içerir. Benjamin bu süreci incelerken çok geniş bir entelektüel spektruma sahiptir. Bu spektrum, Spinoza'dan Leibniz'e Barok'tan Alman Romantiklerine, Baudelaire'den Poe'ya, Polisiye romanlardan Paris kafelerine, Marx, Nietzsche, Freud, Bergson, Frankfurt Okuluna kadar uzunır. Benjamin yaşamının son dönemlerine doğıru kendisini Marxist bir düşünür olarak konumlandırmıştır. Fakat ne Nietzsche'yi ne Freud'u ne de diğler Marxist olmayan düşünürleri kapı dışarı etmemiştir. Modernizmin neliğini anlamak için bu düşünürlerle ve yazarlarla bağ kurmuştur. Bu bağlamda, onun kuramı tarihselliğe, modernizme, Marxizm'e, sinema ve diğler sanat dallarına bakışta özgün bir yere sahiptir. Özellikle de son dönem projesi olan *Pasajlar* kitabıyla hem kendinin hem de modernizmin bir “magnum opus”unu yazmaya çalışmıştır. Benjamin'le ilgili çalışmalar özellikle son dönemlerde daha da yaygınlık kazanmıştır. Sadece Türkiye'de Benjamin üzerine yirminin üzerinde tez yazılmıştır. Dünya genelinde çok sayıda makale, tez ve kitap çalışması söz konusudur. Benjamin'in etkisi de kendi düşünce eksenini gibi çok geniştir. Althusser'den Derrida'ya, sinemadan mimarlığa, postmodernizmden çağdaş sanata kadar geniş bir düşün alanını etkilemiştir diyebiliriz. Bu kapsamda, bu çalışmanın ana problemini, teknik gelişim-deneyimelemenin dönüşümü ve bu sürecin, estetik modernizm özelinde, estetik çıktılarının ne olduğu,

Walter Benjamin'in estetik modernizm ile kurduğu felsefi bağ ve estetik modernist üslubun Marxist estetik teorisinin içinde olup olamayacağı konu oluşturur.

Benjamin ayak izlerini takip etmek için, Modernleşmenin, modernitenin ortaya çıktığı dönemlere gitmek gerekir. Bu tez kapsamında ilk bölümde Avrupa'da modernleşme sürecinin sosyo-ekonomik boyutlarının kültürel, sanatsal, edebi çıktılarını ele aldık. Modernlik, modernite, modernleşme gibi kavramların ne olduğu hangi dönemleri kapsadığına baktık. Bu dönem kapsamında, erken modernleşmenin gotik dönemden Fransız ihtialine kadar olan süreçte toplumsal dönüşümlerle düşünsel, sanatsal dönüşümler arasındaki ilişki üzerine odakladık. Bu dönemde burjuvazinin ortaya çıkışı, şehir yapılarının değişimi, dönemin felsefesi ve sanatı ile olan ilişkisini ve ilerleme, özne, akıl gibi kavramları ve bu kavramlara gelen erken dönem tepkileri ele almaya çalıştık. Yine bu bölümde sanatın yeni bir alan olarak ortaya çıkışı ile birlikte estetiğin politik ontolojisini, sanatın ve estetiğin modernleşme ile olan ilişkisine bakmaya çalıştık. Yine bu bölümde Benjamin'in felsefesinin önemli bir kısmını oluşturan Alman Aydınlanması, Alman İdealizmini ve Alman romantizmini, Benjamin'in Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi çalışması ekseninde ele alınmıştır Berman'ın yaptığı ayırmadan yola çıkarak, bu bölümün son kısmında ise modernliğin sorgulanması konusuna değindik. 1800'lerin başlarına gelen bu dönem Romantik akımın ve ütopyacı düşüncelerin Avrupa'da etkinliği, sınıf mücadelesinin yükselişe geçişi, kapitalist endüstrinin sertleşmesi ve burjuvazinin iktidar mücadelesi ve orta sınıf beğeni kültürünün ortaya çıkışı söz konusudur.

İkinci bölümde, Modernizm konusuna değindik. Modernizmin modernleşme, modernlik gibi kavramlarla olan temel farklılıklarını ele almaya çalıştık. Modernizm ve yahut estetik modernizm, geç kapitalizm çağında modernliğe bir çeşit karşı çıkışın ifadesidir. Baudelaire tarafından ortaya atılan bu kavram, 1850 sonrası düşünce ve sanat sürecinin bir ifadesi olmuştur. Bu dönemde modernliğin içinde bulunduğu krizi açıklayıcı başlıca kaynakları arasında, ki bu kaynaklar Benjamin'in de sürekli başvurduğu kaynaklardır, Marx, Nietzsche, Bergson ve Freud'u sayabiliriz. Modernist estetik bu felsefi temelin üstünde yükselmiştir. Burjuvaziye karşı bir tepkiyi, Aydınlanma ve tarih eleştirisini, ahlaki değerlere karşı bir eleştiriyi ifade eder. Modernist estetik olarak bahsettiğimiz şey yek pare bir estetik üslup değildir. Bir sanatsal formunda ötesinde bir tavrı işaret eder, Aristotelesçi poetikaya ve Batı felsefe geleneğine bir karşı çıkışı ifade eder.

Üçüncü bölümde ise Walter Benjamin felsefesinin genel hatlarını anlatmaya çalıştık ve Benjamin felsefesini iki ana başlığa indirgedik. Öncelikle Benjamin'in felsefi düşüncesi ve yönteminin ana unsurlarına ve onu felsefesinin problematik sürekliliğinin konuları üzerinde durduk. Benjamin'i sistematik bir düşünür olarak ele alınamayacağı pek çok kişi tarafından dile getirilmiştir. Benjamin'in de bu bağlamda sistematik bir felsefe kurma gibi bir düşüncesi de olmamıştır. Fakat bu bölümde göreceğimiz üzere Benjamin problematik sürekliliğe sahip bir düşünürdür. O modernleşme sürecini ve geç modernliği üst yapısal ilişkilerini ve devrimci potansiyelini açığa çıkarmak ister. O kendisinin ifadesiyle parlama anını yakalamaya çalışmış ve bu parlama anlarının fragmantallığını dile getirmiştir. Bu onun modernizmi entelektüel açıdan incelemesinin ötesinde, kendi felsefi dilini de modernist bir dile getirmesini de ifade eder. Bir diğer husus ise Pasajlar'da da belirttiği üzere alt yapıdaki değişim hızı ile üst yapının tepki hızı arasındaki fark yeni deneyimle ve algılama imkanları hususuydu.

Üçüncü bölümün ikinci kısmında ise Benjamin'in estetik teorisine, Marxist estetik ile olan ilişkisine estetik modernizmin onun estetik kuramındaki yerini açıklamaya çalıştık. Bu kapsamda öncelikle Marxist estetik tartışmaları ele aldık. Düşüncenin kendisinden doğrudan bir estetik teori söz konusu olmasa dahi düşüncenin bütününden estetik bir kuram çıkarılabilir mi? Bilindiği üzere Marx ve Engels bir estetik kuram ortaya koymamışlardır ama kuramlarının bütününden bir estetik teori çıkarılmıştır. Çıkarılan kuramlar hem Marxist düşünce açısından hem de estetik düşünce açısından üzerinde çok sık tartışılmıştır. Tartışmaların eksenini Sovyet deneyimi, Lukacs, Adorno, Brecht, Benjamin oluşturmuştur. Bu tartışmalar aynı zamanda modernist üslup ile klasik üslup arasındaki tartışmaları da içermektedir. Marxistler modernist estetiğin ya da klasik estetiğin neresinde kendilerini konumlandırırlar? Bu bağlamda göreceğimiz ki klasik üslup ile modernist üslup arasındaki ayrım salt sanatsal bir biçim ayrımının ötesinde felsefi ve politik bir ayrımı da göstermektedir.

Bu bölümün üçüncü kısmında ise Benjamin estetik kuramının argümanları üzerinde durduk. Benjamin özellikle teknik gelişimle deneyimle pratiği arasındaki dönüşümün yeni bir alımla biçimini ortaya çıkardığı yönündedir. Diğer bir olgu ise Benjamin'in estetik ve politika arasındaki ilişkinin neliğini belirginleştirmeye çalışmasıdır. Ona göre eserin sanatsallığı ile politik yönü arasında bir örtüşme söz

konusudur. Benjamin'in sorgulamaya çalıştığı şey sanatsallık ile ideoloji arasındaki ilişkidir. Bu bağlamda Benjamin biçimin kendisinin de ideoloji olup olmadığını sorgular ve yeni biçimle teknik gelişim arasındaki ilişkiye odaklanır ve yeni tekniğin ve yeni medyanın ilerici potansiyeli üzerinde durur. Benjamin'in estetik modernizmle kuracağı bağda onun politik devrimci bir potansiyele sahip olup olmadığını sorgular. Bu kapsamda epik tiyatro, sinema, modernist edebiyat üzerinde Benjamin'in estetik modernizme bakış açısı anlatıldı. Sonuç bölümünde ise asıl anlatmak istediğimiz şey Benjamin'in imkanını sorguladığı estetik modernizm ve devrimci sanat arasındaki ilişki oldu. Bu açıdan böyle bir imkanın varlığı söz konusu olmakla birlikte, Ortodoks Marxist geleneğin bu ilişkiyi Hegelci bağlamlarında hep geri plana ittiği ve modernist-avangard üsluplara karşı bir güvensizlik içinde olduğudur. Oysaki Benjamin vurgulamaya çalıştığı şey estetik modernizmin burjuva-özerk sanatın saflarından alınıp devrimci saflara, estetiğin politikleştirilmesine, çekilmesidir.

BÖLÜM I

MODERLİĞİN SERÜVENİ

1.1. Modernlik ve Modernleşme

Modernlik, zamana ve mekana dair bir söylemdir. Bir yandan kendisiyle geçmiş arasında bir kopuşu ifade ederek şimdiki zamanın olumlanmasını, diğer yandan ise şimdiki zamandan sürekli bir ilerlemeyi ifade eder. Bu bağlamda, modernliğin başlangıcını ve sonunu çizmek ya da genel bir tanımlama içerisine girmek güçtür.¹ Modernlik, kendinden önceki zamandan-mekandan ve kendinden önceki kültürden koptuğu gibi, şimdiki zamanın kültürel pratiklerini olumlama içerir. Fakat bu olumlama, bir paradoksu içinde barındırır; o da, olumlanan şeyin aynı anda olumsuzlanmasını içermesidir. Bu bağlamda Modernus, şimdiki zamanda sosyal yaşamı ifade ettiği gibi, sabitlik ifade etmez; gelişen, dönüşen bir sürekliliğin parçasıdır. Modernleşme evrensel olanı ortaya koymaya çalışırken kendisini inşa ettiği zemin, parçalanmış bir zemindir. Modernleşmeyi siyasal, kültürel üst yapı üzerinden kurgulamak kendi başına yeterli değildir. En nihayetinde modernleşme denilen mefhum, bir kapitalistleşme sürecini içerir.

Bauman'a göre, modernliğin başlangıç noktası üzerinde durmak, modernlik kavramının temel meselesini oluşturmamalıdır. Modernliğin başını ve sonunu kestirmek mümkün değildir; çünkü “varoluşun sürekli akışı içerisinde” “kesip alabileceğimiz” bir şey değildir o (Akt: Tomlinson, Bauman, 2004, s. 55). Giddens'e göre ise modern dünya, geleneksel dünyadan bir kopuşu ifade eder. Böylece Giddens, tarihsel süreksizliği ifade ederek evrimci görüşe karşı çıkar (Giddens, 2010, s. 13). Touraine'a göre ise “modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır” (Touraine, 2002, s. 23). Touraine da Giddens gibi bir kopuştan ve tarihin sonundan bahseder. Touraine'a göre, modernlik her türlü ereğçiliği dışlayarak tarihin sonunu işaret eder.

¹ Kelime kök olarak Latince “modus” kelimesinden türeyen modernus sözcüğünden gelir, ilk kez kilise tarafından M.S. 5. yüzyılda kilisenin kendisini, kendinden önceki (pagan) kültürden kopuşunu ifade etmek için kullanılmıştır.

Elbette ki bu (tarihin sonu), ilerlemenin, sürekliliğin durduğu anlamında değildir, “tarih öncesinin sonudur.” Kutsal olanın büyüünün bozulmasıdır (Touraine, 2002, s. 23). Max Weber’e göre ise, modernliğin temel gücü rasyonelleşmedir. Fakat bu rasyonelleşme aynı zamanda onun handikapıdır. Weber, araçsal hale gelen aklın bir süre sonra gündelik hayatı “demir kafesin” içine alacağı bürokratik ve totaliter bir mekanizma öngörür ve bu da bizi bir özgürlük problemiyle baş başa bırakacağını ifade eder (Weber, 1985, s.22).

Modernliğin tarihsel sürecine baktığımızda, Marshall Berman, modernliği üç evreye ayırır: Birinci evre, modern hayatın yeni yeni algılanmaya başlandığı 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar olan evredir. İkinci evre, 1789 Fransız Devrimi ve devrimci dalga ile birlikte 19. yüzyıla kadar olan süreyi kapsar. Bu süreç, siyasal ve toplumsal altüst oluşlarla birlikte modernliğin de sorgulandığı evredir. Üçüncü evre ise, modernleşme sürecinin tüm dünyaya yayıldığı 20. yüzyıldır. Berman, modernliğin tarihsel ayrımını yapmakla birlikte, modernliğin gelişimi ile ilgili üç süreçten bahseder ki bunlar keşifler, sanayileşme ve kentleşmedir (Berman, 2021, s. 29). Abel Jeanniere ise “Modernlik nedir?” makalesinde, modernliği belirleyen dört devrimden bahseder: Bilimsel(pozitivizm), kültürel(laiklik), endüstriyel (kapitalizm) ve siyasal(demokrasi) devrimler(Jeanniere, 2000, s. 16-22). Belki de bir başlangıçtan ziyade modernleşmenin üç temel saç ayağı olan akıl, özne ve ilerleme kavramlarından yola çıkarak, varoluşun sürekliliği içerisindeki süreci anlayabiliriz. Bu bağlamda da, kapitalizmin ve onunla birlikte gelişen şehirleşmenin yaratmış olduğu sosyal-siyasal ve entelektüel dönüşümü göz önünde bulundurmadan modernleşme sürecini ve temel paradigmasını anlayamayız. Bu kapsamda, modernliğin serüvenini, Berman’ın modernleşmeyi ayırdığı üç tarihsel evreyi göz önüne alarak açıklamaya çalışacağız.

1.2. Modernliğin Algılanması

1.2.1. Şehir ve Modernleşme

Bugünden baktığımızda, modernliğe bir başlangıç çizmek güç olsa da, kökleri geç skolastik döneme kadar uzanır. Geç skolastik dönemde ticaretin gelişimi, tarım alanlarındaki kazancın düşmesi, demografik yapıyı şehirler lehine değiştirmişti. Şehirlerin tekrar önem kazanması ile birlikte, Orta Çağın içine kapalı sosyal

yapılarında bir açılma görürüz(Harman, 2017, s. 157). Orta Çağın din merkezli yaşamı, akıl yerine vahiyi, özne yerine kiliseyi, ilerleme yerine de muhafazakârlığı koymuştur. Dini kuralların gündelik hayatı belirlediği kırsalın içine kapanık yaşamı, şehirlerin yeniden hareketlenmesiyle birlikte hem düşünsel, hem de sosyal hayat dönüşüme uğramaya başlar. 10. yüzyıldan itibaren gerek iç gerek dış ticaretin gelişimi, kentleri ekonomik birer güç haline getirmekle kalmadı; aynı zamanda siyasi varlıklarını da soyluluk üzerinde hissettirmeye başlamasını sağladı. Feodal üretim yapıları başat konumunu yitirerek, monarşiler yeniden yükselişe geçti. Şehir yaşamının gelişimi kır-din ilişkisini sarsmış, şehir-birey ilişkisinin yükselişe geçişi ile birlikte seküler düşünce de gelişmeye başlamıştır (Ağaoğulları - Köker, 2004, s. 207). Açık toplumun gelişimi ile birlikte seküler anlayışların yaygınlık kazanması, insanların ilgisini öteki dünyadan çok bu dünyaya yönlendirmesine sebep oldu; böylece, şüpheci eleştirel bakış gelişti. Bu durum, köylü savaşlarından reform hareketlerine kadar uzanan bir dizi sosyal-politik olayları da etkiledi.

Modern toplumun oluşumunda tanrısal iktidar yerini dünyevi iktidara bırakır, kamusal yaşamdan tanrı dışlanarak özel yaşamın alanıyla sınırlanır. Kilisenin dünyevi hayata müdahalesi, dünyevi hayatın da kaçınılmaz olarak kiliseye müdahalesi anlamına geliyordu. Hristiyanlar artık çilekeş bir yaşamı tercih edemezlerdi. Bu, tamamıyla çilekeş yaşamın terki de sayılmazdı; kilise, yine bu tip bir yaşam biçimini öğütüyordu müminlerine, ama eskisinin aksine, bir zorunluluktan ziyade ahlaki bir tavır olarak kalıyordu. Orta Çağ felsefesine karşı çıkışın teolojik-kentsel boyut bağlamında, kentli nüfusun giderek rasyonelleşen yaşam biçiminin bütün topluluğa tesir etmeye başlaması, geçmişin irrasyonel tutumunun kır-cemaat yapısının bir parçası olarak kalması ve tepki olarak kentli nüfusun eski yapılara karşı duyduğu öfke bir kopmayı getirir. Bu kopuş, bütün bütüne değildir elbette ama yükselen kentlerin ve kentlilerin teolojik, düşünsel, ekonomik ve siyasi bir kopuşunun yansımalarıdır. Rönesans düşünürü bir ayağını fiziksele koyarken, diğer ayağını çekingen bir şekilde teolojiye koyar. Bu teoloji, bütünüyle ana akım Hristiyan inancıyla paralel gitmez; ortaçağın düşünsel formasyonuna karşı olduğunu dile getiren bir söylem, kendini yeni bir söylemde kurgularken, kendisini daha kökensel bir noktaya götürmeye gider (Roth, 2006, s. 427). Fakat kilisenin bütünleştirici siyasi gücü karşısında radikal tutum sergilemeyen yeni söylem, mite ve paganizme sırtını dayayarak eklektik bir forma kavuşur.

Açık toplum yolundaki ilerleme, kır kesiminin tutucu, kendi içine kapalı, mahrem Ortodoks-romanesk üslubu yerini gotik üsluba bırakmıştır. Romanesk üslup, öte dünyaya odaklanıyordu ve yaşamın her alanı dinseldi; fakat kentlerde gelişmeye başlayan yeni hayat, kaçınılmaz bir şekilde şimdiki yaşamı sunuyordu (Roth, 2006, s. 398). Tüccarlarsa, ellerinde biriken servetleri kiliseye yaranmak ve imanlı olduklarını göstermek için kent merkezlerine, hatta mahallelere kiliseler inşa ettirmeye başladılar. Gotik üslup bu ortamda gelişti. Yeni hayat, romanesk üslubun kapalı, karanlık yapısının aksine, açık ve gösterişliydi.² Teknik yetkinliği ve gelişmeyi bir tarafa bırakırsak, gotik üslup şehirli biçimiydi. Gotik katedrallerdeki figürler, anlaşılabilir figürlerdir. Gotik sanatçı imgeyi, vereceği mesajla değerlendirir; önemli olan kutsal öyküdür ve bunu etkili olarak anlatabilmektir. Skolastiğin yükselişi ile gotik üslubun aynı döneme denk gelmesi, tesadüf değildir; kentleşmeyle beraber daha açık bir hale gelen toplumun yansımasıdır. Erken ortaçağ döneminin katı çerçevelenmiş bilgisi, bilinemezcinin aksine, orta ve geç Orta Çağ, daha açık bilinirliğe yönelmeyi getirmiştir. Bu sebeple, imgelerin bilinebilir olması ve toplumda karşılık görmesi gerekiyordu (Öndin, 2016, s. 19).

Gotik üslup, toplumsal çelişkileri imgeler; bir yanda, açık toplumun yarattığı şimdiki zamana odaklanmanın din-dışı yaşama olan ilgiyi artırması, dini St. Thomas’la birlikte akıl ve vahiyi uyumlu hale getirme çabası ve eski endişelerin terk edilmesi; öte yanda, bunun tersi bir öte dünyaya duyulan korku ve haşmetin göstergesidir. Gökyüzü, hem bir korkuyu hem bir saygınlığı ifade eder. Gotik mimari, böylece salt bir form olarak ayrılmıyor, teolojik olarak da ayrılıyordu. Romanesk üslubun muhafazakar kalın duvarları yerini, açık toplumun vitraylı camlarına bırakır. Böylece logos-ışık-yaratıcı, tümeller tartışmasıyla beraber kutsal ışığın geçirgenliği üzerine camları büyükçe tutar. Tanrı özsel ışıktır, ilk aydınlanma ise İsa’dır (Sennet, 2002, s. 117). Romanesk üslup, ışığı kilisede hapseder; daha doğrusu duyumsal ışığı dışarda bırakır, tanrının ışığı aydınlatacaktır. Suger’e göre ise, duyumsallıktan korkulmamalı, onu özümseyip aşmak umulmalıdır (Roth, 2006, s. 400). Romanesk üslup maddi hayatı dışlarken, gotik üslup maddi hayatı kabul ederek maddi ve maddi olmayan arasındaki çelişkiye odaklanır. Bir yanda, ticaretin ve kent hayatının yarattığı canlılık ve kibir,

² Bu üsluba, daha sonra Rönesans sanatçıları barbar anlamına gelen ‘gotik’ adını verdiler. İlk gotik kilise, Paris’in kuzeyindeki Saint Denis manastırının başrahipi Suger tarafından 1141 yılında yapıldı.

diğer yanda bu canlılıktan kaçış yeri olan bu görkemli kiliselerdi. Bir yanda maddi dünya, diğer yanda maddi olmayan dünya; maddi dünyada objeler düşeydir, fakat manevi dünyada göğe doğru yükselir, maddi dünyanın bütün kanunları tersyüz edilir. Beden ile ruh, madde ile idea arasındaki karşıtlık göksel bir imgeye dönüşür. İmge, maddenin karşıtı yönünde hareket ederek mutlak olana yaklaşır. Bu karşıtlık, imgeyi, nesnenin kendisinden öte bir noktaya iter; nesne zihinsel bir forma dönüşerek kutsallaşır. Göğe doğru yükselen bu yapılar ululuğu işaretlediği gibi, karşıtını yani maddi dünyanın küçüklüğünü de imler (Öndin, 2016, s. 25). Mekanın soyut ideal düzlemde somut düzleme gelmesi, onu bütün bütüne soyut düzlemde koparmaz; bu durum, birey-doğa ilişkisini de dönüşüme uğratar. Doğa bilimlerinin hayatın her alanına girdiği bu dönemde birey de doğaya, doğanın bütün yapısına hakim olmalı, iyi bir gözlemci olmalıydı (Roth, 2006, s. 430).³ Alberti'ye göre, deney yapan bilim adamı ile gözlem yapan sanatçı arasında, gözlemlerini akli yasalardan geçiren bir ilişki söz konusudur (Öndin, 2006, s. 24).

1.2.2. Perspektif ve Özne

Rönesans ile Antik Yunan kıyaslamasında, Panofsky, perspektif üzerinden bir ontolojik ve epistemolojik farklılığı dile getirerek perspektifin gelişimiyle modernlik ve özne arasında bir ilişki kurar ve modernliği perspektif üzerinden tanımlar. Bu bağlamda Panofsky, modernliği şöyle tanımlıyor: "görme tarzına, kesin olarak doğrusal perspektifle ifade edilen bir mekân kavrayışının hükmettiği çağ"(Akt. Artun, Panofsky, s. 2019). Böylece, öznenin temsiline dönüşen, öznenin nesneleştirdiği bir dünya resmi ile karşı karşıya kalırız. Heidegger modernliği, bu bağlamda "Dünya

³ Da Vinci, sanatı, katı bir geometri-matematik yasaları üzerine çerçeveler. Da Vinci'nin 'Vitruvius insanı' ideal formu verir. Rönesans'ın bu katı formelliği Platonik/Apolloncudur. Platon'a göre, söylemin bir canlıyı örnek alması, organizmayı meydana getiren bütün unsurlara sahip olmasını gerektirir. Aynı şekilde, Vitruvius öğretide mimari yapı, insan bedenini ölçüt olarak kabul etmeliydi (Ranciere, 2018, 33). Platon'a göre yaratıcı tanrı Demiurgos, kuralsız düzensizliğin hareketi içinde olan kozmosu düzensizlikten düzene çevirir. İnsanın bütün amacı, huzursuzluğunu ve düzensizliğini gidermektir; bunun tek çözümü ise mutlağa yönelmek olur ki, bu da, Eros sayesinde. Eros, önce biçimsel güzele yönelir; ardından ruh ve sonunda da erdem güzelliğine yönelir. Bu hiyerarşik yönelim, evrensel güzele ulaşma çabasıdır. Hem tikeli tümele uygun bir hale getirirken, öte yandan tümele ulaşma çabasıdır (Öndin, 2016, s. 21).

Resminin Çağı”, “dünyanın resim olarak fethedilmesi” diye tanımlar (Heidegger, 2001, s. 77).⁴

Perspektif olgusunun gelişimi, toplumun tikelleşmeye başlamasıyla birlikte, Orta Çağ’da görmezden gelinen bireyin, bir varlık olarak ortaya çıkması ve tarihin öznesi durumuna gelmesi anlamına gelir. Özne durumuna gelen birey, kaderini kendi dışındaki varlıkların eline bırakamazdı. Onun kaderi, kendi aklında ve özgür iradesindedir. Hümanistler tarihi, tanrının istencinin kaçınılmaz açınlanmasından çok, insan özlemleri ve yanlışlanabilir yargılarının bir kaydı olarak gördüler (Öndin, 2006, s. 21). Bilimsel gelişmelerle birlikte her şeyin bilinebilirliği mevzusu, insanın kendi kaderini kendi elinde tuttuğu fikrini güçlendirerek teosantrik yaklaşımdan homosantrik merkeze doğru kayış söz konusu olmuştur. Böylece homosantrik bakış, modern felsefenin merkezine oturur. Kafa emeği ile kol emeği ayrımının belirgin bir hal aldığı bu çağda beden-zihin düalizmi de başka bir noktaya gelir. Bilimsel gelişmeleri göz önünde bulundurduğumuzda, zihin iktidarını kurar. Bilginin bir iktidar haline gelmesi, zihnin de merkezi bir konuma gelmesi demektir. Özne-nesne arasındaki ilişkinin ürünü olarak tanımlayabileceğimiz bilgi, modern felsefeyle birlikte özne merkezli olmuştur. Öznenin kurucu bir figür olduğu bu süreçte, bilgi, öznenin bir etkinliği olarak görülür. Özne merkezli bilgi kuramı öznenin ne olduğunu, özne-nesne arasındaki ilişkide bilginin hangi yöntemle ortaya çıktığını bize açıklamaya çalışır (Ay, 2003). Bu bağlamda modern felsefe Batı metafiziğinin logosantrik bakışını sürdürür ve beden-zihin geriliminde bedenin bilgisine güvensizlikle yaklaşır ve onu dışarda tutar.⁵

Bu noktada modernleşmenin getirdiği önemli ayrımlardan biri de nesne-özne ayrımı yapmış olmasıydı. Geleneksel düşüncede özne, nesnenin kendisiydi; bu bağlamda özne, kurucu, inşa edici bir figür değildi. Modern döneme kadar insan,

⁴ Brunelleschi ve daha sonraki Rönesans sanatını ayırt eden önemli özelliklerinden biri perspektif olgusunu gelişmesiydi (Gombrich, 1997, s. 224). Perspektif, Giotto ile başlayan süreçte, uzamı ilahi olmaktan çıkartıp, somutlaştırmıştır (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 2012, s. 67).

⁵ Descartes’e göre ‘ben’, esas itibarıyla düşünsel bir tözdür. VI. Meditasyonda belirttiği üzere, ‘ben’ bölünebilir iken, zihin bölünemez gerçeğine dayandırır. İkinci bir olgu ise, zihnin bedenden bağımsız ve açık-seçik olarak bilebilme durumu. Buradan yola çıkarak Descartes, beden ve zihnin birbirinden ayrı olduğunu belirtir. Bu bağlamda Descartes’ta zihin, tek ve bütüncül bir yapıya sahiptir, diyebiliriz (Yalçın, 2010, s. 35).

evrensel uyum yasasına göre yaşayan bir varlıktı. (Özcan, 2006, s. 42). Fakat modern düşünceyle birlikte, bir özne olarak tarih sahnesine çıkan insan, artık anlamın kaynağı durumuna gelmiştir. Doğallıkla, ontolojik ve epistemolojik bağlamdaki varlığa dair bilme, artık bir özne olan insan ve onun aklı ile ilişkilidir (Kahraman, 2018). Yukarıda bahsettiğimiz Panofsky'nin, perspektifi, modern düşünce ile geleneksel düşünce arasındaki ayrım için kullanmış olması, bu bağlamda önemlidir; çünkü Panofsky'e göre perspektifin gelişimi, aslında bir özne meselesidir. Modern döneme kadar perspektifin gelişmemesi, öznenin tarih sahnesine bir varlık olarak çıkmamış olmasındandır. Geleneksel düşüncede özne söz konusu olmadığı için, ona ait evrensel bir akıldan söz etmek de söz konusu değildir. Bu bağlamda, Descartes'ın ilk iş olarak özne-nesne ayrımını ortaya koyması, evrensel bilgiyi aramak için kuşkudan yola çıkmasının temelinde bir özne olarak insanın varlığını kabul etmek ve evrensel bir aklın varlığını ispatlamak yatıyordu (Descartes 1998, s. 171). Descartes'e göre evrensel bilgiyi yakalamanın temel ölçütü, evrensel ilkelere göre işleyen bir aklın var olmasıdır. Descartes'ın ortaya koymaya çalıştığı özne ve logos arasındaki bütüncül ilişkinin varlığı daha sonra modernist hareketin açık hedefi haline getireceği alanı oluşturur. Bu noktada özellikle iki isim ön plana çıkar; Spinoza ve Leibniz. Gerek özne-nesne ayrımını ortadan kaldırarak içkin olanın demokratik epistemolojisini ortaya koyan Spinoza'nın gerek ise çoğulluk kavramıyla Leibniz'in modern felseye yönelttileri eleştiriler daha sonra 19. Yüzyıl romantikleri ve estetik modernistlerinin de hareket noktasını oluşturur. Leibniz'in monadlar kavramında gördüğümüz şey tekil ve evrensel olan karşı çoğul perspektifi ortaya koymasıdır (Leibniz, 1997, s. 91). Monad, "Belli bir bakış açısından görülen evrenin her görünümünün sonucu, evreni kendi perspektifinden yansıtan bir tözdür"(Akt. Yalçın, Leibniz, 2010, s. 45). Leibniz'e göre, monad'ın esas faaliyeti düşünmek değildir, algılamaktır. Leibniz burada, bir başka olguyu daha karşımıza çıkarır: Algılamamanın monadın, birincil faaliyeti olmasının yanı sıra, monadın farkında olmadığı birçok algılamamanın da mevcut oluşu. Bu bağlamda Burada bahsedilmesi gereken önemli bir olgu da, bireyselleşme düşüncesinin modern öznenin karşısında yer almasıdır. Birbirinden ayrı birer dünya olan monadlar, bireyselleşmenin ön habercisidir (Russ, 2011, s. 191). Bireyselleşme mefhumu, bu bağlamda modern düşüncenin öznesinin anti-tezi durumundadır. Modern düşüncede, temsil epistemolojisinin bir parçası olarak, akıl ile temsil arasındaki ilişki bir uygunluk ilişkisidir. Bu bakışın en önemli çıktısı sanat alanında olmuştur. Mutlak bir akıl, aynı zamanda herkeste var olabilecek mutlak bir güzellik fikrine dayanır.

Özne merkezli güzellik anlayışında zevkin merkezileşmesi, hiyerarşik bir düzlem içerisinde totaliter bir yapıya sahip olacaktır. Ancak birey ya da bakış açıları devreye girdiğinde arzu, öznenin yerini alacaktır. Bunun ilk örneklerini Maniyerist ve Barok üslupta görürüz. Kilisenin katı ve dogmatik anlayışının bilgi ve beğeniye merkezileştirdiği üst bir kültürel beğenin aksine, herkesi eşitleyen bir anlayış söz konusudur. Burada dinsel yapının sorgulandığı ve gündelik hayatla bağın daha güçlü kurulmaya başlandığı, akıl ve vahiy arasında sıkışmış düşünceyi sert kalıplarından sıyrıp duyumu-duyguyu ortaya koyma girişimini görürüz (Bahtin, 2005, s. 36). Maniyerizmin maddi hayata dönüşü, resmi idealize etmekten çok, onu ideal formdan uzaklaştırma eğilimi taşır. Çizgiselliğin yerini gölgenin alması, yaygın ışık kullanımından ışık-gölge zıtlığına geçiş ve dairenin kusursuzluğu, yerini ovalin muğlaklığına bırakır. Maniyerist dönem, her türlü gerilimin kaynaştığı, tedirginlik ve gerilimin son kertesine vardığı dönemdir. Akıl ve doğa kurallarına uygunluk önemini yitirerek, her şey sübjektif yaşamın konusu olur (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 2012, s. 115).⁶ Spinoza, Rönesans'ın, modern düşüncenin bütüncül yapısının ölçü ve yüzey olgularının aksine, tekil olan ile bütün olan arasında bir olumsuzlama ilişkisi olduğunu belirtir. Bu bağlamda barok, Rönesans'ın aksine tekille ilişki kurar ve akılla değil, coşkuyla ilişki kurar. Rönesans'ın ölçüsünün aksine sonsuzluk, yüzeyinin aksine derinlik ve plastik olanın aksine ritmik olandır.

Barok'un bireyi, Rönesans'ın öznesinden farklıdır. Rönesans'ın öznesi kendisini evrenin merkezinde görürken, Barok'un bireyi ise kendini evrenin sadece bir parçası olarak görür. Özgül bir parça aklın sınırlarını aşmak ve öznel yaşantıların duyguların açığa çıkması anlamını ifade eder (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 2012, s. 141). Rönesans'tan bu yana bilginin insan merkezli ve akıl bağlamı ele alınması, dinin aynı zamanda ideolojik bir form olarak toplumun bütün hayatına tesir etmesi, mutlak bilginin nesnesiyle öznesi arasındaki ilişkinin krizini derinleştirmiştir. Barok anlayış,

⁶ Benzer bir sübjektivizmi Rabelais ve Pieter Brueghel'de de görmek mümkündür. Temsil rejiminin hiyerarşik politik yapısı demokratik açıdan zayıflatılır. Bahtin'e göre, Rabelais'in politik gücü gülmeden gelir. Rabelais'da, trajedinin nesnesi olan soylu insan yok olmuştur. Bahtin'in karnavalesk olarak ifade ettiği şey karşıtlıkları barındırır ve seyirlik olmanın ötesinde, herkesin içinde yaşadığı bir neşeyi ifade eder. "Karnaval, halkın, gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayattır" (Bahtin, 2005, s. 34) Aynı etkiyi, Brueghel'de de görürüz; onun figürleri, bugüne kadar sanata konu olamayacağı düşünülen toplumsal kesimlerdir.

böyle bir sürecin ürünüdür. Muğlak ve coşku ilişkisi bağlamında yapılardaki devingenlik, bir yandan şüphe ve değişimi bize gösterirken, kütesellik ve görkemlilik aklın egemen olamadığı bir noktayı işaret eder. Bu bağlamda Barok, esnek ve değişkenliği ile katılığı aştığı gibi izleyiciyi özgür bırakır ve ona bir şey dayatmaz. İzleyici özgürdür ve bakış açılarına sahiptir. Kendini harekete bırakan barok sürekli bir açılmayı ifade eder (Russ, 2011, s. 162-163). Bu bağlamda Barok, Rönesans'ın karşıtı bir noktada yer alıyordu; hem karşı reformasyon hareketlerinin hem de 17. yüzyıl boyunca süren savaşların izini taşıyordu. Akıl yerine coşkuyu, uyum yerine uyumsuzluğu, çizgisellik yerine diyagonallığı koyan Barok dönemde her şey karşıtlık içerisinde; ışık- gölge, kontrast renkler, zaman-mekan, devinim ve an. Bu karşıtlık, barok üsluba çokluk ve hareketlilik kazandırır. Rönesans'ın, kolayca algılanan akla yönelik anlayışı, yerini mekansal derinliğe bırakan coşkulu bir anlatı getirmiştir. Barok, toplumun “rasyonelleşmeye başladığı” ya da kapitalist üretim ilişkileriyle eski üretim ilişkilerinin arasındaki gerilimin sertleştiği bir dönemde evrensel akıl yerine öznelliği koyar. Baker'e göre Rönesans, her yerde aynı olanı, evrensel olanı görüyordu; Barok ise tam tersi, çoğul bir perspektife sahiptir. Rönesans'ın öznesi dünyayı kendi penceresinden resmediyordu. Barok ise, Panofsky'nin belirttiği pencere olgusunu yıkar(Artun, 2019).

1.2.3. Modernleşme ve Estetik

18. yüzyıl, modern endüstri kapitalizminin yükseliş dönemidir. Fabrikaların artık egemen bir üretim biçimine dönüşmesiyle birlikte, küçük zanaat grupları da egemenliklerini yitirmeye başlar. Bu durum, Rönesans'la başlayan zanaat-sanat ayırımına son noktayı koyar. Modern endüstri, mühendislik bilimini kendi safına çekerek zanaatçı grubunu bireysel sanatçı alanına doğru iter. Moderniteyle birlikte sanat kavramı da bağımsız bir olgu olarak gündeme gelir. Böylece bazı uğraşlar zanaat olarak kalırken, bazı uğraşlar ise sanat olarak değerlendirilmiştir. Bu kategorik ayırım yapılırken, karşımıza iki şey çıkmaktadır: Bir yandan, işlevsellikten uzak tamamen incelenmiş bir zevk anlayışının sonucu olarak estetik olgusunun ortaya çıkması; diğer yandan fayda ve işlevselliğe dayalı bir yapının varlığı (Shiner 2004, s. 24). Rancière'in ifadesi ile söyleyecek olursak estetik ve sanat, belli bir deneyim biçimi olarak 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Ranciere, 2018, s. 15). Bu bağlamda Estetiğin ortaya çıktığı çağ ile erken burjuvazinin ortaya çıkışı arasında bir paralellik söz konusudur. Estetik,

burjuvazinin siyasal iktidarı el geçirdiği bir dönemde ortaya çıkmıştır ve Bu bağlamda estetiğin, 19. yüzyıl egemen ideolojilerin oluşturulmasında ve modernliğin inşasında merkezi bir rolü söz konusudur. Burjuvazi iktidarını mutlakiyete karşı güvence altında tutmak istiyorsa, yaşamı estetik kılmak, duyulur alanın nesne ile özne arasında ideolojik estetik bir ilişki kurmak zorundaydı (Egleaton, 2010, s. 11). Bunun en temel gayelerinden biri de, modern felsefede aklın egemenliğinin dışına çıkılmadan duyusal alanın kavranmasıydı.

Estetiğin epistemolojiden ve etikten ayrılması ve kendi nesnesini sanat eseri ile sınırlamasına doğru giden yolda önemli bir olguda, 18. yüzyılla birlikte sanat ve sanatçının gündelik hayatın dışına çıkmış olmasıydı. Böylece, gündelik hayatın işlevselliğinin dışında sanat eseri kendinden bir nesneye dönüşür. Modernleşme ile birlikte güzellikten alınan zevk de, özel bir zevk türü haline indirgenmiş olur. Bu zevk türü, ilk anda, epistemolojik ve işlevsel bağlarından arınmış bir zevk türüydü (Shiner, 2004, s. 220). Estetik, modernleşme ile beraber ortaya çıkan burjuvazinin kendisini geleneksellikten ayıracak zevk duygusunu işaret eder. Bu durum, aynı zamanda bir özne olarak ortaya çıkan bireyin beğenisini, toplumsallığının dışında zevkin tikellesmesidir. Bu bağlamda estetik, burjuva bireyciliğinin tarihinde özel bir anı temsil eder. “Somut sanatsal deneyim yeni bir yaşam sanatını ve yeni bir duyumsallık biçimlerini getirirken, özgül estetik duyumsamaya ve zevk olgusuna bağlı bir düşünce ortaya çıkar” (Russ, 2011, s. 252). Bireyin ön plana çıktığı bir çağda, akıl ve etik arasındaki ilişki değişime uğrar. Artık birey merkezde olduğu ve onun akli veya etik değil, salt beğeni yargısının hesaba katıldığı bir sanatsallık söz konusudur. Bu bağlamda, estetiğin 17. ve 18. yüzyılda ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkması, kapitalist üretim ilişkilerinin dışında söz konusu değildir; kafa ve kol emeğinin ayrıldığı yerde haz, algı, hoşlanma da değişime uğrar. Kapitalizm bir yandan etik ile bilgi arasındaki ayrımı açarken, bir yandan da duyulur alan ile etik ilişkiyi yeniden kurgulamaya çalışır (Eagleton, 2010, s. 33). Böylece estetik, modern düşüncedeki akıl ve deneyim, zihin-beden gerilimi arasındaki çatışmadan üçüncü bir alternatif olarak ortaya çıkar (Kagan, 1993, s. 3).

Estetik ilk anda aklın tahakkümünden kaçamaz ve Baumgarten’e göre ontolojik bir düşüklüğe sahiptir. (Eagleton, 2010, s. 34). Bunun temel sebebi, estetiğin nesne ile özne arasında kurmuş olduğu ilişkinin siyasal olmasıdır. Modern düşünceyle

beraber öznenin bağımsızlaşarak ortaya çıkması, özne-nesne arasındaki epistemolojik ve ontolojik ilişkiyi değişime uğratmıştır. Modern döneme kadar bilginin kaynağı nesnelerin kendisidir. Modern dönemle birlikte artık bilginin kaynağı, nesnenin kendisinden öte onun temsili olur. Birey, kendine göre yorumladığı nesnenin bilgisinden artık evrensel aklın yorumladığı bir bilgi kaynağı ile ilişki kurar. Modernlik, Artun'un ifadesi ile temsilin bilgi üzerindeki egemenliğe dönüşmesidir (Artun, 2012, s. 83). Bunun gayet anlaşılır bir politik yanı vardı. Siyasal alanın etik-politik ilişkisi ile siyasal alanın estetik-politik ilişkisi, hayatın tümelliklerini tekillikleri ile uyumlu hale getirmektir. Bunun da en tabii yolu, etik ile estetik arasındaki politik bir ilişki kurmaktan geçiyordu. Geleneğin güvensiz olarak görüldüğü duyulur alan etik ve akılcı kılınmalıydı. Gündelik hayatın politik hegemonya altına alınması, toplumsal düzenin estetik kılınması ile sağlanır. Böylece güzellik, hakikat ve iyi arasındaki doğrudan ilişki, birbirlerine içselliği, politik bir tavır olarak belirir. Güzel, saltık bir haz duygusu yaratmaz. Güzellik kavramının onto-politiği aşkın bir düzlemi ifade eder. Böylesine aşkın bir ifadenin argümanı, iyi-güzel ve hakikat-güzel arasındaki ilişkiyi bir çeşit tarih ötesi, muhafazakarca olur. Bu sebeple, güzellik kavramı her zaman etik ve politik bir anlam ifade etmiştir. Fenomen güzellik tümeline ne kadar yakınsa, o kadar iyi ve hakikidir. Sonuç olarak burjuvazi iktidarını tesis ettiğinde, güzellik kavramı, iyi ve hakikat kavramlarıyla kurmuş olduğu bulanık ilişkinin neticesinde toplumsal düzeni meşrulaştırır. Bu bağlamda estetik, sanatsal bir nesneden öte tüm insani algı ve duyum alanlarına hitap eder. Fakat erken burjuva döneminin estetik ve sanatla kurmuş olduğu ilişkinin aksine, 19. yüzyılda sanat ve estetik mutlak aklın politik iktidarına, maddi olanla tin arasındaki uçurumun derinleşmesine karşı estetik, erken on dokuzuncu yüzyıl düşünürlerinin temel yaklaşımı olmuştur. Bu bağlamda estetik moderniteye karşı ilk karşı çıkışın anayurdu olur. Gerek İngiliz, Fransız ve Alman romantiklerinin gerekse ütopyacılar için sanat ve estetik yeni bir din olarak ortaya çıkar.

1.3. Modernliğin Sorgulanması

1.3.1. Romantikler ve Ütopyacılar

Daniel Chodowiecki'nin (1726-1801) "Aydınlanma" gravüründe, bir orman yolunda, ufukta parlayan güneşe doğru ilerlemekte olan yaya, atlı ve bir at arabasını görürüz. Chodowiecki bizlere, insanlığın gittiği yönü göstermektedir. Kendisinden iki yüzyıl önce aynı hümanist bakışa sahip fakat daha kötümser olan Brueghel'in 'Körler' tablosunu hatırladığımızda, Chodowiecki Brueghel'in aksine iyimserdir. Körlerin kılavuzluğunda yol yürüyecek insanın sonu, çukurdur. Chodowiecki'de ise insanlık, artık kendi aklıyla ve iradesi ile daha güzel günlere doğru yürümektedir. Aydınlanma, bu yürüyüşün kendisidir. Modernleşme sürecinin belirli bir dönemini, çoğunlukla da 18. yüzyılı kapsayan Aydınlanma, bir düşün ve eylem hareketini ifade eder. Aydınlanmanın taşıdığı entelektüel fonksiyon, artık doğruyu İncil'de ya da kutsal kaynaklarda değil; bilimde ve tarihte aramaları gerektiğini vurgulamak, insanın bir özne olarak evrendeki ve tarihteki belirleyici rolünü aktarmaya çalışmaktı.

Aydınlanma'nın bütünü içerisinde baktığımız zaman, burjuvazi ile aristokrasi arasındaki sınıf savaşımının entelektüel yansımalarını görürüz. Goldmann'a göre, Aydınlanma düşüncesini anlamak isteyen biri, piyasa ekonomisinin çözümlemesini yaparak işe başlamalıdır (Goldmann, 1997, s.67). Goldmann yaklaşımı bize, akıl-özne-ilerleme ile kapitalist piyasa koşullarının gelişimi arasındaki diyalektik ilişkiyi gösterir. Benzer bir yaklaşımı Lukacs'da da görürüz. Lukacs'a göre ise akıl kavramı hiçbir zaman politik olandan, tarihsel olandan bağımsız bir olgu olarak karşımıza çıkmaz. Her zaman toplumsal bir durumu ve gelişmekte olan bir eğilimi yansıtır (Lukacs, 2006, s. 11). Aydınlanma düşüncesine yöneltilen eleştiriler de, bu kavramlar üzerinden yürütülür. Aydınlanma felsefesinin genel karakteri, Platonik bir öge olarak akıllı merkezi bir noktaya koyarak mitik olanı atmasıdır. Adorno 'Minima Moralia'da, Aydınlanmanın nesnel eğilimini, imgelerin insanlar üzerindeki egemenliğine son vermek, olduğunu belirtir (Adorno, 2005, s. 145). Kendisini nesneden ayıran özne, içinde yaşadığı gerçekliğin karşısında konumlanarak, modern felsefeyle birlikte aşkın bir noktaya gelmiştir. Öznenin kendisinden yola çıkarak genel-geçer ve nesnel bilgiyi elde edebilecek olması, modern epistemolojinin temelini oluşturur. Burada en temel

olgu evrensel akıl kavramıdır. Descartes’e göre, duyu ile elde edilen bilgi güvensizdi. Ancak evrensel ilkeler koşuluyla işleyen bir akılla evrensel bilgiye ulaşılabilirdi. Aydınlanmanın akıl ve evrensel olanla kurmuş olduğu ilişki buradaydı. Adorno ve Horkheimer ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’nde aklın, mitten ayrılarak ortaya çıkmış olduğunu, fakat şimdi kendisinin de mitleştiğini söylerler. Kutsallığa karşı olan şey, kutsal hale gelir ve mutlak olur(Adorno- Horkheimer, 2014, s. 116).

Aydınlanma düşüncesine karşı çıkışın ilk tohumları yine kendi içerisinden geldi. Bir nevi ön romantik olan Rousseau, Aydınlanmanın içinden çıkıp Aydınlanmanın temsil ettiği kavramlara getirdiği eleştirilerle, kendisinden sonraki romantik geleneği şüphesiz ki etkilemiştir. Rousseau, modern toplumun yapaylığına özel olarak dikkat çekmiş biridir. Onun ıllkelliğe övgüsüyle uygarlık eleştirisi, insan doğasının şimdikinden daha iyi değil ama daha dolaysız oluşundandır (Copleston, 1989, s. 98). Rousseau, uygarlık ve ilerleme kavramlarına kuşkuyla yaklaşır. Uygarlığı var eden temel düsturların her biri, özünde insanın gururundan, nefretinden hatta dalkavukluklarından doğmuştur. Kısacası, uygarlık kötülükten doğmuştur ve kötü sonuçlara götürecektir (Copleston, 1989, s. 98). Rousseau, ahlaksal yozlaşmanın temelini ve eşitsizliğin kökenini, bu sürecin bir parçası olarak görür. Bu süreç, insanın doğal durumundan ayrılmasıyla başlar. Özellikle “Eşitsizlik Üzerine Söylem”de bir ilksellik romantizmi görülür. İnsanın doğal durumundan kopuşu, kendisini doğadan ayırması, ona tahakküm eden ve onu köleleştiren bir figür olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modern toplum bu bağlamda, bunun en üst ve aynı zamanda romantiklerce en yoz aşamasını temsil eder. Modern toplumla birlikte bireyin bir özne olarak ortaya çıkması genel istencin yerini özel istencin almasına neden olmuştur. Özel istenç, yozlaşmanın en temel ayağını oluşturmaktadır. Halbuki Rousseau’ya göre, doğal durumdaki eşitsizlik fiziksel ve zihinseldi; gerçek doğa durumunda bencillik yoktu. Fakat modern toplum, kapitalistleşme sürecini göz önünde bulundurursak, en temel doğal duygularımızı bencillik üzerinden yok etmiştir. İnsanın bu yabancılaşmadan kurtulabilmesinin tek yolu, genel istenç ekseninde şekillenen toplum sözleşmesine, bir bağlamda doğaya dönmektir(Rousseau, 1995, s. 177).

19. yüzyılın başında İngiltere, Fransa ve Almanya’da demografik yapı çok hızlı bir değişime uğradı. Şehirlerde iş imkanının artmasıyla birlikte, kırlardan şehirlere doğru hızlı bir göç yaşandı. Bu göçler Londra, Paris gibi büyük şehirlerde iskân ve

şehirleşme problemine neden olmuştu.⁷ Bu durum, fabrikalara yakın bölgelerde kümelenmeye başlanmış bir banliyö kültürü ile birlikte kozmopolit bir estetiğin ortaya çıkmasına neden oldu. Diğer yanda ise 18. yüzyılın sonlarına doğru, burjuvazinin siyasal bir güç haline gelmesi, eski toplumsal yapılarının çözülmeye başlaması ve küçük ölçekli zanaatçı grupların kendilerini alt tabakadan sıyrılıp üst tabakaya da bir türlü sıçrayamayan bir orta sınıfın ortaya çıkmasına sebep oldu. Bu dönem sınıfsal ayrımların çok keskin ve toplumsal biçim görece daha geçişken olduğu tutarlı bir toplum yerine parçalanmış bir toplumsal yapının olduğu, aynı şekilde uyumlu bir birey yerine uyumsuz bir bireyin ortaya çıktığı yeni bir düzendi. Engels'in ifadesiyle "çıkarın, insanlığı birbirine bağlayan ilke yerine konması, çıkarların doğrudan doğruya öznel, salt bencil olarak kalması durumunda kendiliğinden genel bir dağılmaya, bireylerin kendi içlerine kapanmalarına, yalnızlığa ve insanların birbirlerini karşılıklı olarak iten atomlar yığınının dönüşmesine yol" açmıştır. Bu hızlı değişim (Fransız İhtilali'nin başarısızlığı, ardından gelen 'terör dönemi' ve beklenen toplumsal değişimin gerçekleşmemesi), pek çok düşünür nezdinde bir entelektüel yarılmaya sebep oldu. Bu yarıma, ihtilalin ve onun taşıdığı fikirlerin sorgulanmasına yol açtı. Almanya, Fransa ve İngiltere'de ütöpik ve romantik düşünceler bu ortamda gelişti.

Hauser'a göre Romantizmde, bir yanda bütün toplumsal bağları koparan bir bireysel özgürlük vurgusu, diğer yanda bütün bireysel özgürlüğü bastıran bir cemaat vurgusu söz konusudur. Bu toplumsal yapıya uygun dünya görüşü düşünsel özerklik fikrinin ve kültürün bireysel alanlardaki kesin hâkimiyetiydi. Kuşkusuz ki bu düşünceler, orta sınıf özgürlüğüne kavuşmadan gerçekleşemezdi(Hauser, 2006, s. 148). Romantikler bir yandan muhafazakârlığın cemaatçi unsurlarını bütün bütüne reddetmemekle birlikte geleneksel hiyerarşik politik yapıyı eleştiriyorlardı. Bir taraftanda liberalizmin özgürlük savunusunu benimsemekle birlikte onunda aşırı bireyciliğini eleştirmişlerdi. Romantiklerin Devrim'in yol açtığı toplumsal parçalanma karşısında duydukları korku arttıkça, ortaçağların korporatif düzenine özlem duyarlar. Böylece romantiklerin cemaati korporatif düzenle giderek daha fazla özdeş hale

⁷ 19. yüzyılın başında, en önemli sorunlardan biri de, kentlerin yeniden planlanmasıydı. Bu planlama, bir yandan iş gücünün arz-talep yapısını, diğer yandan da üretim ve tüketim ilişkisini kolaylaştıracak şekilde olmak zorundaydı. Örneğin, kimi kentlerde düzenli olarak kalan çalışan nüfus, kentlerin farklı bölgelerinde kalıcı yerleşimlere geçerken, sadece çalışmak için gelenler, kent merkezlerindeki yerlerde konaklıyorlardı. Yeni kent, sadece mal mübadelesinin yapıldığı yerler değil, aynı zamanda emek arzının da sunulduğu yerlerdi; bu sebeple, işçiler için kalıcı mekanlara ihtiyaç vardı. Bu noktada 19. yüzyılın pragmatik düşünce biçimiyle, yeni mimarinin gelişmesi çok sıkıntılı oldu.

gelmeye başladı. Bu durum onları muhafazakârlara daha fazla yakınlaşmalarına neden oldu. Romantizm 1800 yılından sonra muhafazakârlık içerisindeki en güçlü akımlardan birine dönüştü ve giderek devletin gücüne daha fazla güvenen bir akım oldu (Beiser, 2018, s. 353).

Romantizm evvela estetik bir hareketti, “ortaçağların şiirinin yeniden canlandırılması”ndan ibaretti. Romantikler, içinde bulundukları sistemden kaçmak için estetiğe yönelip, onu yüce bir nesne haline getirdiler ve bu yüce nesnenin en yüce sanatı ise şiirdi. Bununla birlikte Romantizm, klasisizme karşı olan estetik reaksiyonu, Fransız Devrimi ve bütün modern çağa karşı olan politik reaksiyonuyla iç içe geçmiş politik bir hareketti. Klasistin otorite olarak kabul ettiği şey akıl iken, romantiğinki imandı. Ve hümanistin politik ideali özgürlük ve kendini gerçekleştirme iken, romantiğinki kiliseye ve hiyerarşiye boyun eğmekti (Beiser, 2018, s. 354). Jena Romantikleri bir süre sonra Alman milliyetçiliğini, toplumsal hiyerarşiyi ve devlet ile kilisenin birliğini savunmaya başladılar. Almanya’da romantizm, modernleşmenin sarsıntılarıyla birlikte, gerici bir siyasal alana doğru giderken, İngiltere ve Fransa’da ise teorik-siyasal alt yapılarını ütopycılarda bulur. Bu dönemde İngiltere ve Fransa başta olmak üzere Avrupa’da işçi sınıfı mücadelesi belirli bir ivme kazanmıştı. Sınıf çatışmalarının artmasıyla birlikte, ütopycı düşünceler de Avrupa genelinde yaygınlık kazanır. Byron bu dönemde, romantizmden giderek uzaklaşır ve radikal-ütopik bir çizgiye gelir. Fakat başarısız ayaklanmalar Byron’u daha da karamsarlığa iter. Bu dönemde Shelley ise, kendi sanatını Byron’un karamsarlığından ayırdı ve Owenci bir sosyalizme yöneldi. Ütopycılar kapitalist toplumun gelişimini gözlemlediler, kapitalizmin kusurlarını gördüler ve açığa vurdular. Engels’e göre ütopycılar, kapitalizmin erken bir döneminde ortaya çıkmışlardı. Toplumsal eleştiriyi ancak etik düzlemde yapıyorlardı. Toplumsal çatışma, kaçınılmaz bir şekilde ütopycıları bu sürecin teorisyenleri haline getirmişti. İşçi sınıfı hareketi içerisinde nüfuz etmeleri de bu dönem içerisinde olmuştur. Sosyal hayattan kopuk, birbirinden ayrı, atomize edilmiş, kontrol altında ve kuşkuyla çevrilmiş, devrimin başarısızlığı ve Napoleon döneminin yarattığı kafa karışıklıklarıyla dolu, bir önceki dogmatiklik yerine, kuşkucu yeni birey

ortaya çıkmıştır.(Engels, 1978, s. 70). Bu dönemde muhalefetin ideolojik öncülüğünü romantikler ve Saint Simoncu ütopyikler üstlenmiştir.⁸

Sanat, 19. yüzyıl insanının kuşkucu kişiliğine ve bu çağın tanrı-tanımazlığına karşı yeni bir ‘din’ olarak ortaya çıkmakla birlikte özellikle Simoncular arasında gelişen bir çeşit Simoncu teoloji ortaya çıktı. Enfantin tarafından temsil edilen bu görüş, burjuvazinin etik eleştirisinden öteye geçmiyordu. Bazard’ın öncülük ettiği bir grup ise, Simon’un düşüncelerinin siyasal alt yapısını geliştirmek niyetindeydi. Her iki yaklaşım da, bu minvalde sanata siyasal bir sorumluluk yükler. Simoncu Barrault, sanatçılara şu çağrışı yapıyordu: Şu andan itibaren, sanat din, sanatçı rahiptir (McWilliam, 2011, s. 107). Sanatçılar, yeni bir forma ulaşmanın çabasındaydılar. Pek çoğu, romantik geleneğin sonlarına doğru ortaya çıkmış ve ondan etkilenmişlerdi; fakat bir o kadar da romantizme tepki göstermişlerdir (McWilliam, 2011, s. 100). Lamartine’e göre, artık şiir çağı bitmişti. Bu dönem sanatçıları, bir yandan mantık diğer yandan düşcülük arasında gidip geliyordu. Dönemin yazarları, kendilerini kaçınılmaz bir sınıf mücadelesinin içinde bulmuşlar ve romantiklerin aksine, bir ‘kaçış edebiyatı’ yerine güncel sorunlar, değişim ve çatışmaların konu edinmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Simoncular, sürekli olarak sanatın eğitici olması gerektiğini vurguladılar. Bu dönemin sanat anlayışı tam da ‘Temmuz Monarşisi’ sonrası geçiş dönemi özellikleri sergiler. Bir yandan dağılmakta olan aristokrasinin yerini alan yarı burjuva bir karakter gösterirken, diğer yandan sınıf mücadelesinin sertleşmesi, bu mücadelede ittifaklar konusunda burjuvazi ile olan muğlaklık ütopyik-sosyalist bir karakter taşıyordu. Ütopyacılığın etkisi 1848’e kadar sürdü.

1848 yenilgisi sonrasında ise bir yanda ütopyaların yıkılışı ve Hegelciliğin ve Sol-Hegelciliğin sarsılmasıyla birlikte Marxist düşünce ortaya çıkmış, diğer yanda ise 19. yüzyılın yarattığı düş kırıklığı, bireyin terk edilmişlik duygusuyla baş başa kalmasına sebep olmuş ve bireyi mistik geri çekilişe götüren düşünceler yaygınlık kazanmıştı. Bu düşünceler romantizmle bağ kurarak neredeyse bütün 19. yüzyıl

⁸ 19. yüzyılda, halkla aydın sınıfı arasında bir ayrım vardı. Bu ayrım, entelektüel kesimi halkın doğal önderi konumuna getirmişti. Sınıf mücadelesinin sertleşmesi, aydın sınıfı ile halk arasındaki bu önderlik ilişkisini de değiştirdi. Dönemin yazarları ve aydınları, her ne kadar sınıf mücadelesinin içerisinde dolaylı ya da doğrudan bulunsalar da artık önder konumunda değildiler. Bunda, hem romantiklerin toplumdaki kaçılları hem de sınıf mücadelesinin kendi önderliklerini ortaya çıkarması etkili oldu.

boyunca romantik düşüncenin etkisinin sürmesine neden olmuştur. Schelling, Schopenhauer, Kierkegard ve Nietzsche'ye kadar uzanan güçlü bir anti-Hegelcilik bu dönemde yükselir. Anti-Hegelciliğin temel çıkışı, Hegel üzerinden modern düşüncenin temellerini oluşturan akıl, özne ve tarihselcilik-ilerleme kavramlarına bir eleştiri getirilir. Estetik modernizm işte böyle bir toplumsal sürecin sonunda ortaya çıkar.

1.3.2. Alman İdealizmi, Estetik ve Erken Romantizm

Fransız Devriminin tarihsel rolünün farkında olan Alman idealistleri modern felsefenin ve Aydınlanmanın temel sorunsalları olan özne, akıl ve ilerleme kavramları üzerinden sistematik bir felsefe geliştirmişlerdi. Marcuse'nin ifadesiyle, Alman idealizmi "Fransız Devrimini" sistematize ederek kuramsallaştırmıştır. Marcuse'e göre bunun nedeni, yalnızca Alman idealistlerinin devrim üzerine yazdıkları yazılarla kuramsal yorumlar ortaya koymuş olmaları değil, aynı zamanda toplumun ve devletin ussal bir temelde yeniden örgütlenmesini içerecek ve politik kurumlarla birey arasındaki çelişkiyi uyumlu kılma düşüncelerinde yatar (Marcuse, 2000, s. 13). Bu bağlamda Aydınlanmanın en temel iki düsturu olan rasyo ve pratik arasındaki ilişki çözümlenmesi, Alman idealistleri açısından önemliydi. Alman idealistleri, felsefe tarihi boyunca süregelen rasyo ile deneyim arasındaki gerilimi giderecek olan somut olguları Fransız Devrimi'nde bulmuşlardı. Fakat Aydınlanma çok fazla ikircikliydi, bir yanda Newton'un nedensellik ilkesine bağlıyken diğer yanda insanın kendi kaderini elinde tutması prensibini benimsiyordu. Bu gerilimi çözmek Alman idealistlerine düştü. Kant gerilimi çözmek için felsefisine başlarken özgürlüğü numenal bir alan yerleştirerek onu nedensellik zincirinin bağından çıkarır. Nedensellik ilkesi fenomenal alan için geçerlidir. Fakat insan bu fenomenal alanda eylem gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda Kant, Transandantal egoyu ampirik egodan ayırır. Aşkın bir ego ancak kendinden benliktir. Bu ben özgürlük adına kendini doğanın yasalarından ayırır. Modern öznenin kendini merkezi bir noktaya getirmesi bir handikap içerir. Bir yandan nesneler üzerinde kendi hakimiyetini kurarken, öte yandan kendi nesnellik sınırını da çizmeye başlar ve kendisini başkasının nesnesi konumuna düşürme riski ile karşı karşıya kalır. Bu bağlamda, Eagleton'a göre, Kant'ta insan hem özgürdür hem zincire vurulmuştur (Eagleton, 2010, s. 116). Özgürlüğün bu müphem yanını anlamak pek de zor değildir. Fichte bu bağlamda Kant'taki bu müphemliği çözmeye çalışır. Fichte,

aşkın egosu düşünen değil, eyleyendir. Eylemi bir başlangıç olarak gören Fichte, nesneden yola çıkamazdı; çünkü Fichte'ye göre, 'kendinden şey' olarak nesneden yola çıkmak, özgür bir bilinci, 'düşünen ben'i ortaya çıkartamaz ya da özneyi açıklamada yetersiz kalırdı ki, bu da bizi determinizme vardırır ve ben'in nesneler tarafından sınırlandırılması anlamına gelir ve o zaman da özgür bir 'ben'den bahsedemeyiz. Eğer tarihi, kendinden şey olarak determinist bakışla açıklayacak olursak, özgürlük problemi çelişik olurdu. O zaman, Danton ve Robespierre baştan ölmüş olurlardı. Bu bağlamda ancak öznenin, yani 'düşünen ben'den, yola çıkarak bilinçli öznenin, nesneler dünyasını nasıl kurduğunu anlayabiliriz(Fichte, 2006, s. 205).

Hegel ise, Fichte'nin öznelciliğine karşı çıkararak özne ile nesne arasındaki ikilemi ortadan kaldırmaya çalışır. Ne Kant gibi kesin sınırlar çizmek, ne de Fichte gibi aşkın bir Ben'e varmak niyetindeydi. Hegel, gerçekliği, ussallığın bir biçimi olarak görüyordu. Hegel'e göre bilinci harekete geçiren, özsel olarak bağımsız ve bilinmeyen hiçbir dışsal kendinden nesne olamazdı (Holz, 2017, s. 57). Burada karşımıza, şu problem çıkar: Zihin ve kategori arasındaki ilişki. Hegel'e göre kategoriler, Kant'ta salt olanaklı bilginin gerçekleşmesini sağlarken, Hegel'de kategoriler varlığın birer tarzıdır ve bu nedenle, bireysel herhangi bir zihinden bağımsızdırlar. Böylece, öznel idealistlerin 'aşkın ben'inden farklı bir noktada konumlandırır sistemini. Kavramlar ya da kategorilerle, nesneler farklı varoluşlara sahiplerdir. Bir- birlerini önceleyen ya da tümleyen varoluşlar değildirler. Mutlak varlık, öznenin kendisi olduğu gibi nesnenin de kendisidir.⁹ Hegel'in vardığı sonuç, bilince ulaşmayan insanın özne olamayacağıdır. İnsanın kendisi için varlık olabilmesi için bilince erişmesi gerekir. Bu bağlamda insanlık tarihi bilincin ve özgürlük mücadelelerinin tarihidir. Hegel açısından bu mücadelenin varacağı yer, evrensel tek bir akıldır. Eagleton'ın, Charles Taylor'dan aktarımında ifade ettiği üzere Hegel'in

⁹ Hegel, Fichte'nin aksine, 'a' hem a'dır hem 'a-olmayan'dır; 'a', 'a-olmayan'a nesnellik alanı sağlar, eğer 'a-olmayan' olmasa, 'a'nın öznel alanı olmaz. 'a' ile 'a-olmayan'ın sentezi, yeni bir tez olarak ortaya çıkan 'a'dır. Ama bu 'a', bir önceki 'a' değildir artık. Birbirine karşıt olarak konumlandırılan özne ve nesne bir bütün oldukları gibi, bu bütünlük içerisinde varlıklarını sürdürmektedirler. 'a' bir yadsımadır, 'a-olmayan' da bir yadsımadır. Oluşmakta olan, mevcut olanın içinde gelişir ama onu reddederek ve böylece, oluşmakta olan bir yadsıma iken, oluşmakta olan kendi mevcudiyetini kazanır. Dolayısıyla, yeni bir yadsımayla karşılaşır(Hegel, akt.Holz, 2017, s. 49-50).

büyük başarısı, burjuva öznenin özgürlük ile özerklik arasındaki ikilemini gidermek ve özgürlük yönelimi ile dünya ile birleşme arzusu arasındaki çözümsüzlüğü çözmüş olmasıdır. Hegel, Aydınlanma ile Romantik düşüncenin sentezini önerir (Eagleton, 2010, s. 170). Bu felsefi tartışmaları siyasal fonunda ise Napoleon döneminin işgalleri, ona karşı Almanya’da ulusal bir birlik kurmadan uzak olan burjuvazinin varlığı ve bu işgalin yarattığı ulusal onur kırıcılığıymaktaydı. Bu durum Alman romantizmini doğurmuş ve bu romantizm, Heidegger’e kadar uzanan Alman düşüncesinde oldukça etkili olmuştur.

Alman Aydınlanmasının bir yandan Fransız devrimine dair olumlu tutumu, diğer yandan Almanya’nın henüz kapitalistleşme sürecini gerçekleştirememesinden kaynaklı düşünsel çatışkı ortamı, Alman aydınlarının modernliğe karşı çelişik bir tavır takınmasına sebep olmuştur. Aydınlanma düşüncesinin karşısında yer alan Novalis (Friedrich von Hardenberg), “Hristiyanlık veya Avrupa” adlı yazısında, Katolik üstünlüğünün yeniden canlanmasını arzulayan bir Katolik romantizmini savunur. Novalis’e göre, Katolik kilisesi yeniden güçlenmeli ve Almanya bunda öncü bir rol oynamalıydı. Hölderlin ise Alman dilini, Antik Yunan dilinin modern temsilcisi olarak görür. Hölderlin’in bu tavrı politik söylem açısından önemliydi. 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın hemen başında Friedrich Hegel, Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel ve Friedrich Hölderlin, Aydınlanma’nın kazanımlarını büyük ölçüde benimseyerek, yeni bir kuramsal yaklaşım geliştirmeye koyulurlar (Copleston, 1996, s.113). Söz konusu “yeni kuramsal yaklaşım”, erken romantik düşünceyi de etkileyecekti. Bu amaçları Aydınlanma’nın ihmal ettiği bireysel öznelliğe ve metafizik öğelere de yer veren ve “Alman İdealizminin En eski Dizge Programı” adında bir “dizge programları” geliştirdiler. “Alman İdealizminin En Eski Dizge Programı” düşünsel derinliği ve yarattığı geniş etkiden dolayı, Alman romantizminin de ilk bildirgesi olarak görülür. Program romantik akımı da etkileyecek olan bir estetik bildirgeyi içerir.

Bu dönemde estetik, erken Alman Aydınlanmasında ve Alman siyaseti açısından önemli bir işlev görür. Estetiğe ilgi duymayan neredeyse hiçbir Alman filozofu yoktur. Alman aydınının içinde bulunduğu durum, onları umut ve umutsuzluk çatışması ile baş başa kalmalarına ve bu da onların, bir çeşit sanatsal-estetik bir reddiye gitmelerine sebep olmuştur. Örneğin Hölderlin’de bu reddiye, onu bir antik çağ ütopyasına götürür. Hegel de estetik, yabancılaşmayı aşma sürecindeki

duraklardan biridir. Schiller’de ise insanın varlık bütünlüğünü sağlayacak şeyin sanat olduğuna inanır. “Parçalanmış insanı bütünleyecek, bozulmuş uygar insanı gene yetkin kılacak güç güzelliiktir: ama ona varabilmek için her şeyden önce iç tepilerin asilleşmesi gerekir; çünkü ancak onların asillikleri bizi gerçek bir kültürden söz ettirebilir” (Schiller, 1990, s. XXI). Goethe’nin ‘Genç Werther’inde ölen insan, Meister’da kendi varlık bütünlüğünü sağlayacak bir arayışın içine girer. Schiller gibi o da estetiğe yönelir. Schiller, insanın estetik eğitime önem verir. Varlık bütünlüğü bozulmuş olan insanın, tinsel birliğini ancak estetik eğitim ile tamamlar. Bu tartışmaların özünde yukarıda bahsettiğimiz Kartezyen felsefeyle başlayan zihin-beden, numen-fenomen, insan-doğa düalizmi sorununu aşma çabası yatmaktaydı. Schelling Dogmatizm ve Kritisizm Üstüne Felsefi Mektuplar (1795) adlı yazısında felsefenin başlıca görevinin dünyanın varoluşu sorununu çözmek olduğunu belirtir. Schelling açısında sanat bu noktada anahtar bir role sahiptir(Schelling, 2016, s.65).

Bu düşünceler, Jena Romantizmi olarak anılacak bir grup romantigi etkilemişti. Almanya’da 1798-1800 yılları arasında Berlin ve Jena kentleri olmak üzere, yeni bir edebi çevre oluşmaya başlamıştı. Berlin’de Henriette Herz ve Rahel Levin’in salonlarında, Jena’daysa eleştirmen A.W. Schlegel’in evinde bir araya geliyorlardı.¹⁰ Toplantıların konusu felsefe, şiir, politika ve dindi. Friedrich ve August Wilhelm Schlegel kardeşlerin öncülüğünde çıkan ‘Athenaum dergisi’ çevresinde bir araya gelen isimler daha sonra Jena romantizmi olarak anılacak bir topluluğu meydana getirirler. Topluluğun yazarları arasında bütünlüklü bir düşünce söz konusu olmamakla birlikte temel bir takım düşünceler çerçevesinde bir araya gelmişlerdir (Beiser, 2018, s. 351). Alman romantizmi her şeyden önce estetik bir hareketti. Fakat bu estetik hareket politik bir muhtevaya sahipti, o da Alman kültürünün ve kamusal yaşamının sanatın büyü ve mucizevi gücüyle yeniden canlandırılmasıydı. Bu bağlamda, 18. ve 19. Yüzyıl Almanya’da ve Alman felsefesinde sanatın ve estetiğin oynadığı rol aynı zamanda siyasal bir roldü. Bu noktada erken Romantikler estetiği ve sanatı Almanya’daki toplumsal ve politik yenilenmenin anahtarı olarak gördüler. Bu

¹⁰ Bu akım içerisinde yer alan düşünürler şu şekilde gösterilebilir: W.H. Wackenroder (1773-1801), F.W.J Schelling (1775-1845), F.D. Schleiermacher (1767-1834), Friedrich Schlegel (1772-1829), kardeşi August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Ludwig Tieck (1773-1853) ve Novalis takma ismiyle (1772-1801) bilinen Friedrich von Hardenberg

bağlamda diyebiliriz ki Alman Romantizminin estetik-sanat ve siyasal olmak üzere iç içe geçmiş iki yönü söz konusudur.

Erken Romantikler, Spinoza, Leibniz, Kant, Schelling ve Fichte'yi büyük bir titizlikle incelemişlerdi. Bu bağlamda Kantçı estetikten, Spinozacı içkinlikten, Leibnizci çoğulculuktan ve Fichteci özgürlükten etkilenmişlerdir. Alman düşüncesinde önemli bir yere sahip olan romantizm hareketinin net tanımlarını yapmak, sınırlarını belirlemek, sistematik bir düşünce birliği kurmak oldukça güçtür. Ama net olarak söylenecek şey romantizmin doğa-insan ikiliğini aşma çabası içinde olduğudur. Alman idealist filozoflarıyla kurdukları ilişkiyi de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Hatta romantikler, tıpkı Alman idealistlerinin düalizme karşı giriştikleri mücadelenin sıralamasını izleyen bir politikaya sahiplerdi. Romantikler bu düalizmi gidercek ve modern çağın getirdiği yabancılaşmayı aşmanın argümanlarını estetikte ararlar. Örneğin Schelling bu noktada nesne-özne karşıtlığının estetik aracılığıyla birleşeceğine inanır(Schelling, 2016, s. 442).

Bu noktada Romantikler bağlamında Fichte'nin düşüncelerine yeniden dönmek gerekir. Fichte'de Ben'in iki eylem biçimi vardır: Düşünseme ve Koyma (setzen). Fichte'ye göre, bir şeyi bilincimde temsil etmeden ona yönelemem. Doğalında Fichte'de Ben, etkinliğin kendisidir. Bir etkinlik olarak Ben, Kantçı anlamdaki deneyim alanını kurar; böylece insan, zorunluluğun ilk halkası olur. Romantikler nezdinde düşünseme, kendi başına başlıca bir rasyonel faaliyet değildi. Bunu yine Fichte'nin kendisinde buluyorlardı ve Fichte'ye göre verili bilinç, içeriği daha yüksek bir bilinçten, bilinçsiz olanın içeriğinden kaynaklanıyordu(Weischedel, 1973, s.16). Alman idealistleri, öncelikle rasyonaliteyi kartezyen düşünce gibi kavramıyordu; gerçeklikle rasyonellik arasında bir bütünleşmenin olmadığını farkındaydılar ve doğallıkla bu gerilimi gidermeleri gerekiyordu. Öznenin irrasyonel eylemini, özne ve gerçeklik ile olan ilişkisini hesaba katan dinamik bir olgu olarak ele aldılar. İnsan eylemi bütünü ile rasyonel değildir, ama rasyonel olmak zorunluluğu söz konusudur. Ancak rasyo ile gerçek arasında bütünleşme gerçekleştiği zaman mutlak Ben oluşacaktır. Bu ana kadar her şey, rasyonel olanla irrasyonel olan, özne ile nesne vb. bütünlüklü dinamik bir sürecin parçaları olacaktır. Fichte bu bağlamıyla bilince aktif bir rol verir. Ben'in, Ben olarak bir edimde bulunabilmesi için, kendi benliğinin farkında olması gerekir. Fichte'nin Ben'i, bir öz-bilinçtir. Fichte, teori ile pratiği bütün

bir ilişki olarak görür. Teori pratikten türer, yeniden teori tarafından şekillenerek devam eder. Bu bağlamda pratiği reddetmek, teoriyi reddetmek ve bilgiyi sabitlemektir(Fichte, 1982, s.139). Fakat Fichte’de düşünseme ve koyma, mutlak ben’e doğru bir yönelim içerir; dolayısıyla, sonsuzluğa son verecek bir sınırlamayı getirir. Bu durum Fichte ile romantikler arasındaki kopuşun temel nedenini oluşturur. Fichte’de düşünseme, koymanın otantik biçimi iken, romantikler içinse, her daim koymayı aşacak bir harekettir düşünseme (Benjamin, 2012, s. 82-83). Hatta Novalis’e göre felsefe yapmak, başlı başına Mutlaktan feragat etmektir, dolayısıyla Ben’in etkinliği hiçbir şekilde mutlaka ulaşamayacaktır (Novalis 2003, s. 167-168). Novalis için paradoks, ideal olana asla ulaşamayacak oluşudur. Bu paradoks, Ben’i Ben yapan şeydir de; aksi halde tamamlanma, Ben’in etkinliğinin yani Ben’in kendisinin sonu olur (Novalis 2003, s. 157).

Romantizmin epistemolojisini, Fichte’nin düşünseme kavramı üzerine temellendirmesindeki bu sonsuzluk fikri, tinin kendi üzerinde kurduğu sonsuz fantezi evreni noktasında romantikler için bir çıkış noktasını oluşturur. Fichte’ye göre, düşünsemenin dikkat çekici özelliği, her önceki düşünceyi sonrakinin nesnesi yapmasıdır. Düşünsemenin bu sonsuz etkinliği, romantizm için özel bir anlama sahiptir. Benjamin’e göre düşünsemenin bu karakteri, bir yandan Romantiklerle Fichte arasında bir bağ kurduğu gibi, yine onunla olan ayrılıklarının da kaynağını oluşturur. Romantikler dünyayı monadlar olarak kavrarlar, Leibniz’den bir farkla ayrılırlar: Onlar hala en makulü aramaktadırlar. Benjamin’e göre, Schlegel ve Novalis’in epistemolojik çıkış noktasını oluşturan düşünseme, kendi kendisiyle ilişkiye girer(Benjamin, 2012, s. 71). Bu bağlamlarda Fichte’nin sonsuzluğa karşı duyduğu olumsuzluğu romantikler paylaşmaz. Fichte gibi onlar da dolaysızlık ve sonsuzluğu kabul ederler ama Fichte’nin yaptığı gibi sonsuzluğu dışı doğru itmezler. Fichte’de süreç, en nihayetinde bir mutlak Ben’e doğru gidecektir; bu sebeple, sonsuzluk diyalektik sürecin sonunda dışı atılacaktır. Bu kaotik yapı, tam da Schlegel’in ironi kavramıyla ilişkilidir.

Bu bağlamda Fichte ve Romantiklerin sonsuzluktan ne anladıkları farklılık gösterir. Fichte’nin uslamaması, tıpkı Hegel’in diyalektiği gibi bir ilerlemeyi, tamamlanmışlığı içerir. Fakat Schlegel’e göre ise bir tamamlanmışlık söz konusu değildir. Çünkü Ben’in düşüncesi gerçekte kavramın özdeş olmadığı yerde düşünseme kendini sonsuzca yansıtan bir ayna görüntüleri dizisine götürür (Benjamin, 2012, s.

90).¹¹ ‘90 Windischman konferanslarında Schlegel, Fichte’yle olan temel ayrılıklarının, Fichte’nin Mutlak’ı sabitlemesinde görür. Fichte’de Ben’in kendini sınırlaması bilinçsizcedir. Schlegel, Ben’in bu bilinçsiz hareketini kabul etmez. ‘Doğa, bilinçsiz başlar ve bilinçli sona erer... Ben, bilinçle (öznel) başlamak ve bilinçsizce ya da nesnel olarak bilmek zorundadır; ben, üretim bakımından bilinçli, ürün bakımından bilinçsizdir’ (Schlegel, 2022, s. 303). Dikkatle düşündüğümüzde, her şeyin içimizde olduğunu yadsıyamıyorsak, sınırlanmışlık duygusunu açıklamanın tek yolu bir “Sen”e varacağımıza inanmaktır. Bu Sen, Ben’in karşısına konmuş, onun benzeri olarak Sen değildir. Bir karşı-Ben olarak bir “Sen”dir. Ve böylelikle, bu inanç zorunlu olarak bir ilk-Ben’e bağlanır (Benjamin, 2012, s. 89). Oysaki Schelling göre Fichte’nin hatası buydu. Schelling açısından Fichte her ne kadar Kant’taki müphemliği gidermeye çalışsa da Kantçı düalizmin bir devamcısıdır. Bu noktada Schelling yüzünü Spinoza’ya döner. Ona göre Ben ile Ben- olmayan arasında özce bir fark yoktur. Schelling’e göre, nesne ile özne birbirlerine indirgenemezler (Schelling, 2016, s.111).

Romantikler için sonsuzluk ilk planda bağlamla ilişkilidir. Hakikat sabit değildir, kutuplar arasındaki harekettir (Frischmann, 2010, s. 352). Schlegel’in ironi kavramı tam noktada devreye girer. Schlegel’in ifadesiyle uçları birleştirdiğimizde gerçek ortaya çıkacaktır (Schlegel 1991, s. 74). Hakikat düz bir çizgi başı ve sonu olan bir şey değildir. Schlegel’in romantik sonsuzluk fikri burada kendini gösterir. Kendisini Alman idealist geleneğin vardığı sentez fikrinden ayırır. Bu dinamik yapıya Friedrich Schlegel ‘İroni’ adını verecektir. Schlegel, Ben ve Ben-olmayan, özne ve nesne, sınırlılık ve sonsuzluk ikilemlerini ironi kavramıyla aşar (Schlegel 2018, s. 48). İroni, “her şeyi görmezden gelen ve kendini her koşulun üzerinde... sonsuzca yükselen ruh hali”dir (Schlegel, 2018, s.42). Schlegel’in ironi kavramı, perspektivizmle ilişkilidir. Bu bağlamda ironiyi, insanın özerklik alanı olarak görür. İroni, kişinin dünya ile kurmuş olduğu ilişki mevcut bakış açısı ile beslenmek ve başka bakış açılarının olasılığını kabul etmektir (Schlegel, 2018, s. 37). “Mutlak antitezlerin mutlak bir sentezidir ve çatışan iki düşüncenin mütemadi ve kendi kendisini doğuran mübadelesidir” (Schlegel, 2015, s. 121).

İroni kavramı, yalnızca teorik bir anlamda belirli nesne durumlarıyla olan ilişkisinden dolayı değil, bundan da çok, salt yönelimsel bir tutum olduğu için Schlegel’de merkezi

¹¹ Novalis, 1797 yılında, Friedrich Schlegel’e “Sen, Fichte’nin büyüüne karşı bağımsız düşünürleri korumak için seçildin” diye yazar.

bir önem kazanmıştır. Bu tutum, belirli bir nesne durumuna yönelik değildir, egemen fikirlere karşı sürekli canlı bir muhalefetin anlatımı olarak ve çoğu kez de onlara karşı çaresizliğin bir maskesi olarak var olmuştur (Benjamin, 2012, s. 142).

Romantik sanatta, düşünsemenin sonsuzluğu ile eserin tamamlanmamışlığı arasında bir ilişki söz konusudur. Sanat, düşünseme ortamının bir tanımıdır. Düşünseme, sanat başta olmak üzere her şeyi başlangıç olarak inşa edendir (Benjamin, 2012, s. 124). Novalis'e göre, "yalnızca tamamlanmamış olan kavranabilir, bizi daha ileriye götürebilir. Tam olanın yalnızca tadına varılabilir. Doğayı kavramak istiyorsak, onu tamamlanmamış olarak koymalıyız," der (Akt: Benjamin, 2012, s. 129). Schlegel, 1808 yılında yazdığı Fichte değerlendirmesi ve Windischmann konferanslarında erken romantikler ile Fichte arasındaki ayrımı netleştirir. Fichte'ye göre bilinç Ben'di. Yalnızca Ben' Benlik karşılık düşer. Oysa romantiklere göre ise bilinç Benlik'tir, salt düşünmeye ilişkindir (Benjamin, 2012, s. 83). Bu epistemoloji, radikal ve mistik biçimciliğiyle, daha sonra görüleceği gibi, erken romantizmin sanat kuramıyla yakın bir akrabalık içindedir. Erken romantikler bu teoriye sıkı sıkıya bağlı kalmışlar ve onu Fichte'nin değinilerinin çok ötesinde geliştirmişlerdir; Fichte de izleyen yazılarında bilginin dolaysızlığını, onun somut doğasına dayandırarak temellendirmiştir (Benjamin, 2012, s. 74). "Düşünmenin dolaysız bilinci, özbilinçle özdeştir. Dolaysızlığından ötürü bir sezgi olarak adlandırılır. Düşünseme, sezginin ve düşüncenin, öznenin ve nesnenin örtüştüğü bu özbilince kapatılmış, orada sabitlenmiş ve sonsuzluğu elinden alınmış, ama yok edilmemiştir. Mutlak Ben'de düşünsemenin sonsuzluğu, Ben-olmayan'da ise koymanın sonsuzluğu aşılmıştır"(Benjamin, 2012, 80). Romantik ironi, sürekli bir mücadele durumu ve hakikati bilme sürecinde, özne ve nesnenin, sonlu ve sonsuzun, koşullu ve koşulsuzun arasındaki çözümsüz çatışma duygusundan ibarettir (Schlegel, 2018, s. 108).

Romantizmin eleştirisi kendisinden sonra gelecek olan, Nietzsche başta olmak üzere, bütün bir 19. yüzyılda pek çok düşünürü etkilemekle birlikte estetik modernist sanatı da etkileyecek, Batı metafiziği eleştirisinin temellerini atmıştır. Batı felsefesi geleneğinde, Sokrates'ten bu yana kavram, biçimin yerini almıştır. Bunun altında yatan sebep, algının akıldan ontolojik ve epistemolojik olarak düşük görünmesidir. Bu da, en tabii olarak, oluş probleminin bir noktada kapı dışarı edilmesi, aklın aşkın konuma getirilmesi anlamına geliyordu. Aydınlanma düşüncesini de bu geleneğin bir

devamı olarak gören Romantizm, aydınlanma fikrine ve Ansiklopedistlere bir karşı çıkışı ifade eder. Aydınlanmanın kusursuzluğuna karşın romantizm kusurluluk, düzensizlik ve karmaşayı getiriyordu. Aydınlanma düşüncesinin klasizmi, değişmeden kalanın, akli ve ideal olanın peşindedir. Akıldan kaçış, klasik üslubun romantizm tarafından saldırısına olanak sağladı. Klasizm, yaşamın pratik yanlarını ve nesnel hareketlerini gözlemleyemeyen, statik bir anlatım biçimine sahiptir, her ne kadar dünyasal olandan bütün bütüne kopmasa da özünde Mutlak olana yönelen bir üsluptu. Oysaki Novalis’e göre, “Mutlak, ancak eylemde bulunduğumuz ve aradığımız şeyin eylem yoluyla elde edilemeyeceğini anladığımız ölçüde olumsuz olarak bilinebilir” (Novalis, 2003, s. 168). Schlegel göre Mutlak’a ulaşabilecek olsaydık, o zaman daha iyi ve yeni bir konumda olabileceğimize dair heyecanımızda kalmazdı. Gerçekten de hayatın anlamsız olduğu duygu ve düşüncesine kapılırdık. Bu bağlamda Schlegel de tüm dünyanın “ciddiyetle tamamen anlaşılır hale” gelmesinin bizim için iyi sonuçlar doğurmayacağını vurgular (Schlegel, 1971, s. 268).

Sonuç olarak söylemek gerekirse romantikler, klasikçilerin statik, geçişken olmayan, tek boyutlu idealize yapısını, genel ve evrensel içeriklerinin aksine, toplumun içinde bulunduğu krize, çelişiklere, aynı zamanda klasizmin soyutlanmış bireyinin yerine daha devingen bir birey ortaya koydular. Bu devingenliği sağlayan şey, zıtlıklardı. Aynı zamanda, devrim sonrasının ortaya koymuş olduğu sorunlu yapı ile kendi iç dünyalarındaki çelişkilerin bir yansımasıdır. Özgürlük, ancak bu maddi dünyadan iç dünyaya dönerek mümkün olabilir. Duyuların ötesinde gerçekliği keşfetmek içsel bir süreçtir ve düşünme, sonlu varlıklar olarak kavramlarla gerçekleşir. Romantik aydınlar, Schiller’in deyimi ile “yurt özlemi çeken sürgünlerdi”. Yurtlarını, bu bağlamda estetikte inşa ederler. Çelişkiler dolusu dünyada, ruhun ikili karakteri söz konusudur. Bir benlerinin yanında, ikinci bir ben olarak birinci benin anti-tezi ortaya çıkar. İkinci ben, birinci benin içinde bulunduğu toplumsal biçimlerin bir çeşit reddidir ve kendine bir akıldışı kabuk inşa eder. Bir yandan dünyanın reddi yalnızlığa doğru giderken, diğer yandan dünyayı arzulamak söz konusudur. Öte yandan Romantizm, batı felsefesi geleneği üzerindeki rasyonalist baskıyı bertaraf etmeye çalışır. Bu karşı çıkış hareketinin en önemli etkilerini 1860 sonrası estetik modernist harekette göreceğiz.

BÖLÜM II

ESTETİK MODERNİZM

2.1. Modernizm

Toplum bilimindeki kavramsallaştırma açısından en güç dönemselleştirme modernizmde görülür. Gay'e göre modernizmi örneklemek tanımlamaktan daha kolaydır(Gay, 2017, s. 23). 'Modernizm', ilk olarak 18. yüzyılın başlarında, modern zamanların karakteristik eğilimlerini basitçe belirtmek için kullanılmışken, 19. yüzyılda anlamı modern görüşlere, tarzlara veya ifadelere sempati duymayı kapsıyordu. 'Modernist' ise, on altıncı yüzyılın sonlarında, modern bir insanı adlandıran ve on sekizinci yüzyılda modern yöntemlerin takipçisi ve aynı zamanda antik edebiyat yerine modernin destekçisi anlamına geliyordu(Childs, 2005, s.13). Pinkney'e göre modernizm, organik toplumun durağan, mitik ya da döngüsel zamansallığının sona erdiği yerde başlar (Pinkney, 2021, s. 10). "Modernite", ilk olarak on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Baudelaire tarafından kullanılan bir kelimedir. Baudelaire, 'Modern Yaşamın Ressamı' adlı eserinde modernliği, ebedi ve değişmez olanın karşısında, sanatta moda olan, gelip geçici ve olumsal olan olarak tanımlar. Baudelaire moderniteyi, hem modern hayatın bir niteliği olarak hem de sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak görüyordu (Frisby, 2006, s. 9). Modernizm, modernite ile birlikte ortaya çıkan bir yaşama biçimini ve hayatı deneyimleme biçimini tarif eder. Modernite, hem geçmişin doruk noktası hem de geleceğin habercisidir; sosyo-kültürel ilişkilerle estetik temsilde, olası bir kırılma anını işaret eder (Childs, 2005, s. 14). Baudelaire'e göre modernliğin temelinde, şimdinin yeniliği yatmaktaydı. Bell'e göreyse modernizm, burjuva dünya düzeninin çözülmesinin baş aktörüydü(Bell, 2017, s. 372). Teknolojik gelişmenin hayatı giderek parçalaması, 'ilerleme'nin kendisinin fetiş bir hale gelmesi ve aklın araçsallaşması; diğer yanda ise sınıf mücadelesinin şiddetlenmesi, 1848 yenilgisi, geçici rahatlatma dönemi, burjuvazinin yükselişe geçişi ve pozitivist düşüncenin sarsıntıya uğraması, bir kriz olgusunu da gündeme getirdi. Marx'dan Nietzsche'ye kadar farklı kesimlerden modernliğe karşı çeşitli eleştiriler getirilmiştir.

Modernizm düşüncesinde, işte bu kriz olgusu gerçeği vardır. Marx, krizleri, kapitalist gelişimin merkezine yerleştirmiştir ve krizlerin dönemsel dönüşleriyle tüm burjuva toplumunun varlığını her seferinde daha fazla tehdit edici biçime geldiğine dikkat çeker. Marshall Berman, ‘Manifesto’nun ilk bölümünde, Marx’ın modernist kültürün şekillendirici unsurlarının doyumsuz arzular ve dürtüler, sürekli devrim, sonsuz gelişme, sürekli yaratım teması içerdiğini ve hayatın her alanında yenilenme olgusunun aynı zamanda ve onun radikal antitezi olarak nihilizm teması, hayatın parçalanması olduğunu söyler(Berman 2021, s. 139). Marksist bakış açısına göre modernizm, Avrupalı bir toplumsal kimlik kaybından, yabancılaşan kapitalizmden ve sürekli endüstriyel hızlanmadan doğdu. Nietzsche ise modernizmi, doğal seçilimin, Tanrı’nın yaratma düzeninin yerini aldığı ve insanın güç iradesinin ilahi iradeyi gölgede bırakması olarak tanımlar. Nietzsche’nin sistemleştiricilere yönelik nefreti, modernistlerin bireyler adına ve bireyler olarak konuşmaya yönelik içten arzularında görülebilir; neredeyse her bakımdan daraltıcı, sorgulanması gereken bir toplumsal ve estetik hegemonyanın ürünü olan dış dünyayı anlatmak değil, içini ifade etmektir (Childs, 2005, s. 30- s.58). Daniel Bell’e göre modernizm, burjuva düzenliliğine karşı bir öfke; aynı zamanda, benlik ve sürekli bir deneyim arayışıdır (Bell, 2017, s. 373). Bu bağlamda modernizmin başlangıç noktası, yirminci yüzyıl batı kültürüne nüfuz eden inanç krizidir: inanç kaybı, parçalanıp dağılma deneyimi ve kültürel sembollerle normların parçalanması. Bu krizin merkezinde bilimin yeni teknolojileri, mantıksal pozitivist epistemolojisi ve işlevselci düşüncenin göreceliliği vardı, diyebiliriz (Friedman, Akt: Childs 1981, s. 97).

‘Modernizmle modernite arasındaki ilişki ne?’ diye kendimize sorduğumuzda, bunu cevaplamak çok kolay değildir. Yer yer bu iki kavram aynı anlamlarda kullanılmıştır; fakat modernlik ile modernizm arasında gerilimli bir ilişkiyi gözlemlemek mümkündür. 19. yüzyılın ortalarından itibaren, modernizm olarak adlandırılan şey, geçmişe bakıldığında, temsil tarzlarını bozmaya yönelik bir dizi süreci içermektedir. Modernizmi, modernliğin sanatsal bir tavrı olarak görmek mümkün görünse de, modernliğin temel ayaklarını oluşturan akıl, özne ve ilerleme gibi kavramlara bir tezatlık oluşturmaktadır. Bu bağlamda modernizme, bir modernlik eleştirisi diyebilir miyiz? Bunu söylemek de pek mümkün görünmüyor. Maddi yapıdaki hızlı dönüşüm manevi yapıların dural yapısıyla çatışır. Manevi yapılar, her zaman statükocu bir direniş gerçekleştirir; fakat bu, bir çatlağa sebep olur. Akli olanla

gerçek olan arasındaki Hegelci söylem açığa çıkar. Gerçek olan, artık akli değildir. Modernist anlayışta, bu bağlamda, burjuvazinin gericileştiği ve tekelci kapitalizmin hayatı kuşatmaya başladığı bir dönemin yansımalarını görürüz. Öyleyse modernizm, bütün bir modernlik sürecini değil, modernliğin belli bir dönemini kapsar. Bu bağlamda bu dönem çok yönlü kapsamlı bir değişimi ifade eder. Gay'in ifadesiyle, 19. Yüzyılın ikinci yarısındaki her alandaki yeniliğe ve özgünlüğe modernizm denmiştir (Gay, 2017, s.23).

Bu noktada günün sonunda modernizm olarak söyleyebileceğimiz şey sanatta temsil biçimlerindeki bir değişimi, geç modernitenin kültürel deneyimlerini ve kültürel oluşumlarını ifade etse de ne sanatta ne de felsefi düşüncede bütünlüklü bir modernizmden bahsetmek mümkün değil. Berman'a göre modernizm olarak ifade edeceğimiz şey, insani kültürel formların sanatsal, kültürel duyarlılığıdır (Berman, 2005, s. 126). Modernliğin ilerleme, hız, akıl, teknoloji, yenilik, bilgi gibi kimi kavramlarının geç modernite ile birlikte artık hayatı deneyimle pratiğini değişime uğratarak geçmişin nostaljik imgesi ile geleceğin kaosu arasındaki şimdiki zamanın uçucu imgesinin yarattığı yeni kültürel deneyimleme biçimidir. Bu bağlamda modernizm akademik, geleneksel ifade biçimlerini reddederek, şimdiki zamanın, Benjamin'in ifadesi ile parlama anın, biçimidir. Modernist sanatçılar bu kapsamda, geleneksel kültürün dayattığı entelektüel ve toplumsal yapılara yüz çevirmiş bir küçük burjuva hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Modernist estetik belirsiz ve sürekli değişen, fragmanlara ayrılmış bir dünyayı algılama biçimi olur. Neredeyse Marx'tan Heidegger'e kadar pek çok modernlik eleştirisi ve modernizme kapı açan yaklaşımlar olmuştur. Tezimizin çerçevesi gereğince bu noktada Benjamin'in temas ettiği, estetik, sanat ve modernizme ilişkin düşüncelerinin temel dayanak noktalarını oluşturan dört isim ön plana çıkmaktadır. Bu düşünürler; Marx, Nietzsche, Freud ve Bergson'dur. Bu dört isim gerek modernistlerin estetik çıkışlarına, gerek ise Benjamin'in modernist estetiği kuramsallaştırması noktasında entelektüel sacayağını oluştururlar.

2.1.1. Marx ve Modernizm

1848 yenilgisinin diğer bir önemli noktası ise, marksist düşüncenin gelişimi oldu. Marks'a göre 1848 yenilgisi, pek çok ütopyacının ütopyalarını yıktığı gibi, işçi sınıfı içerisindeki ütopyacı-sosyalist düşüncenin egemenliğini de sarstı. Bu bağlamda, marksizmin 1850'lerden sonra politik bir ivme kazanmasını, iki temel felsefi

düşüncenin sarsıntıya uğramasında görebiliriz: a) Ütopik-sosyalist düşüncenin sarsılması, b) Hegelci felsefenin krizi. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, Almanya’da Hegel’in felsefesi çok büyük bir etkiye sahipti. Fakat, 1830’larla beraber Avrupa genelinde artan sınıf mücadelesi, marksizm nezdinde, Hegelci felsefeyi bir krize sürüklemiştir. 1830’lardan sonra gençler arasında, Hegelciliğin radikal bir yorumu olan ‘Sol-Hegelcilik’, Hegel’in çözümsüz kaldığı noktanın, din ve doğa alanı olduğunu düşünüyorlardı. Bu dönemde Hegel’e karşı önemli bir eleştiri de Feuerbach’tan geldi. Feuerbach, ‘Hristiyanlığın Özü’ adlı kitabında, Hegelci kendinden bilinci eleştirerek işe başlar. Felsefenin çıkış noktasını, soyut kendinden bilinçten değil de, somut bir varlık olarak insandan başlaması gerektiğini düşünür. Duyu ve zeka ile donatılmış insanı hayvandan ayıran özellik, dünyayı kendi istenci doğrultusunda değiştirebilecek özgür bir etkinliğe yetenekli olmasıdır; fakat bu yetenek, din tarafından engellenmiştir. Feuerbach, Hegel’deki ‘düşüncenin özne, varlığın nesne olduğu’ anlayışını ters çevirerek, ‘varlığın özne, düşüncenin nesne olduğunu dile getirdi. Bu bağlamda Feuerbach’ın yaptığı şey, klasik Alman felsefesinden gerçek bir kopuşu ifade ediyordu (Marx, 2015, s.299). Böylece O da, en sert saldırısını dine yöneltti. Stirner’e göreyse, Feuerbach, Tanrı’yı öldürmüştür; fakat yerine özneyi Tanrı yapmıştır.

Marx, Ruge ve Bauer gibi liberal çevrelere karşı eleştirisini koyduğu “1844 El Yazmaları”nda Hegel ile olan farklılığını ifade etti. Hegel’deki yabancılaşma kavramı ile kendisinin yabancılaşma kavramı arasındaki ayrımları ortaya koydu. Hegel’de zihin, faaliyet sonucu kendini nesnel dünyada yabancılaştırarak olumsuzlar; ardından nesnel dünyayı da olumsuzlayarak din ve felsefeye döner. Hegel’in varmış olduğu sonuç şuydu: Batı toplumu, toplumsal ve düşünsel açıdan gelişmişliğinin son aşamasındadır ve artık bölünmüşlüklerle karşıtlıklar aşılmıştır; felsefenin bundan sonra yapması gereken şey, bu gerçekliğin bilincine varılmasını sağlamaktır. Bu, bir anlamda, mutlaklaşmış düzen ve tarihin sonunun ilanıydı. Hegel, somut gerçeklik yerine tarihsel olgularla doldurulmuş zihni ortaya koyuyordu. Hegel’in, çıkış noktasını zihin olarak alması, sivil toplumla devlet ve devletle devlet kurumları arasındaki tarihsel koşulları anlamasını imkansız hale getirir. Bu yaklaşım, bütün değişimi zihniyet değişimine götürür ki, bu da, mevcut yapının mutlaklığını içerir ve somut gerçekliğin usa uygunluğu sağlanmış olur (Marx, 2015, s.301). Bu bağlamıyla Marx, bir ‘yapı-bozum’ gerçekleştirir; ‘1844 Elyazmaları’nda ilk nüvelerini attığı ve daha

sonra üstüne koyarak devam ettiği siyasal iktisadın eleştirisine girişir. Klasik iktisatçılar, değerin kaynağının emek olduğunu görerek önemli bir adım atmışlardı; fakat özel mülkiyetin temelinde, yabancılaşmış emeğin yattığını görememişlerdir. Kant'tan Hegel'e kadar klasik Alman felsefesine baktığımızda, temel sorunun, özne-nesne sorunu olduğunu görürüz. Ben ile dünya arasındaki ilişki, en nihayetinde Kant'ın da Alman idealistlerinin de temel bir problemiydi. Klasik Alman felsefesinin bu konuyu ele alış biçimi en sonunda insana ve insan aklına üstün bir yer atfetmeleriydi. Bu bağlamda Hegel önemli bir eşikti. O, özne-nesne ilişkisine, diyalektik ve tarihi işin içine katarak bir açıklama getirdi. Böylece, Fichte'nin çelişkileri açıklayamaması ve özne-nesne arasındaki yabancılaşma kavramına bir açıklık kazandırmış oluyordu. Hegel felsefesinin en karakteristik yanı, özne-nesne ilişkisinde bir ilerleme fikrini de kapsıyor oluşuydu. Mutlak ideanın zorunlu bir yabancılaşması olan dış dünya, kendinin bilincine doğru zorunlu bir hareket gerçekleştirir. Dışa doğru hareket eden Geist, nesneler dünyasını oluşturur; fakat bu hareketi ile us ve gerçeklik arasında da kapanması güç bir uçurumu da açmış olur(Marx, 2015, s. 305). Böylece, gerçeklik ile akli olan arasındaki gerilim, ilerlemenin diyalektiğinin temel motivasyonudur. Marx'ta ise yabancılaşma, tekil insanla sınırlı değildir; her şeyin kendisi olamaması, olduğundan başka olmasıdır. Marx, şeyleşme ile ideoloji arasındaki ilişkiyi de bu noktada açıklayarak, ideolojiyi şeylerin gerçek görünüşünü örten bir nebula olarak görür. Bu bağlamda, mevcut felsefeye bir eleştiri getirir(Marx, 2015, s.335).

Hegel felsefesi, felsefe tarihi açısından bir çıkmaz sokağı işaret ediyordu. Marx ve Engels'e göre Hegel'in felsefesi, arada kalmış bir felsefeydi; feodaliteyi tasfiye etmek isteyen burjuvazinin güçsüzlüğünü yansıtan bir felsefeydi. Bu bağlamda, idealist bağlarından bir türlü kopamıyordu. Engels'in deyişiyle "ölü doğmuş koskoca bir çocuktü." Marx'ın felsefeyi aşmaktan anladığı, başka bir felsefenin mümkünlüğü idi. Hegel, bir bağlamda tarihin sonunu ilan ederek, bir felsefe geleneğinin de sonunu ilan etmişti. Diğer yanda Bauer ve çevresinde toplanan sol Hegelciler ise, modern toplumu atomize bir toplum olarak görüyor, aralarındaki bağı ise devletin sağladığını düşünüyorlardı. Marx ve Engels'in bu konuya getirdikleri yaklaşım ise, toplumu bir arada tutan şeyin gereksinimler olduğu ve gereksinimleri karşılamak için de zorunlu bir ilişki içerisinde olduklarını dile getirmek şeklinde olur. Marx'ın modernliğe bakışı da bu tarihsel-felsefî ana hat üzerinden şekillenir.

Marx, tarihi, modern öncesi ve modern olmak üzere iki aşamaya değil; üretim tarzlarına göre ayırır. Marksizm'e göre modernite, burjuvazi ve kapitalizmin yükselişinin feodalizmi ortadan kaldırdığı ve yeni bir üretim biçimi getirdiği ve aynı zamanda, sonunda onu devirecek olan sömürülen bir proletarya yarattığı, iki ucu keskin bir olgudur. Bu noktada Komünist Manifesto'nun, modernizmin çelişkilerini, ikircikliliğini ve çifte bilincini önceden haber verir. Bu bağlamda kendini gerçekleştiren kehanet gibi görünmesi bakımından, ilk modernist manifesto olduğu söylenebilir. Marx, kapitalizmin huzursuzluk, belirsizlik ve durağanlığını ortadan kaldırmak için gerekli olanın ilerleme olduğunu söyler ve modernist yazarların kendilerinin mustarip oldukları semptomları tanımlar. Marx'a göre modernite, kapitalizmin dinamikleri ve krizlerinin doğurduğu sürekli bir yenilenme dürtüsüdür(Childs, 2005, s.31). Marshall Berman, Marx'ın, Komünist Manifesto'da burjuva çağını nitelendirirken, üretimdeki sürekli devrim, toplumsal ilişkilerin kesintisiz bozulması, sonsuz belirsizlik burjuva çağını daha önceki tüm çağlardan ayırdığını ifade eder (Berman, 2021, s. 137).

Berman'a göre ilk kez bir metin, burjuva ekonomisi ile modernist kültür arasındaki bağı açığa çıkarıyor ve bizi 'ölü olanla' yüzleştiriyordu; bu bağlamda Berman, 'Manifesto'nun, modernizmin karanlık yanlarına ışık tutabileceği düşüncesindedir (Berman, 2021, s. 129). 'Manifesto'daki şu satırlardan yola çıkarak işe başlıyor Berman: "Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyorlar." Kutsallık halesi/aurası yok olmuştur artık (Berman, 2021, s. 128). Fakat Marx 'Manifesto'da, daha bu işe girişmeden önce, bir çeşit 'burjuva övgüsü' gerçekleştirir. Hiçbir üretim ilişkisi insan emeğini bu denli çılgınca ve verimli kullanarak böylesine mucizeler gerçekleştirmemiştir. (Marx-Engels, 2008, s. 53). Marx, yaptığı şey, modern toplumda aktif yaratıcı bir süreç olarak insan enerjisinin dışavurumlarını ortaya koymaktı; fakat bu enerji, yine kapitalist üretim ilişkileri ile ketleniyordu. Kâr olgusu, insanın yaratıcı aktif enerjisi önünde bir setti. İnsan emeği, karın sınırlarında hareket edebiliyordu. İşte bu, burjuvazinin bir paradoksuydu ve açığa çıkmış bu enerji, kendisini sınırlayan zinciri kırma tehlikesi taşıyordu. İşte bu 'ejderhayı uyandırmak' ve onu zincire vurmak burjuvazinin başarısıydı (Berman, 2021, s. 134). Burjuvazinin diğer bir başarısı da,

hiçbir sınıflı toplumda egemen sınıfın yaşam biçimiyle ezilen sınıfın kaynaşması sağlanamamışken bunu gerçekleştirmiş olmasıdır.

Marx, öncelikle modern dünyayı kapitalizmin sınırları içinde kavramaz. Modern dünya ile kapitalizm arasında bir ayrım yapar ve burjuva sınır bütünü teşkil etmez. Marx'ın 'bütüncül modernlik' anlayışı da burada yatar. Burjuvazi, sınırlı bir forma sahiptir; modernlik ya da onu yaratan dinamiklerin sınırsız doğası geliştikçe burjuva çeper yırtılmak zorundadır; fakat bu çeper, öyle kolay bir şekilde yırtılmaz; çünkü maddi hayatla manevi hayatın asimetrik değişimi söz konusudur burada. Marksist düşüncede, her ne kadar (kaba anlamda) manevi hayat, maddi hayatın bir yansıması gibi görünse de, bu yansıma çeşitli giz perdelerinden süzülerek gelir. Hiçbir sınıflı toplum, geniş halk kesimlerinin ya da ezilenlerin manevi hayatına bu denli nüfuz etmemiştir. Bunun altında yatan sebeplerden biri, modern yaşamdaki özgürlük problemidir. Bireyin, sadece emeğini satmadaki görece özgürlüğü, onun, aynı zamanda 'ideoloji nebulası' ile sarılı fantazmagorik evrende yaşamasına izin verir. Bu durum, aynı zamanda bütün insani ilişkileri de tepetaklak eder.

Burjuvazi, bugüne kadar el üstünde tutulan ve önlerinde yerlere kadar eğilinen mesleklerin tüm saygınlığını çekip almış; hekimi de, avukatı da, rahibi de, şairi de, bilim adamını da, kendi ücretli emekçisi yapıp çıkmıştır. Burjuvazi, ailenin duygusal peçesini çekip indirmiş, aile ilişkilerini basit para ilişkisine çevirmiştir (Marx- Engels, 2008, s. 52).

Böylesine nihilist bir ortamdan nasıl kurtulabiliriz? Marx'ın, 'Kapital'in birinci cildinde belirttiği, 'böyle bir ortam yok edilemezse ne olur?' sorusuna verdiği cevap, 'evrensel bir vasatlık sistemini sürdürmek' olacaktır. Dostoyevski'nin belirttiği vasatlık çağı da, tam manasıyla böylesine nihilist bir ortamı işaret eder. Kutsal olan her şeyin dünyevileştirilmesiyle Marx, 'Manifesto'da, kapitalizmin her şeyi dokunabilir hale getirdiğinden bahsediyor. Benzer kaygıyı Benjamin de duyar, sanatçı, yüksek ideallerinin peşinde olsa bile, artık bu rüya âleminin üreticisi konumuna gelmiştir. Sanat, gündelik modalara uygunlaştırılmış bir gösteri halinde insanlara sunulmaya başlanmıştır. Yazar, tefrika romanlarla gazeteden parasını kazanma derdine düşmüştür. Edebiyat, gündelik haberlerin arasında kendisine yer bulurken formunu değiştirmiştir (Benjamin, 2001, s. 122). Fakat bu durum, bir paradoksu işaret eder;

dünyevi olan her şey bir bağlamda kutsallaşır. Marx'ın "El Yazmaları"nda belirttiği 'yabancılaşmadan kapitaldeki meta fetişizmine doğru geçişi' de burada yatar.

Diğer bir olgu ise, yukardaki alıntıda Marx'ın, özellikle entelektüel kesime atıfda bulunmasıydı; bu kesimin, ücretli işçiye dönüşmesi olgusuydu. Bu vurguda, modernist estetiğin kökenlerini görebiliriz. Marx'a göre, sanatçıların artık yalnızca iş bulabildikleri sürece yaşamaları, bir işverenin himayesine girmesi, sanatçıyı ücretli işçiye, sanat eserini ise bir piyasa malına çevirmiştir. Nasıl ki bir işçi, işgücünü piyasada satılığa çıkarıyorsa, entelektüel de kafasını satılığa çıkartır. Bu, sadece birinin ona iş verip istediği eseri ya da başka bir şeyi yaptırması değildir; aynı zamanda, bütün bu piyasalaşmış süreci entelektüelin de içselleştirip ona göre ürün verme sürecidir(Shiner, 2004, s. 375). Entelektüel, artık başarı için, Mefisto ile kanıyla imzalayacağı bir anlaşma yapar. Kapitalist üretim ilişkilerinin sanata bu denli nüfuzunun çıktısı, nasıl ki meta üretimi standardizasyonu oluyorsa, sanat eserlerinin de standardizasyonu söz konusu olur. Tek tipleştirilmiş kültürel meta ürünleri piyasayı kapsar. Böyle bir ortamda, 'sanat sanat içindir' anlayışı yeniden gündeme gelir. Fakat bu seferki 'sanat sanat içindir' fikri, 1820'lerin Fransa'sındaki "sanat sanat içindir"ın politikliğinden uzaktır. Marx'a göre bu problem, ancak özel mülkiyetin kaldırılması ve üretimin sosyalizasyonu ile aşılabilecektir.

Sanayi kapitalizmi, insanlığı sadece burjuvazi ve proletarya olarak ikiye bölerek üretim deneyimini çarpıtır ve bizzat duyuları da saptar. Böylece, işçi sınıfı mekanik bir üretim düzeyine indirgenirken, burjuvazi de asalak bir hale dönüşmüş olur. Buradan yola çıkan Marx, mülkiyet ve işbölümünün yaratmış olduğu 'sanatçı' kavramını sorgular; modernleşme ve sanat arasındaki ilişkinin farkında olan Marx, bir bağlamda sanatçının ölümünden bahseder. Fakat bu ölüm, mecaz anlamda bir ölümdür. Sanatçı, sanayi kapitalizmiyle birlikte kendi varlık anlamını da kaybetmiştir. Üretilen her şey bir meta haline dönüşmüştür. Onu, ücretli bir işçiye dönüştürmekle kalmamış, kendi ürettiği sanatsal ürüne de yabancılaşmasına neden olmuştur. Bu, aynı zamanda tinsel bir krizin de kaynağıdır. Marx için bunu aşmanın tek yolu, kullanımla keyfi birleştirmektir ki bu da, ancak özel mülkiyetin kaldırılmasıyla mümkündür; çünkü mübadele değerinin yaratmış olduğu statü ve otoritenin ortadan kalkmasıyla birlikte sanatçı da, tek özgür yaratıcı olma ayrıcalığını yitirecektir. Böylece, piyasa koşullarının sarmaladığı insan, tinsel bir özgürlüğe ve gelişime sahip olacaktır (Shiner, 2004, s. 375).

2.1.2. Nietzsche ve Modernizm

Nietzsche'nin modernizmle ilişkisini gösteren ilgili çalışmalardan Nietzsche'nin modernist kültürle olan ilişkisi paradigmatik bir modernist olduğu yönündedir. Pippin'e göre Nietzsche'nin iddialarından en önemlilerinden biri ve neredeyse her zaman modernist bakış açılarının doğasında olan, içinde bulunduğumuz çağın, geçmişin sürekliliği içinde bir sonraki aşamayı değil, geçmişle telafisi mümkün olmayan, tam bir kopuşu işaret ettiği yönündedir (Pippin, 1983). Nietzsche'nin nihilizm olarak ifade edeceği bu süreç aynı zamanda modernliğin kökenlerine ve modernizmin kültürel pratiklerine getireceği açıklamanın da çıkış noktası olur. Modern toplumun krizinin farkında olan Nietzsche, bu bağlamda Batı metafiziğinin Platonik geleneği ile modern düşünce arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışır. Nietzsche, modernliği Batı metafiziğinin son noktası olarak görür. Nietzsche eleştirilerisini, modernliğin temel kavramları olan; ilerleme, özne, bilgi ve akla yöneltti. Nietzsche'nin temel sorunsalı akıl ve beden arasındaki gerilimde yatar. Bu sorunsalın özünde ise Batı metafiziğinin Sokrates sonrası dönemle birlikte duyulur alanı terk etmesi gerçeği yatmaktadır. Bu bağlamda Batı felsefesindeki en büyük kopuş İyonya okulu ile Atina arasında olmuştur. İyonyalı filozoflarının doğaya dönük olan yüzleri Atinalılarla birlikte bir yanı ile toplumsal-siyasal olan diğer yanı ile aşkın olan bir yöne gitmiştir (Nietzsche, 1994, s.63). Nietzsche'ye göre bu yön akıl merkezlikti. Bu iki farklı yön Batı felsefesi geleneği açısından siyasal ve toplumsal bir krizi de işaret eder. Bir yanı ile beden-içkinlik- doğa olarak kodlayacağımız yaklaşım demokratik, hiyerarşik olmayan bir siyasal toplumsal yapıyı izonomiyi işaret ederken, diğer yanda aşkın bir nedensellik zincirine bağlanan logosantrik toplumsal yapı söz konusudur. Bu durum bilginin mi hayata hayatın mı bilgiye hükmedeceği sorunsalını getirmiştir. Nietzsche'ye göre logosantrik yapı bilginin hayata tahakkümünü getirir ve felsefenin yaşamsal bağlarının zayıflamasına sebep olur. "Bilgi yasakoyucu hale geldiğinde, en çok boyun eğen düşüncedir." Bilginin yasa koyucu olduğu yerde mutlak olanın putu dikilir. Oysaki Nietzsche'ye göre insandan bağımsız bir ahlaki alan söz konusu değildir. İnsan, sübjektif anlamda değer ve hakikat yaratan bir varlıktır. Kendi başlarına ahlaki fenomenler yoktur, fenomenlerin ahlaki yorumu vardır. Bu bağlamda Aydınlanmanın ileri sürdüğü doğruluk, evrensellik ve akıl gibi kavramları bu bağlamda bir anlam ifade etmez. Bu kavramların altında yatan asıl şey güç istencidir (Deleuze, 2010, s. 98). Nietzsche'ye göre içinde bulunduğumuz

kriz tam da bu hakim düşüncenin sarsılmasının kriziydi. Bu çağ bir dekadans çağıdır. Nietzsche bu bağlamda çağını “putların alacakaranlığı” ya da putların son şafağı olarak görür. Tanrının ölümü ile yüzleşme vakti gelmiştir ve filozofun görevi eline çekiç almaktır.

Sabahın en aydınlık saatlerinde fener yakıp, pazarın orta yerine koşarak durmaksızın ‘Tanrıyı arıyorum! Tanrıyı arıyorum!’ diye bağırان deli adamı hiç duymadınız mı?” “...Tanrıya inanmayan birçok kişi vardı etrafta, deli adama kakhahalarla güldüler. Neden kayboldu? diye sordu içlerinden biri.” “Tanrı nerede?” diye bağırdı. “Söylüyorum. Onu öldürdük – siz ve ben. Hepimiz onun katilleriyiz. Fakat bunu nasıl yaptık? Denizi nasıl içip tüketebildik... Bu dünyayı güneşinin zincirinden kurtarınca ne yapmış olduk? Şimdi nereye doğru hareket ediyor? Ya biz şimdi nereye doğru hareket ediyoruz?(Nietzsche, 2004, 181-182)

Tanrı öldü peki pazar yerindeki kalabalık şimdi ne yapacaktı? Bu kalabalığın yüzleştiği gerçek nihilizmdi. Atomize olmuş insanlar meydanda şuursuzca dolaşmaktaydılar. Nietzsche açısından modern dönem tam da buydu. Nietzsche’nin, bulunduğu zamana getirdiği eleştiri, yaşamın yoksullaştırılması ve yozlaşmasıdır, bir dekadans kültürüdür.

Décadence (yozlaşma) kavramı. Birine sadakatsizlik, çöküntü, ıskarta aslında mahkum edilecek bir durum değildir. O, hayatın büyümesinin zorunlu mantıksal sonucudur. Yozlaşmanın ortaya çıkışı, hayatın doğması ve ilerlemesi gibi zorunludur. Onu ortadan kaldırmak insanın elinde değildir. Akıl bunun tersini ister. Ona hakkı verilmelidir der(Nietzsche, 2002, s. 38).

Nietzsche açısından dekadans kendisinden kaçılmayacak bir şeydir. Bu bağlamda Nietzsche’nin ayrımını yaptığı zayıf ve güçlü dekadandan ayrımlara bakacak olursak, zayıf dekadandan Apolloncu sınırların içinde eyleyen (iyimser ya da kötümser) dekadandır. Bu dekadandan, Platoncu hiyerarşik estetik-sanat geleneğinin de temsilcisidir. Peki, insan bu nihilizmi nasıl aşabilir? Nietzsche karşı çıkı trajik gelenekte arar. Nietzsche çıkış noktası olarak “Trajedinin Doğuşu”nda öne sürdüğü temel sav, Yunanlıların yaşamın korkunç ve tehlikeli olduğunu kabul etmelerine rağmen, karamsarlık yerine yaşama dönmüş olmalarıdır (Nietzsche, 1994, s.13). Bu bağlamda Nietzsche Tüm kültürün kökenini insan bedeni olarak görür. Nietzsche, ‘Trajedinin Doğuşu’nda, Dionisos ve Apollon ayrımı yapar. Yaşamın akışını Dionisos temsil ederken, Apollon ise ışığın ve ölçü kısıtlamanın simgesidir. Bu

bağlamda, Diyونيسos yaşamsal coşkuyu, eylemi, güzelliği, biçimi, tutkuları temsil ederken; ölçüyü, kontrolü ve etiği Apollon temsil eder. Platonculuğun trajediyi içten çökerttiğini belirten Nietzsche, Platonculuğun trajedinin Diyونيسoscu yanını reddettiğini belirtir. Nietzsche’de karşıtlık ilişkisinde; Diyونيسos-Apollon karşıtlığında Apollon bir sistemken, Diyونيسos ona karşı koyuş biçimidir. Trajiktir. Nietzsche’nin yapmak istediği şey, bugüne kadar var olan Sokratik kültürün karşısına trajik kültürü koymaktır. Diyونيسos ölür, yeniden dirilir. “Trajedinin doğuşundan itibaren çelişki tamamen diyalektik Diyونيسos-Apollon çelişkisi değil, daha derin olan Diyونيسos-Sokrates çelişkisidir” (Deleuze, 2010, s. 27). Diyونيسos tepkisel kuvvetleri ifade eder, Apollon ise etkin kuvvetlerdir. Diyونيسos kurulu düzenin tam karşıtıdır. Acı, ölüm ve yeniden dirilmeyi temsil eder. Apolloncu gelenek yaşamın özünü göremez, kendi hakikatini yaratır. Nietzsche, Apolloncu trajedinin temel probleminin duyusallıkla bağlarını koparmış olmasında ve aşkın bir logosantrizmde yattığını düşünür (Nietzsche, 1996, s. 19). Diğer tarafta belirttiğimiz gibi, bir karşı çıkış, trajik olan güçlü dekadandır ve belirli bir moralin içine hapsolmemiş olandır. Zayıf dekadandan nihilizme kapı aralar ve nihilizmden kurtulamaz. ‘Yaşama hayır’ diyen, bir sürü ahlakıdır ve ancak güçlü dekadandan nihilizmden kurtulabilir. Sürü ahlakı bütün Batı metafiziğinin hakim olduğu ahlaktır bu ahlak akli yaşama üstün tutandır. Evrensel hakikati ortaya koyandır. Güçlü dekadandan ise yaşamı Diyonik ve Apollonik yönleriyle olumlayandır. Bilginin yaşama hükmetmesinden kaynaklı olarak insanlar hakikatten kaçmak için sanata sığınmışlardır.

Modernizm ise bu bağlamda Batı felsefesi(logosantrik yapı)- hakikat-modernlik denkleminde sanata kaçışın dekadans durum karşısında aktif bir nihilist tavır olur. Çürümenin kokusunu alan Nietzsche de Marx gibi ölüleri, gömme niyetindedir. Bir kültür eleştirisinden yola çıkar. Ölen bir kültürü yine bu kültüre gömdürmek. Bu noktada Nietzsche, her şeyi yeniden yaratmanın yıkıcılığına başvurur. Bu yıkıcılık, ‘yaşama evet’ diyen güçlü dekadandır. Nietzsche putların kırılma vaktini vaaz eder ve insanları yeryüzüne bağlı kalmaya çağırır. Bu bağlamda estetik modernist tavrı Nietzscheci aktif bir nihilist tavır olarak görülebilir. Nietzsche 2500 yıllık bir Batı felsefesi geleneğini eleştiriyorsa estetik modernistlerde bir estetik poetika putuna karşı bir kırıcılığa girerler. Bu noktada Nietzsche, yeni bir estetiğin ağaçların arasında parıldayışını işaret eder. Nietzsche, "Biz modernler, biz yarı barbarlar" der, benzer bir ifadeyi, Tacitus’un şu sözlerinde de görürüz: “Barbarlar şiire ve müziğe tutkuyla

bağlıydılar” (Childs, 2002, s. 57). Nietzsche’nin, modernizm ve barbarlık arasında kurmuş olduğu ilişki, Apolloncu ve Dionysosçu karşıtlık üzerinden şekillenir. Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı”nda, “Raffaello nasıl alt edilir?” diye bir soru sorar. Baudelaire’in öldüğü yıl ve ayda doğan Emil Nolde, Avrupa sanat geleneğine olan tepkisini şu sözlerle dile getirir: “Biz Raffaello’yu sevmiyoruz. Yunan’ın sözde o altın çağı heykellerinden de heyecan duymuyoruz. Bizden öncekilerin ideallerini paylaşmıyoruz. Yüzyıllar boyunca büyük isimler tarafından imzalanmış yapıtlar ilgimizi çekmiyor” der (akt. Antmen, Nolde, 2017, s. 41).

2.1.3. Bergson ve Modernizm

Bergson erken Modernist dönemden sonra gelmiş bir düşünür olsa da onun yaşam ve zaman felsefesinin modernist üslup üzerinde etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Bergson da Nietzsche gibi Batı metafiziği geleneğinin eleştirisini yapar. Sokrates sonrası felsefe imajlar, aklın boyunduruğuna sokulmuştur ve algılama kavramı tarafından bertaraf edilmiştir. Böyle bir düşünce, her şeyin üzerinde olan evrensel aklın sınırlarını çizdiği bir epistemoloji varsayar. Akıl, ölü olanı, değişmez olanı kavrar(Lazzarato, 2016, s. 9). Akıl, gerçeklik üzerinde hareket edebilmek için, onu bir dizi donmuş ana indirgemek zorundadır. Bu bağlamda Bergson, bilimlerle klasik metafiziği, değişim ve hakikat ilişkisini anlamada yetersiz görmüştür. Değişmeden kalan mutlak olan fikri, oluş probleminin bir çeşit yok sayılması anlamına geliyordu. Böylesine bir metafizik, zaman ve mekanla kronolojik bir ilişki kurar. Böylece, değişim ve hareket basit bir ardışıklık ifade eder; fakat bu durum, en basitinden yaratıcılığın, evrensel akıl adına kapı dışarı edilmesi demektir(Bergson, 2020, s. 182). Oysaki bu, daha fazla bir gerçeklik değil, daha fazla bir rasyonaliteyi getirir. Bergson, algıya geri dönmeye çağırır; çünkü O’na göre imaj ve algılamada daha fazla gerçeklik vardır (Lazzarato, 2016, s. 9). Bu sebeple Bergson, “algıya dalma” düşüncesini ortaya atar. Oluşu, ancak algıya dalarak kavrayabiliriz.

Bergson açısından, Zenon’un ortaya koymuş olduğu paradoks oluşu ve hareketi dışlarken, karşıt kutbunda yer alanlarsa çizgisel bir zaman anlayışına sahiplerdi. Bergson’a göre her iki yaklaşım da hareketi mekanla sınırladıkları için zamanı ve oluşu anlamada yetersizdirler. Klasik metafizik, hareketi mekânsal bölünmeyle ilişkilendirir ve sonsuzca bölünebileceğini varsayar (Bergson, 2020, s. 183). Oysa

Bergson, hareketin mekanla olan bu fiziksel ilişkisini eleştirir. Bu fiziksel ilişki, hareketin mekânsal bölünmesini ifade eder; Bergson'a göreyse hareket bölünmez. Hareketle mekan arasındaki bu fiziksel ilişki ve oluşun mekanla sınırlanması, logosantrik bakışın bir yansımasıdır. Klasik metafizik, oluşu, varlığın bir türevi olarak görmüştür (Bergson, 1998, s. 47). Bergson, bu yaklaşımı bertaraf etmeye çalışır. Bergson'un asıl amacı deneyciliğe, rasyonalizme ve öznelciliğe karşı yeni bir kaynak ortaya koyup, bu bilgi biçimlerine kuşku ile yaklaşmak ve insan deneyinin başlangıcını sezgiye indirmektir (Bergson, 1998, s. 23). Bu kapsamda zaman kavramı, Bergson'un felsefesinde kritik bir öneme sahiptir.

Bergson'un zamana yönelik getirdiği yaklaşım, zamanın fiziksel-mekansal ilişkisinden öte, bilinçle olan ilişkisi bağlamındadır. Zaman bir kez böyle kavrandığında, Kantçı anlamdaki apriori bir form olmaktan çıkar ve evrenselliği değil öznelliği, aklın dışındaki bir alanı işaret eder. Zamanı bir kez mekandan ayırdığımızda, onun lineer yapısı da sarsılmış olur; fakat yine de, kendisini gösterecek bir yer arar zaman. Bergson'a göre bu yer, artık mekan değil, bilinçtir. Matematiksel zaman, kendimize has hareket halindeki süremizin uzayda dışsallaşmasıdır. Böylece biz zamanı, bir ipin yayılması gibi görürüz (Bergson, 2021, s. 68). Mekanik anlamda zaman, hareket aracılığı ile ölçülebilir. Zamanın hareket tarafından ölçülmesi, bizim hareket etme kapasitemize sahip oluşumuzdandır. Oysa bilinçte gerçekleşen zaman, ölçülebilir bir zaman değildir. Bergson, zamanı dışsal bir mefhum olarak görmez. Ona göre bölünebilir olan uzaydır ve süre ise, bir bilinç sürekliliğini ifade eder (Bergson, 2021, s. 66).

Bergson süreyi, hareketin ve zamanın mekânsal kesitlerden oluşmasıyla meydana gelen veyahut bir dizi kesitlerin dizisinden oluşan mekanik hareketliliği ifade eden klasik açıklamanın rasyonel kavranışının aksine; dinamik, aklın dışında, sezgi ile kavranabilir bir şey olarak görür. Gerçeklik, bölünemez ve süreklilik arz eden bir oluş halidir (Koyutürk, 2023, s. 240). Sezgi bir bütünlük kurarken, akıl parçalayıcıdır. Kavramla gerçeklik arasında bir karşıtlık kuran Bergson, kavramın geçişkenlik ve bütünlük arz etmediğini, sezginin ise imgeyi bütünlediğini belirtir. Süre, anlam bakımından bir bitmişliği ifade etmez, devam edeni belirtir. Bellek, geçmişi şimdide var eden bir aygıttır; bu bağlamda anı dediğimiz şey, geçmiş yaşantıya ait değildir.

Hiç şüphe yok ki zaman bizim için ilk önce iç yaşamımızın sürekliliği ile birleşiyor. Nedir bu süreklilik? Bir akış veya bir geçiş, akan bir şeyi içermeyen bir akış ve geçilen halleri varsaymayan bir geçiş: şey ve hal bu geçişin yapay anlık görünüşüdür; ve bu geçişin bizzat kendisi süredir, doğal olarak deneyimlenen sadece odur. O bellektir, ama tuttuğu şeye dışsal olan, korunmasını sağladığı geçmişten ayrı bir bellek değildir; değişimin bizzat içinde olan bir bellektir, önceyi sonraya uzatan ve onların, sürekli tekrar doğduğu düşünülen bir şimdi içinde görünerek ve yok olarak saf anlar olmalarını engelleyen bellektir... önce gelenin sonra gelende sürekliliğinden başka ve bölünmeyen çokluğun ve ayrımsız sürekliliğin kesintisiz geçişinden başka bir şey tutulmamalıdır. Dolaysız bir şekilde algılanan süre budur ki onsuz hiçbir zaman fikrine sahip olamazdık (Bergson, 2021, s. 60).

Bilinçte gerçekleşen zaman, bölünmeyi ortadan kaldırarak bütünleşik bir zaman ortaya koyar; böylece, geçmiş ve şimdi arasındaki mesafe ortadan kalkar. Bergson'a göre eş zamanlılık zihnin tek ve aynı eyleminde kavranan anlık iki algıyı ifade eder. Algı burada iki ve daha fazlasını da yapabilir. Bergson'daki iki zaman kavramı modernist edebiyatta göreceğimiz; a)bedensel matematiksel zaman, Joyce'un ve Wollf'ün eserlerinde gördüğümüz üzere karakterlerin içinde bulundukları fiziksel zaman ve b) zihnin kristalleşmiş hali, zamanın sentezleri olarak virtüel zaman. Bergson'un bu yaklaşımı biçimsel olarak yeni bir anlatı tekniğinin imkanlarını da bize sağlar.

2.1.4. Freud ve Modernizm

Nietzsche'nin, Apolloncu (rasyonel söylem) ve Dionisosçu (estetik zevk) ayrımı Freud'u da etkiler. Freud'un, özellikle yüzyılın sonlarına doğru öne sürdüğü 'bilinçaltı kuramı', modernist öznelciliğe yeni bir alan açmıştır. Sanatı, toplumsal ilişkilerin bilinçli bir ürünü olarak değil, bilinç-dışı ve sanatçı nevrozlarının bir ürünü olarak görür. Böyle bir öznelcilik sanatı, bir dışavurum nesnesine çevirir. "Haz, oyun, mit, mekan, simge, fantezi! Bütün bunlar, artık yaşamın akışına katılan estetik süsler, meseleler olarak değil, 'toplumsal süreçlerin bir çeşit birincil tözü'" durumuna gelmişlerdir(Eagleton, 2010, s. 327). İnsan varoluşunun temelinde yatan şeylerdi bunlar. Böylece Freud, geleneksel estetiğin kurmuş olduğu gerçeklik ve haz ilkesi arasındaki ayrıma saldırır. İmgeler, örtük figürler, semboller haz ve gerçeklik ilişkisinin birer parçasıdır; çünkü bu imgeler, semboller vb. günlük hayatın libidinal süreçleridir. Bu bağlamıyla, libidinal süreçlerden bağımsız bir kültür düşünmek

olanaksızdır. Klasik sanatta, sembol ile gerçek arasında bir ayrım söz konusudur; sembol, gerçeğin imgesel aktarımıdır. Freud'da ise sembol, gizil bir gerçekliği temsil eder. Modern toplumun yapay akılcılığının yerini, bilinçdışımız alacaktır (Freud, 1999, s.131).

Freud'dan sonra sanat gerçekçiliğin ve rasyonelliğin baskısından kurtulacak yeni bir zemin bulmuştur. Hem bireylerin hem de nesnelerin dışsal gerçekliğini ya da yüzeysel iç gerçekliğini sunmak yeterli değildi. Bu bağlamda Freud'un kuramından sonra hem sanatçı öznesini hem de sanat eserinin kendinden varlığının psikolojik süreçlerini ve bu süreçlerin libidinal ekonomisi göz ardı edilemeyecekti. Freud'un çalışmalarıyla birlikte bilinçdışı felsefe ve psikolojide en net görünümünü kazandı. Freud'un bilinçdışının haritasını çıkararak artık hayatın gizli anlamlarla ve pek de bilinçli olmayan zihinsel süreçlerin dizgisini ortaya koydu; Serbest çağrışımlar, rüyalar, espriler, dil sürçmeleri... Freud'un, burjuva topluma ve ahlak anlayışına karşı geliştirdiği söylem, burjuva geleneklerinden gelen aydın/entelektüel kesimler için yeni bir düşünce olarak kabul gördü. Bilince daima kuşkuyla bakan Freud, tarihsel, toplumsal ilişkileri bilinç-bilinçdışı ilişkisi bağlamında açıklamaya çalışır. Onun öznelci, bilince/bilinçdışına indirgeyen ve insanda apriori bir bilginin güdü bağlamında muğlak ve çelişik açıklaması, burjuva entelektüel kesim açısından modern çağın krizini açıklamada yeni bir alan açmıştır. Freud bu bağlamda, Marx'ın 'ekonomik insan'ı ve Nietzsche'nin 'epistemolojik insan'ının yanına 'libidinal insan'ı koymuştur.

Freud bütün bir insan faaliyetini libidinal bir süreç olarak görüyordu Freud, insanın bütün zihinsel-fiziksel faaliyetini libidinal sürecin bir parçası olan "haz ilkesi" ile açıklar. Haz ilkesi dürtüler tarafından güdülenir. Arzu doyurulmaya çalışılır. Fakat haz ilkesi gerçeklik ilkesi ile baskılanır. Freud'a göre libido, intrapsiiktir ve hiçbir zaman dış dünyaya çıkamaz. Libidonun ortaya çıkma arzusu ile çıkamama durumu bir gerilimi ifade eder ve bu gerilim giderilmezse olumsuz sonuçlanır; o zaman bilinç, ikame nesneye yönelir(Freud, 1996, s.123). Doyum, nesnenin zihinsel sembollerine bağlanır. Öyleyse özne ile nesne arasındaki ilişkiyi bir doyum-arzu ilişkisi olarak okumak gerekir. Haz, gerçeklik ilkesi tarafından baskılandığında ya ikame nesneye yönelir ya da nevrotik süreçler yaşanır. Rüyalar ise bilinçdışının mekanıdır. Freud, entelektüel-kültürel süreci de hazzın doyurulma süreci olarak görür (Freud, 2016, s.

93). Bu bağlamda sanat da bir yönelimsellik durumudur; gerçeklik ilkesi ile haz ilkesinin uzlaştırılabileceği ve cinsel arzuların yüceltilebileceği bir yer. Haz ilkesi fiziksellik üzerine kurgulanır ama bu kurgulanış, tıpkı ‘zenon paradoksu’ gibi imkansızdır; öyleyse arzu yeni bir yol bulur, o da görmenin arzusu ya da dilin arzusuna yönelir. Objedeki ya da dildeki tüm çağrışımlar bir arzunun gösterge ve yönelimlerini ifade eder. Sanat, düşlemleri yansıtma bağlamında tek gerçek alana dönüşebilir. Eser tamamen bilinçli bir şekilde yapılmaz, araya konan figürler ya da yazınsal metinlerdeki kimi öyküler, karakterlerin davranışları, sanatçının bilinçdışının haz ilkesine göre hareket etmesidir. Semboller öznellik taşıdığı gibi dilbilimsel ve kültürel özellikler de taşır. Freud’un kuramı, eserin kendisinden çok yaratıcının bilinçdışıyla ilgilenmiştir. Bir sanat eserini açıklayabilmek, sanatçının hayatını bütün yönleriyle bilmekten geçiyordu. Freud, her ne kadar modern sanata mesafeli durmuş ve asıl ilgi alanı klasik sanat olmuşsa da, kuramının asıl etki alanı modern sanatta oldu (Freud, 1999, s. 126-127).

2.2. Mimetik Estetiğin Krizi ve Estetik Modernizm

19. yüzyılın yarattığı düş kırıklığı, bireyin terk edilmişlik duygusuyla baş başa kalmasına sebep olur ve bireyi mistik geri çekilişe götürür. Bu bağlamda romantik düşüncenin etkisi, 19. yüzyıl boyunca her zaman devam etmiştir. Hatta bu dönemde kimi zaman Hristiyanlık, romantik düşüncenin sığınağı haline gelir. Schopenhauer ve Schelling’in düşüncelerinin etkisi artar. 1830’lara kadar, Hegel’in güçlü etkisine karşı Schopenhauer, Kierkegard ve Nietzsche’ye kadar uzanan güçlü bir anti-Hegelcilik yükselir. Anti-Hegelciliğin temel çıkışı, Hegel üzerinden modern düşüncenin temellerini oluşturan akıl, özne ve tarihselcilik-ilerleme kavramlarına bir eleştiri getirilir. Hegel, tarihi, bir bilinç süreci olarak ifade eder ve böylece bilinci tarihselleştirmekle kalmayıp aynı zamanda tarihi bilince indirger. Kierkegard, Hegel’in nesnel söylemine karşı öznel söylemi ortaya koyar. O’na göre öznel söylem, birey olmak insanın en önemli ödevidir. Kierkegard’a göre, doğrunun ilkesini oluşturan şey bireydir. “Sistem ve bütünleştirici tarih karşısında gerçeği temsil eden şey bireydir” (Russ, 2011, s. 304). Kierkegard, bireyi, politik olanın karşısına koyar. Aynı şekilde anti-politik tavrı, Schopenhauer’da da görmek mümkün. O da, bir çeşit geriye çekilmeyi ve çileciliği öngörür. Bu kaçışın en önemli alanı estetikdir. Bu

bağlamda Schopenhauer, Kierkegard ve Schelling gibi düşünürler açısından estetik, bir tavır olarak politik alandan kaçışı, bireyin varlık bütünlüğünü sağlayan bir alanı temsil eder.

Maddi ve teknolojik gelişmenin hayatı giderek parçalaması, ‘ilerleme’ fikrinin ve aklın sorgulanmasıyla birlikte, ilerleme fikrinden duyulan tedirginlik insanın doğayla ve doğanın algılanışıyla olan ilişkisinin de sorgulanmasını getirmişti. Walter Benjamin’in Baudelaire’e atıf yaparak parlama anı olarak ifade ettiği şey modern yaşamın gündelik hayatı parçalayarak deneyim ile zamanın bir türlü birleşememesinden ve bu birleşmeye sürekli duyulan arzunun gündelik hayatta yarattığı geçiciliğin içerisindeki şimdiki zamanı yakalamaktı. Marx açısından katı olan her şeyin buharlaştığı bu zaman olgusu Nietzsche açısından bizi bir nihilist durumla baş başa bırakmaktadır. Deneyim ile zamanın libidinal ekonomisi bu birleşemeden kaynaklı hazzın sürekli doyurulmasını ifade eder. Freud açısından bu durum uygarlığın huzursuzluğunun kaynaklarından. Bu bağlamda Baudelaire’ göre modernite “bir yarısı sonsuz ve değişmez olan; diğer yarısı ise gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olandır”(Baudelaire, 2011, s.214) .

Böyle bir durumda bireyin zaman mekan ilişkisi bir deneyimleme pratiğinin ötesinde bellek- zaman ilişkisi üzerinden kurar. Modern yaşam, zaman da mekân da bütünlük sunmaz fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman, apansız deneyimlerin, parlama anının yakalanmasıdır. Bu yeni zaman kavramı hareketli bir toplumun tinsel parçalanmışlığını ifade eder. Bu durum modern insanı Fiziksel-zaman ve yaşantı-zaman ayrımı ile karşı karşıya bırakır. Benjamin’in belirttiği üzere, Proust’ta da göreceğimiz gibi hayat gerçekte olduğu gibi onu yaşayanın hatırladığı gibi betimlenecektir(Benjamin, 2012, s. 102). Bu noktada modern yaşamın zaman anlayışına karşı bir anti tez olarak ortaya çıkacak olan şey Nietzsche’de göreceğimiz döngüsel tarih olacaktır. Modern insanın öyküsü şehirli yaşamının öyküsüdür. Modern hayat algısını bu bağlamda şehir yaşamının zamansal deneyimi ve sembolik göstergelerinde aranabilir. Bu bağlamda estetik modernistler, modernizm olarak adlandıracakları bu çağa uygun yeni bir görme biçimi, yeni bir epistemoloji öne sürerler.

Batı felsefe geleneğinin, temsil epistemolojisine dayalı yapısının eleştirisi sonucu, merkeziz bir düşünce fikri ortaya çıktı ve bu durum, bir temsil krizini de

gündeme getirdi. Özne-nesne ilişkisinin yerinden edilmesi ve temsil epistemolojisinin eleştirisine paralel olarak hakikat, bilgi, akademik anlatı gibi konular da tartışmaya açıldı. Sanatta mimetik estetik ve “tutucu akademik” üslup sert eleştirilere maruz kaldı. Fotoğrafın bulunuşuyla birlikte mimetik sanat zaten bir krizin içindeydi bu bağlamda yeni sanatçılar mimetik anlayışa karşı bir saldırıya giriştiler. Sanat; gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya arzusu taşıyamazdı artık; o zaman, insanı var eden o gizil güdülere dönülmesi zorunluydu. Fotoğrafın bulunuşuyla sorgulanmaya sebep olan ikinci sorun ise; henüz bir sanat olarak düşünülmemeyen fotoğraf ve teknik olarak eserin yeniden üretilebilen bir çağda resim, kendini nasıl sıyrıp da halesini ortaya koyacaktı? Bu dönemde, akademizme karşı alternatif konulara ilgi duyan ve empresyonizm adıyla anılacak olan yeni bir sanat anlayışı ortaya çıktı. Olguların dinamik bir halde olduğu, çözülüp tekrar kaynaştığı bir süreklilik içerisinde, anı yakalamak için duyuma önem veren empresyonistler temsilden çok, renk ve ışığın etkileri vurguladılar. Hikaye anlatıcılığıyla aralarına bir mesafe koydular. Hikâye yerine müziğe yöneldiler. Etik problemler sanatın dışına itildi ve kutsal auranın yıkımı, Apolloncu iyi-güzelin yerine Diyonisoscu çirkini-kötüyü koydular. Habermas’a göre, sanatın özerkleşmesiyle birlikte rasyonel toplumun gayri meşru cephesini oluşturmuştur. Sanat artık, illegal hale gelen ihtiyaçların sadece sanal bile olsa karşılanmasını sağlayan bir sığınaktı (Bürger, 2017, s. 64).

Bu sürecin bir parçası olarak modernist üslup ortaya çıktı.¹² Batı kültüründe modernizm, büyük bir yaratıcılık dalgasına neden oldu ve şiir, resim, müziğe kadar pek çok alanda kendini gösterdi. Modernist eserlerin büyük çoğunluğu, burjuva toplumsal yapıya karşı düşmanca bir tavırdan kaynaklanan kültürün yaratıcı gerilimlerinden doğmuştur (Bell, 2017, s. 374). Bell’e göre, modernizmle birlikte kültürün kendi içindeki tutarlılığı kaybolmuştur ve sanatla yaşam arasındaki ayrım muğlaklaşmıştır.

Bir zamanlar yalnızca hayal edilmesine izin verilen olaylar fantazilere dönüştü ve yaşamlarını bir sanat yapıtı haline getirmek isteyen bireyler tarafından uygulanmaya başladı; eleştirinin demokratikleşmesiyle birlikte standartlar konusunda toplumsal mutabakatlar, hükümlerin dayanak noktasını oluşturmaya bıraktı; artık hüküm mihenk

¹² Ana akım sanat, bu ressamın resimlerine şiddetle karşı çıktı. Bu ressamın resimleri salonlardan sürekli ret cevabı alıyordu. 3000 kadar eser ret cevabı almıştı, bunun üzerine III. Napoleon’un girişimiyle, “Reddedilenler Salonu” açıldı. Reddedilen ressamın pek çok resmi bu salonda gösterildi.

taşı, her bir benliğin kendini sanatla nasıl geliştireceği konusunda verdiği hükümdü (Bell, 2017, s. 374).

Modernizm olarak ifade edilen şey yekpare bir üslup değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve özellikle yüzyılın sonlarına doğru etkinliğini arttıran bir sanatsal gelişmeden bahsediyoruz. Modernizm olarak ifade edilen süreç, Baudelaire'den Poe'ya, avangartlara, dışavurumculara, dadacılara ve hatta günümüze kadar uzanan bir zaman dilimini belirtir. 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar, Aristoteles'in "Poetika"sı yaklaşık 2500 yıldır aşılamamış bir metin olarak durmaktaydı. Her ne kadar maniyerizm, barok gibi üsluplar, Hegel ve Kant üzerinden yürüyen kavramcılık ve biçimcilik tartışmalarını hesaba katsak da, Aristotelesçi gelenekten bütünlüklü bir kopma söz konusu olmamıştır. Aristoteles'in "Poetika"sının temel dayanağını oluşturan unsurların, aslında Batı felsefe geleneğinin de temel dayanaklarını oluşturduğunu görmek mümkündür. Bunları logos merkezilik, zaman-mekan birlikteliği, ardışıklık, neden-sonuç ilişkisi, özne ve hiyerarşik yapı olarak sıralayabiliriz. Deleuze ve Guattari'nin 'ağaçvari düşünüş' olarak ifade ettiği hiyerarşi, neredeyse Nietzsche'ye kadar Batı felsefe geleneğinin yapısal özelliği durumundaydı. Sokrates sonrası Antik Yunan düşüncesinin duyulur alana olan güvensizliği, duyulur alanı aklın boyunduruğuna sokmaya itmiştir. Böyle bir düşünce, her şeyin üzerinde olan evrensel aklın sınırlarını çizdiği bir epistemoloji varsayar. Bu bağlamda "sanatsal etkinlik", Platon nezdinde güvenli bir bilgi alanını vermez. Tam tersi, doxalarla ilişkilidir ve bu bağlamda, hiyerarşik yapının en altında yer alır. Daha sonra, estetiğin ve sanat felsefesinin problemi olan güzellik gibi kavramlar ise, estetik ve sanattan çok, etik bir kavramdır ve duyulur alanla ilgili değildir. Logosla ilgilidir ve hiyerarşinin en üstünde yer alır. Derrida'ya göre, Platon'dan günümüze gelen klasik batı felsefesi yanlış bir şekilde ilerlemiştir ve merkezi, aşkın bir anlamın varlığı üzerine kurulmuştur. Rancière ise Platonik dönemi, etik rejim olarak nitelendirir. Sanatın, henüz kendi başına bir düzen olarak kabul edilmediği bir çağda etik rejim, "sanatsal faaliyetin" ideal formlarla ilgili olmasını ve toplumun etik gelişimine katkıda bulunmasını ifade eder (Foster, 2013). Gerek Platonda gerek Aristoteles'te göreceğimiz şey aklın dışında herhangi bir özgür-yaratıcı alan bırakmamalarıydı. Bu nedenle, her ikisi için sanatsal/zanaatsal faaliyet nesnenin bir çeşit taklidini içeriyordu. Aristoteles'te taklit, etik bir problem içerir ve O'na göre taklit, bir çeşit eylemde bulunma biçimiydi. Eylemde bulunma, iyi-kötü karşıtlığı içerir. Taklit, doğal olarak bu

etik problem üzerinden yürür (Aristoteles, 1148a, s. 13). Rancière'in 'temsil rejimi' olarak ifade ettiği dönem, ana hatlarını Aristoteles'in çizdiği ve 19. yüzyıla kadar süren mimesisin geliştirilmesinin sanatın baş görevi olduğu bir süreci ifade eder. Temsil rejimi, siyasal alandaki hiyerarşinin bir kopyasının ya da yansımasının sanatsal alanın içine girmesidir; temsiller konu ve tür çerçevesinde katı bir hiyerarşiye göre sıralanır (Foster, 2013). Aristoteles'ci anlatı biçimi akılcıdır. Her şeyin belirli bir kuralı, birliği ve akış çizelgesi vardır. Aristotelesci klasik anlatı yapısı, zaman birliği, yer birliği, olay birliğini içerir. Fakat bilincin özneye indirgen-diđi bir süreçte ve toplum yapılarının hızla değişkenlik ve akışkanlık göster-diđi bir yerde, bu birlikten söz edilemezdi. Klasik zaman-mekan birliği ve ardışık zaman yerine, zamanı daha soyut ve bilişsel psikolojik bir süreç olarak aldılar. Modernistler sanatı, geçici ve geçişsel olan şimdiki zamana yerleştirirler.

Erken modernlikle temsil epistemolojisi arasındaki ilişki, sanatsal düzlemde, klasik üslupta kendini gösterir. Modernist yaklaşımda sanatçı, klasizmin her şeyi standardize etmesi ve evrenselciliğinin aksine, eser ve alımlayıcı arasındaki ilişkiyi yeniden kurarak merkez-siz ve sübjektivist bir yapı getirir. Deleuze bu duruma, 'rizom' kavramıyla açıklık getirmeye çalışır. Rizom, Deleuze ve Guattari "ağaçvari" olarak ifade ettiği batı felsefesi geleneğinin logosantrik, hiyerarşik ontolojisine karşı ortaya koymuş oldukları bir kavramdır. Ağaçvari düşünüş zincirleme zaman ve zorunlu bir neden-sonuç ilişkisini varsaymaktadır(Deleuze, 1990, s. 89) 'Neden?' sorusu, aşkın bir ilk nedeni arar. Artık 'Neden?' sorusu, yerini nasıl sorusuna bırakır. Bu bağlamda modernist sanat, geleneksel sanatın ardışık olay örgüsü ve zamansal yapısının aksine, eşzamanlılığa dayanır. Böylece, nedensel bağ, bilinçli bir şekilde zayıflatılır. Bu bağlamda diyebiliriz ki, modern sanat, gözle görülür nedensel ilerlemeyi amaçlamaz. Bu sebeptendir ki; eserleri açık uçlu idi; kendilerini herhangi bir şeyi dikte eden öğretmenler olarak görmüyorlardı, muğlak ve çok yanıydılar. Klasik anlatının, bir şeyin hikayesi olması prensibine karşı çıktılar. Bu bağlamda modernist üslup Hegelci zamansal açılımaya ve çizgisel tarihsel gelişim fikrine duyulan inanç kaybının sonucu olarak yükseltilmiş bir şimdiki zaman bilinçliliğini vurgular. Sonuç olarak estetik modernizmin(edebiyat, resim, mimari vb.) biçimsel kalıbını özetlemek ve örneklemek gerekirse estetik modernizm: a) Özbilinçlilik, b) Yabancılaşma, c)montaj, diakronik bir anlatı yerine senkronik bir anlatının benimsenmesi, d) Kesinlik yerine çok anlamlılık, muğlaklık, e)İnsansızlaştırma.

Bu bağlamda estetik modernist sanatta kesişen çoklu bilinçler ve farklı kişilerin deneyimleri söz konusudur. Bu deneyimler, ardışık bir düzlem içinde değildir. Bu bağlamda edebiyatta estetik modernist üslup iç monologlara, serbest çağrışıma sıkça yer verir. Bir anda girip çıkan sayısız karakterler, konuşmalar arasındaki kopukluk, olay örgüsünün organik yapısının bozulması, bir yapı yerine yapının bozulması ve bilinç akışı tekniği, bu yeni anlatının biçimsel yapısını oluşturur. Modernistler romantiklerden farklı olarak sanatı, doğa ve toplumun yansıması olarak değil bir çeşit dışavurum olarak gördüler ve bu bağlamda romantizmde gördüğümüz sonsuzluk doğa ilişkisi yerini bitmemişlik ve gündelik hayat alır. Modernistler, modern çağın içinde bulunduğu krize alternatif olarak, primitif olanı yüceltir. Sanat, artık bir hakikati ya da hayatı temsil etmemeliydi ve sadece kendisini temsil etmeliydi. Sanatın biçimi, aynı zamanda onun içeriği olur. Duyuma ön plana çıkararak hikaye anlatıcılığıyla aralarına bir mesafe koydular; böylece hikâye yerine müziğe yönelmek, renkler ve ışığın ritmini yakalamak daha önemliydi. Temsilden çok renk ve ışığın etkileri vurgulandı. Bu yaklaşım, eserlerin gerçekte olan ilişkisini daha karmaşık bir hale getirerek algı-ötesine götürür; pozitivist anlayışın görüngü ile gerçek arasındaki ilişkisini yıkarak sezgiye yönelirler ve ampirik bakışın yerini duyum alır.

Cezanne’ın ‘Yıkılanlar’ tablosundaki edebi öğelerin görsel bakımdan en aza indirgenmesi, tarihsel öğelerin genelleştirilmesi ve simgeler aracılığıyla anlam belirsizliği sağlanıyordu; çünkü Cezanne, doğayı taklit etmek yerine ona paralel bir görüntü yaratma çabasındaydı. “Sanat artık, doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat, doğanın vesile olduğu, ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır” der. Empresyonistler için resim, nesnelerin izlenimini vermek, belleğimize yerleşmiş olan kalıplar ve bunların bizde uyandırdığı duygulardan arınarak saf izlenim vermektir. Bu sebeptendir ki, eserleri açık uçlu idi; kendilerini, herhangi bir şeyi dikte eden öğretmenler olarak görmüyorlardı, muğlak ve çok yanıydılar. Klasik anlatının, bir şeyin hikayesi olması prensibine karşı çıktılar. Rönesans sanatını eleştiren Kandinsky’ye göre, Rönesans sanatını, tekniğin zihin üzerindeki baskısıydı. Kandinsky’ye açısından sanatın, doğadan ayrı kendi gerçekliği vardı. Maleviç ise Süprematizmde saf duygunun üstünlüğüne yönelir. Nesne ve kavramın yerini duygu alır. Bu saf duygu, görünen dünyanın konturlarını, nesnelerini adım adım soluklaştırır, kaybolur ve artık duygunun ötesinde görünen yoktur, idealize edilmiş hiçbir imge yoktur. Çölden başka bir şey yoktur. Maleviç’in ünlü “Siyah

Karesi”, bu çölün kendisidir. Maleviç’e göre, bu güne kadar ki bütün sanat formları doğanın kölesi haline gelmişlerdi. Bu bağlamda sanatın artık doğanın, bilimin, aklın köleliğinden kurtulması gerekiyordu. Maleviç için süprematizm yeni felsefeydi, yeni bir estetik değil! Bu felsefe, sanatı yok ederek yerine yaşamı koymayı amaçlıyordu ve böylece bilinç özgürleşecekti; onun için sanat, soyut ruhun bireysel düşünümü değil, sanatçının duygu ve düşüncelerinden bağımsız gerçek bir ideadır. Klasik sanat nesnelerin taklit edilmesine dayanmıştır ama nesnelerin taklidi, gerçeğin taklidi anlamına gelmez. Maleviç’in ‘saf form’lar şeklindeki idealara yönelimi burada başlar ve klasizmin epistemolojisine karşı çıkar. Maleviç gibi Modrian, ideale ulaşmayı, gerçeklikten kopma olarak görüyordu; resmin, bugüne kadar doğanın güzelliğini kullanarak ideale ulaştığını ama plastik ifadede idealin salt görünümünün temsili olmadığını dile getirir. Modrian, sanatı betimleme dışına iterek saf forma ulaşır ve fenomenin kendisine yönelir. Modrian’a göre sanat, evrensel değerleri ve karşıtlıkları bir araya getiren bir varoluşu, henüz gerçekleşmemiş bir fiziksel ve ruhsal dünyayı temsil ediyordu; böyle bir dünyada figüre gerek yoktu. Sanat artık soyutlamaya gidemezdi, soyutun kendisi olmalıydı(Antmen, 20117, s. 90-95).

2.3. Estetik Modernizm ve Avangard

19. yüzyılın sonlarında Paris’te, ciddi bir şekilde akademik-avangart çekişmesi söz konusuydu. Avangartlık, geleneksel olmayan her türlü sanat yapıtı için kullanılıyordu¹³ ve “burjuvaziyle bütünleşen her şeyin ve aynı zamanda da toplumsal örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın reddi”(Innes, 2004, s. 20), olarak kendilerini konumlandırıyorlardı. Radikal bir biçim ve içeriğe yönelen avangardlar düşmanlarını, aristokrasi, muhafazakarlar, zenginler ve bütün bir egemen geleneği temsil edenler olarak kodlamışlardı. Avangard ilkin, 1789 sonrası sosyalist ütopyacılığın insanlığın ulaşabileceği bir sanatsal alemini vaaz etmeleri ve yine bu aleme gidecek olan yolda sanatın kılavuzluğunu bir bağlamda öncü rolünü ifade etmekteydi. Özellikle Saint-Simonculuğun 19. Yüzyılın başındaki etkisi ile birlikte sanatın seküler bir din olarak yeni toplumda öne sürülmesi sanatçıları avangard, peygambervari bir konuma getirmiştir. Saint Simonculuğun vaazı sanatçıların öncülüğünde yeni bir toplum

¹³ 1878 yılında, Bakunin’in çıkardığı ‘L’Avant-Garde’ (Öncü Birlik) dergisinden esinlenilerek bu isim verildi.

kurulmasıdır. En nihayetinde böyle bir vaaz sanata politik bir misyon yükleme anlamına geliyordu(McWilliam, 2011, s. 77). Fakat 1848 yenilgisiyle birlikte ütopyacı söylemler de gücünü yitirir, sanat artık seküler bir din değil bir kaçış alanına dönüşür, sanatçı ise politik misyonun dışına çıkarken sanat da bağımlı olmaktan uzaklaşır. 1848’de yaşanan düş kırıklığı sanatı özerkleştirirken aynı zamanda geçmiş klasik, akademik yahut da gelenekselliğe ve onun temsil ettiği bütün kurumlara bir karşı çıkışa dönüşür. Bu bağlamda avangard bir kaşı çıkış estetiği inşa eder. Uygur olanın karşısına primitif olan, bilinçli olanın karşısına bilinçdışı olan konur. Sanat temsil edilebilir olandan, bağımlı olandan koparak kendi iktidarını, kendisini kendisi olarak kurar. Modernizm ile avangardı basitçe birbirinden ayırmak kolay değildir. Her iki yaklaşımda Avrupa’daki aynı sürecin birbirine içkin parçalarıdır. Williams her iki yaklaşım arasındaki farkı açıklarken modernistleri alternatif, radikal anlamda yenilikçi deneysel sanatçılar ve yazarlar olarak konumlandırırken avangardları ise tümüyle muhalif olarak konumlandırır. Modernistler yeni bir toplum için sanatı önermişlerken avangadistler daha saldırgan militan politik bir tutum sergilediklerini belirtir(Williams, 2021, s. 65).

Avangardların politik söylemleri dönemin işçi sınıfı mücadelelerinin yükseldiği, toplumsal devrim fikrinin yayıldığı bir döneme denk gelir. Her iki yaklaşımda geçmişten kesin bir kopuş gerçekleştirmek arzusundaydılar. Williams’ın göre yürekleri isyanın ateşiyle yanan kalabalıklar devrimle karnaval arasındaki tüm muğlaklıkları barındırır. Bir yanda akıl üzerine kurulmuş bir geleneksel yapının çağrıcılığı diğer yanda akıldışının ya da bilinçdışının yaratıcılığı arasında gidip gelirler (Williams, 2021, s. 66). Avangart sanat içine alabileceğimiz bütün akımlar, şu veya bu şekilde bir krizin temsilidir. Lukacs, avangardı, 1848 yenilgisi sonrası çürümenin bir parçası olarak görüyordu. Bir yanda, kriz halindeki kapitalizm ile onun sunduğu gerçeklik ve akıl kavramları; diğer yanda, toplumsal dinamiklerin hareketleri ve yeni bir gerçeklik. Avangard söylemler, kapitalist toplumsal ilişkileri eleştirirken, bu eleştirileri politik atmosferin etkisiyle anarşist, sosyalist ya da mistik düşünceler üzerinden kurdular.

Maurice Maeterlinck’in ‘Günahkar Prens’ oyunu, dramatik bir yapıdan ziyade zihinde canlanacak imgesellikte kurarak bilince karşı bilinçaltının, akla karşı akıl dışılığın vurguladı. Oyun, gerçekliği özneye indirgeyerek gerçekliği, karakterin ruhsal tasarımına dönüştürür. Benzer bir yaklaşım da, Alfred Jarry’nin ‘Kral Übü’ (1896) adlı

oyununda görülür. Toplumsal ikiyezlülüğe saldırısını oyun, maskelerle ve grotesk kostümlerle yapar. Bir yandan zaman ve mekandan koparken, diğer yandan kişiliksizleştirerek kamusalıktan kopuşu temsil eder. Jarry, akılcılığa karşı yeni bir söylem geliştirmeye çalışır. Önermesi, ‘dünyamız olarak gördüğümüz şeyin zihinsel bir kurgudan başka bir şey olmadığı ve bundan ötürü algı ile halüsinasyon arasında herhangi bir gerçek ayrımın söz konusu olmayacağı’dır. Gerçeklik statüsüne kavuşmanın tek koşulu, imgelem üzerinde kurulacak güçten geçer. Jarry’e göre, gözleme dayalı ölçütler üzerine kurulmuş fiziğin kabul edilmiş yasaları, yaratıcılık açısından ‘istisnaları belirleyen yasalardan’ daha değersizdir. Yeni bir anlatım formunun peşinde olan Strindberg. Fantastik anlatım, paradoksal vurgulama, düş dünyası, grotesk, abartma, trajik durum, köktenci başkaldırı, zihin-mekan gerilimi ve oyunları, yazarın zihninden geçen olarak gören bir form; böylece oyun, monoloğa dönüşür. Strindberg’in ‘İnsanlık’ adlı oyununda, “sahneler neden-sonuç ilişkisiyle değil, çağrışımlarla ve her birinin özel etkisinden bütünlüklü resmin doğduğu bir tekil imgeler montajıyla bağlanırlar”(Innes, 2004, s. 64). Nietzsche 1888’de Strindberg’in “Baba” adlı oyunu hakkında övgü dolu bir yazı yazar. Strindberg’de Nietzsche’yi, Avrupa’nın ve Hristiyan aleminin çöküşünü haber veren bir peygamber olduğunu belirterek onu selamlar(Williams, 2021, s. 64).

Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önerdiler: sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesi (Bürger, 2017, s. 99). Bu kapsamda “Dada”cılar, 1916’da sanatın ölümünü ilan ettiler. Dadacılar için savaşın yaratmış olduğu yıkım, görünüşten çok daha büyük bir yıkımdı; modern toplumun çöküşü, uygarlığın yıkılışıydı. Sanat dahil olmak üzere bütün kurumlar çökmüştü. Dadacılar, modernliğin bir çeşit formları olarak gördükleri bütün sistemlerin karşısında yer aldılar. Dadacıların asıl amacı, sanat ile yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmaktı ve bu nedenle de, hazır nesnelere yöneldiler. Sanatta hazır nesneleri, doğaçlamayı, raslantısallığa yönelik teknikler geliştirdiler. Avangard hareketler burjuva toplumda sanatın aşkın statüsünü, burjuva sanatının sanatsal pratik ile hayat pratiği arasında açmış olduğu uçurumun eleştirisini içerir. Fakat bu eleştiriler sanatın toplumcu olması anlamına da gelmez. Avangardistlere göre burjuva sanatı, “estetizm”, sanatın hayat pratiğinden uzaklaşmasını ifade eder. Bu bağlamda Dadaistlerin anti-estetizmi hayat pratiği ile sanat arasında açılmış olan uçurumu kapatmak ve yeni bir hayat pratiğini örgütleme çabasıdır. Marcel Duchamp’ın ‘anti-sanat’ adına kullandığı

hazır nesneler, kullanımı açısından önemli örneklerdir. Eserin bireyselliğinin sanatçı aitliğini belgeleyen imza bir pisuvaya atılarak küçümsenir. Duchamp, yaşamdan alınan bir kesiti yapıya entegre etmek yerine, günlük hayatta kullanılan bir nesneyi doğrudan sanat eseri olarak sunmuştur. Duchamp sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva sanatının bireyi sanat eserinin üreticisi olarak gören yaklaşımını da sorgulamış olur. Bir esri biçim- içerik ilişkisi bağlamında değil, seri üretim nesnesi, imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırırız(Bürger, 2017, s. 103). Bu yaklaşım, sanata, antik dünyadan o güne kadarki en sert karşı çıkış oldu; estetik karşıtı bir tutum olarak Dada, nesnenin mimetik aksını (ya da soyutlamasını) değil, hiçbir şey yapmadan nesnenin kendini kullanmaktı. Nesnenin kendisi bir kez sanat eseri olarak sunuldu mu, zihin ile nesne arasında bir anlamlandırma ilişkisi başlar ve sanatçının diktatörlüğü yıkılır. Dada, hazır nesneyi bir sanatsal figür olarak sunduğu anda, araların bir iç bağının olmadığı göstergeler sistemine dönüşür.

Sonuç olarak söyleyebiliriz ki avangard hareketler salt estetik bir tartışmanın ötesinde aynı zamanda Avrupa burjuva toplumuna karşı bir saldırıyı içermiştir. Estetizmin ve modernizmin özerklik vurgusu ve hayat pratiğinden uzak sanat anlayışları avangardlar tarafından eleştirilmiştir. Gerek modernistler gerek ise avangardlar modern toplumda aklın araçsallaşması olgusunu eleştiriyorlardı. Fakat avangardlar yeni hayatı, sanat ve estetiğe bir kaçış olarak değil, tam tersine temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiğini örgütlemekle mümkün olabileceğini düşündüler(Bürger, 2017, s. 99). Bu durum estetik ve politika arasındaki flu geçişkenlik bölgesinin tespiti noktasında Benjamin'in estetik ve politik kuramının ilgi odağını oluşturur.

BÖLÜM III

WALTER BENJAMİN'DE FELSEFE VE ESTETİK

3.1. Bir Flaneur Filozof, Walter Benjamin

Walter Benjamin bütünlüklü bir felsefe ortaya koymamış, düşüncelerini farklı disiplinlerle ilişkilendirerek kendine has bir dil geliştirmiştir. Bu, anlaşılması zor, içine kapalı, karmaşık ve şiirsel bir dildir. Benjamin'in böyle bir dil anlayışı seçmesini, O'nun felsefeye dair yeni bir yöntem geliştirme denemesinin bir parçası olarak görebiliriz. Bu da bizi, Walter Benjamin'in düşüncesinde bir yöntem sorunuyla baş başa bırakır. Benjamin'in ilk yayımlanan yazısı olan "Friedrich Hölderlin'in İki Şiiri"nden, yayımlanan son yazısı olan "Tarih Üzerine Tezler" ve yazmış olduğu diğer yazılar arasında bir bütünlük söz konusudur. Modern hayatın deneyiminden, tarih-şiddet ilişkisine kadar Walter Benjamin'in problematik bir sürekliliğe sahip olduğunu görürüz. Bakunin'den Sorel'e, Marx'tan Freud'a Alman Barokundan Romantizme edebiyattan sinemaya uzanan geniş bir entelektüel alan Benjamin'in gezdiği topraklardır adeta. Bu bağlamda Löwy'nin yahut da Scholem'in Benjamin'in yöntemini iki yönlü Janus'a benzetmesi eksiktir, o çok yönlü bir Janus gibidir. Benjamin amacı, 19. yüzyıl kültürel pratiğinin özgürleştirici yanlarını ortaya koymaktı. Pasajlar projesine bu kadar önem vermesinin altında yatan sebep de budur. O, "Pasajlar"la kendi felsefesinin neliğini ortaya koymak istemiştir. Fakat bunu yöntemsel açıdan, felsefenin majör dilinin dışında yapmayı yeğler.¹⁴ Tiedeman'a göre eğer Pasajlar 19. yüzyıla ait materyalist tarih felsefesi niteliğinde olacaktı(Özbek, 70-130). Tiedeman tarafından ilk kez derlenen yapıtın içerik ve konu başlıklarına baktığımızda ve her ne kadar taslak halinde olsa da Benjamin'in belirli bir

¹⁴ 'Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi' başlıklı doktora tezinde de görüleceği gibi, bir sanat eseri eleştirisi üzerinde önemle durur. 1924'te kaleme aldığı 'Goethe'nin Elective Affinities' adlı yapıtı üzerine yazdığı incelemeyle ilgili olarak yayıncı Hofmannstahr'ın, Benjamin'in eleştiriciliği ile ilgili: "Hiçbir şeyle karşılaştırılmasına olanak bulunmayan" bir edebiyat eleştiriciliği söz konusudur (Ü. Oskay, 9, Estetize Edilmiş Yaşam).

problematığının olduğunu görürüz. Teknik dönüşüm ve kültürel pratik arasındaki ilişkiye odaklanır bu yapıt. Bu dönemde Marxizmle olan ilişkisini göz önünde bulundurduğumuzda Marxist üst yapı-alt yapı ilişkisinin başka bağlamlarla ele alındığını görürüz. Tiedemann'a göre Benjamin yapıtını bir konstriksiyon biçimde tasarlamıştır(Özbek, 2000). Fakat bu eser bitmemiştir, bunun sebepleri arasında görebileceğimiz şeylerden biri de yaşam biçimi ile düşüncelerinin fragmentallığı arasındaki ilişkidir. Bu noktada belirtmememiz gereken diğer bir olgu ise Benjamin yöntemi ile yaşamı arasındaki paralelliktir. Anti-konformist yapısı, bir flaneur gibi yaşaması, melankolisi, kaybedilmiş bir deneyimi belleğin ayak izlerinde araması, metalaşmış ve yapancılaşmış nesneleri gerçek anlamlarıyla toplamaya çalışmasıyla koleksiyonerliği ile montajcılığı, fragmental bilinci ve fragmental üslubu onun yazı ve yaşamın iç içeliğini gösterir. Aynı zamanda Benjamin'in yönteminin ufuk açıcılığı kendisinden sonraki yapısalcı, post-yapısalcı, postmordenist düşünceyi de etkilemiştir, diyebiliriz.

Benjamin, 1892 yılında üst orta sınıf bir Yahudi ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi. Çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği 20. yüzyılın başları siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan oldukça hareketli bir dönemdir. Yeni teknik ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı, tekelci-burjuvazinin yükselişe geçtiği, sosyal yapılarda bir çözülmenin başladığı, çevre ile merkez arasındaki servet eşitsizliğinin had safhaya vardığı, kır yaşamında işgücünün şehre kaydığı ve şehirde işsiz ve lümpen bir tabakanın meydana geldiği, bu geniş yoksul yığınlarla birlikte bir kitle kültürünün de ortaya çıktığı ve işçi sınıfının mücadelesinin arttığı bir dönemdir. Avrupa'da savaş öncesi ve sonrası ciddi bir bunalım süreci yaşanır. Bu haleti-ruhiye ile birlikte Husserl'den Bergson'a kadar pek çok filozof tarafında bir Avrupa krizi olgusu dile getirilmeye başlanmıştı. Modernliğin eleştirisini yapmak ve modernliğin krizini açıklamak, bu dönem özellikle de Alman düşünürleri tarafından yeniden ele alınır. Bu tip kriz ve düşüş dönemlerinde, mistik-varoluşçu konulara ilginin artmasıyla birlikte, bir geriye çekilme de yaşanır. İnsan, mutluluk verici dinsel-işsel bir özgürlük ile kaygı ve korku arasındadır. Öte yandan sol aydın kesiminde ise, Bavyera devriminin yenilgisi, Rosa Lüksemburg ve Karl Liebknecht'in katledilmeleri genel bir umutsuzluk ve melankolik hava yaratmıştır. Benjamin böyle bir dönemde çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdi.

Benjamin, bu çağın bir düşünürü olarak romantizme ve mistizme ilgi duymuştu. Fakat onun bu iki kavrama bakışı, dönemin Alman gericiliğinin bakışından ve romantik-mistik tarih yaklaşımından farklıdır. Benjamin, Nazilerin elinde gerici bir unsura dönüşmeden önce, Alman romantizminin eleştirel-ilerici bir yanı olduğu düşüncesindeydi. Alman romantizmin ortaya çıkışı, kapitalist-modernlik sürecinin ilerleme ve makineleşmeye karşı duydukları bir korkuyu ifade eder. Löwy'nin ortaya attığı şu soru bu bağlamda önemlidir: "Romantizm özünde muhafazakar ve gerici bir hareket midir? Yoksa kapitalizm ve burjuva toplumuna muhalefetinden ötürü devrimci bir potansiyel de taşır mı?" (Löwy, 1999, 17) Bu soru Benjamin'i de meşgul etmiştir. Bu noktada, O'nun kabalacı içkinlik ile Fichteci eylem ve romantizm arasındaki ilişkinin bağlarında bu potansiyeli bulmaya çalışması önemlidir. Benjamin, 1915 yılında Gershom Scholem'le tanışır ve bu tanışma onun ailevi geleneklerini de göz önünde bulundurduğumuzda Yahudi teolojisine ve mistizmine ilgi duymasına neden olmuştur. Bununla birlikte Batını bir Yahudilik yorumu olan 'Kabala'ya ilgi duymaya başlar. Bu ilgi, aynı zamanda aile bağlarından gelen klasik Yahudi geleneklerine de bir tepkiyi içeriyordu. Kabaladan etkilendiği önemli bir yan ise, yöntem açısından oldu. Kabala, bütün bir evreni sonsuz karşılımlar ve ilişkiler sembolü olarak görür. "Her şey kendi dışındaki her şeyi yansıtır." Kabalaya olan ilgisi, ona yöntem açısından hermeneutik bir bakış açısı kazandırmıştır. Kendisinin ifadesi ile "Her zaman eğer şöyle ifade etmemde sakınca yoksa teolojik bir anlayışla yani Tevrat'ın her bir pasajında kırk dokuz anlam bulan Talmud öğretisine uygun olarak araştırma yaptım ve düşündüm" (Lunn, 2011, s. 264-266). Bu Yahudi entelektüel miras, onun romantizmden sembolizme, estetik modernizm ve marksizmle kurduğu ilişkide önemli olmuştur.

Benjamin, bütün bu eklektik yapısıyla kendi konumunu da tartışmaya açar. Kabalist, Marxist, anarşist, kültür kuramcısı ve filozof, eleştirmen... Bütün bunlar, Benjamin'e yüklenen sıfatlardır. Avangartlardan komünist devrimcilere ve Frankfurt Okulu çevresiyle de ilişkisi olan bir isimdi. Benjamin, kendine has bir özerkliğe de sahiptir; komünist partisi üyesi olmadığı gibi, Frankfurt Okulu'na da girmemiştir. Adorno'ya göre Benjamin bütün akımlara mesafeliydi. Alman Romantizmi'nden Marx'a Freud'dan Nietzsche ve Bergson'a kadar uzanan düşünce yelpazesini de kendi içinde eritir ve Benjamin'in felsefesinin arka planını oluşturur. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünün amacı Benjamin'in felsefesinin ve yönteminin ana birleşenlerini, bu

birleşenlerle estetik teorisi arasındaki ilişkiyi modernist estetik ile olan kesişim noktalarını belirlemek olacaktır.

3.2. Walter Benjamin’de Yöntem

3.2.1. Dil

Erken dönem çalışmalarından olan “Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine” adlı çalışmasında Benjamin, kendi üslubunun yöntemsel ipuçlarını verir. Makale, Benjamin’in Scholem’le yaptığı işbirliği yoluyla olgunlaşan Yahudi-Kabalistik temalarla bağlantılı teolojik bir dil teorisini içermekle birlikte, çağındaki neo-Kantçı ve fenomenolojik eğilimlere karşı yazmış olduğu bir makaledir. Benjamin bir yandan yeni epistemolojinin temellerini mantık ve matematik ilkelerinden yola çıkarak dil teorisinde ararken diğer yanda kendi deneyim ve bilgi kavramını Kant ve neo-Kantçılığın deneyim ve bilgi kavramından farklılıklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Benjamin bu bağlamda Scholem’le birlikte mantık ve matematik araştırmaları yapmıştır. Benjamin, “Russell’ın Paradoksuna Çözüm Denemesi” (1916–1917) makalesinde Russel paradoksuna çözüm arar. Kavramlar ve kelimeler, fikirle ve isimler, "nesnenin özü" ile "dolaysız" bağlantısı arasındaki ilişkiye odaklanarak gösterilen kavramına farklı bir yorum sunan Benjamin’e göre, gösteren her zaman uzlaşım yoluyla gösterilene bağlı değildir. Dil anlam üzerine kuruludur; Eğer bir anlamı olmasaydı hiçbir şey olmazdı. Burada anlamın mantıktaki bu çifte görünümünde, dil felsefesinde açıklığa kavuşturulan, bilginin dilsel doğasına ilkel ve gösterge niteliğinde bir gönderme vardır. Benjamin, bilen bir özne ile bilinen bir nesne arasındaki ilişki olarak bilgi teorisi yaklaşımının üstesinden gelmek ister. Bu bağlamda ilkin düşünce ve hakikat, hakikat ve dil arasındaki ilişkiye odaklanan mistik-kabalistik bir dil teorisinden esinlenmiştir. Ampirik dünyayı kendisi şekillendiren ve kendilerini isimler olarak sunan fikirlerin eyleminde onu şekillendiren bir güç olarak hakikat, Benjamin için yönelimselliğin ölümüdür. Dolayısıyla fikirlerin kendilerini verdikleri dilin özel sınırı olarak ismin ve isimlerin bu iki yönlü yönü sayesinde bunlar aşkın bir bilinç içindeki bir içeriğe veya kasıtlı bir eylemin nesnel bir karşılığına indirgenemez. Benjamin’e göre, "bilginin dilsel doğası üzerine düşünmekten elde edilen bilgi kavramı, Kant’ın gerçek anlamda sistemleştirmeyi başaramadığı alanları da kapsayan, buna karşılık gelen bir deneyim kavramı yaratacaktır(Tagliacozzo, 2018, s. 16).

Bilginin nesnesi olarak deneyim, bilginin birleşik ve sürekli çeşitliliğidir. Kulağa paradoksal gelse de, deneyimin bilgisinde deneyim bu şekilde ortaya çıkmaz, çünkü bu deneyimin bilgisi ve dolayısıyla bir bilgi bağlamıdır [Erkenntniszusammenhang]. Ancak deneyim, bu bilgi bağlamının simgesidir ve bu nedenle bilginin kendisinden tamamen farklı bir düzene aittir. Gerçekte deneyimlediğimiz “deneyim”, deneyim bilimizde bildiklerimizle aynıdır. Felsefe, dil gibi sistematik, sembolik bir çerçeveden elde edilen mutlak deneyimdir. Mutlak deneyim, felsefenin[Anschauung] görüşüne göre dildir; ancak dil, sistematik, sembolik bir kavram olarak anlaşılır. Dil türlerinde ifade edilir, bunlardan biri algıdır. Mutlak deneyimin tüm dolaysız tezahürleri gibi algı doktrinleri de daha geniş anlamda "felsefi bilimler" kapsamına girer. Felsefi bilimler de dahil olmak üzere bir bütün olarak felsefe doktrindir(akt: Tagliacozzo, Benjamin, 2018, s. 25.)

Bu kapsamda Benjamin 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve oldukça yaygınlık kazanan dilbilim teorilerinin genel yaklaşımını problemli görür. Özellikle kabalacı düşünceden aldığı kavramlarla eleştireye tabi tutar. Kabala ile kurmuş olduğu epistemolojik ve alegorik bağda Benjamin, Tanrı-insan ve adlandırma arasındaki ilişkiye dikkat çeker(Benjamin, 2014, s.172). Buradaki ontolojik ilişki nesnelerin yalnızca tesadüfi göstergesel simgelerle dile bağlanması değil, insanın bir ad koyucu olarak nesnelere anlam veren bir varlık oluşunu ifade eder. Bu durum, Benjamin açısından çok daha derinlerde, biçimselliğin ötesinde, bir hakikat ilişkisini içerir. “Adda insanın tinsel özü kendisini Tanrı’ya iletir” (Benjamin, 2014, s. 171-172). Benjamin’e göre her dil, insanın tinsel yaşamının dışavurumudur. Göstergelerle aktarım ise, insan dilinin ya da bu dilin temelinde yatan ya da üzerine kurulmuş şeylerin (hukuk, şiir) yalnızca özel bir durumudur (Benjamin, 2014, s. 169). Benjamin yazısında, ‘dil, yalnızca insan dışavurumunun tüm alanları kaplamakla kalmadığını ve bütün bir doğanın ondan pay aldığını’ belirtir. Benjamin burada, kritik bir olguya değinir ve tinsel özün kendisini dil aracılığıyla değil, dilde iletildiğini ifade eder. Benjamin’in yaptığı bu kritik ayrım, tinsel öz ile dilsel öz arasındaki ilişkinin dilsel öz ile tinsel özün yalnızca iletilebilir olduğu ölçüde özdeş olabileceğidir. Benjamin’in ortaya koyduğu önerme, dilin kendisine karşılık düşen tinsel özü iletmesidir. Çünkü Benjamin’e göre insanın dilsel özü dildir ve bunu ancak dille yapar, ad bu bağlamda tinsel özün dışavurumudur (Benjamin, 2014, s.170-171).

Benjamin'in bu bakışı, onun kabalizmle olan ilişkisinde de göreceğimiz üzere, hakikat-dil arasında kurduğu hermenutik bir ilişkidir. Bu kapsamda, metnin kutsallığına önemle eğilir. Onun önem verdiği şey, dil-hakikat ve metin arasındaki gizil durumu açığa çıkarmaktır. Bu bağlamda, kendi yöntemini “sondajla derindeki inciyi bulma” olarak görür. Benjamin'e göre dil kuramının birincil görevi dilsel öz ile tinsel öz arasındaki ilişkiyi belirlemektir. Bu yüzden, ilk elden açıktır ki, kendisini dilde ileten tinsel öz dilin kendisi değil, dilden ayırt edilmesi gereken bir şeydir. Bu bağlamda Benjamin, batı felsefesi geleneğindeki logos ve söz arasındaki ilişkiyi de bir şekilde yeniden ele alır. Dilin aktarım ile yapı arasındaki ilişkisi, genelde dilin araçsal niteliği üzerinedir. Bir şeyin tinsel özünün onun dilinden ibaret olduğu görüşüne gelince; bir hipotez olarak bu görüş, bütün dil kuramını dipsiz bir uçuruma çekme tehlikesi ile karşı karşıya bırakır (Benjamin, 2014, s. 170). Oysaki Benjamin, dilin göstergebilimsel araçsallığına kuşkuyla yaklaşır ve burjuva felsefesinin bir yaklaşımı olarak görür onu. Dilsel özü anlamak istiyorsak eğer, bu dile her zaman karşılık düşen tinsel özü sormak gerekir. Ancak ve ancak, bu dilsel özle kendini iletebilen tinsel öz neyse onun dışavurumudur, başka bir şeyin değil. Benjamin dilin, sadece işaretlerden oluşan ve rastlantısal yapısına dair olan burjuva yorumu eleştirdiği gibi, buna karşı çıkan mutlak dil ile söz arasında kesin belirlenmişliği ifade eden mistik dil teorisini de eleştirir. Mistik dil kuramına göre, tam anlamıyla şeylerin özüdür söz. Oysa doğa dilsizdir. Söz aracılığıyla insan şeyleri diline bağlamıştır. Bu bağlamda, ad da kendisini ileten tinsel özüdür. Ad da dilin öz yasası ortaya çıkar. Dil doğayı tarihselleştirir. Benjamin'e göre dil, yaratılmış olanı kendi içine çeker ve adlandırır. Böylece insan, ad koyan bir varlık olarak nesnelerin dilini kendi diline çevirmiştir. Bu bağlamda ad, dilin sadece son nidası değil, aynı zamanda gerçek çağrısıdır. “Böylece ad da, dilin mutlak anlamda iletilebilir tinsel öz olarak yoğun bütünselliğiyle evrensel anlamda iletilen (adlandırılan) öz olarak yaygın bütünselliği doruğuna varır” (Benjamin, 2014, s. 173).

Benjamin'in dil teorisini sanat bağlamında ele aldığımızda iki önemli çıktısı söz konusudur. Birincisi, ad veren insan olarak yaratıcı-deha sanatçı kavramı, İkincisi ise biçim ve içerik arasındaki ilişkidir. Yanlızca insan ad verebilir. Bu bağlamda insana bir yaratıcılık sıfatı yükleyen Benjami için sanatta bir ad vermenin farklı bir biçimidir. İkincisi ise, Benjamin'in genel olarak dil teorisinden, onun sanatsal üslup ve içerik tartışmasının, estetik-modernist tavrın ana hatlarını da görmek mümkündür.

Tinsel öz ile dilsel öz arasında kurmuş olduğu diyalektik ilişki bağlamında Benjamin'in, metne yönelmesinin politik bir anlamı vardır. Kendi ifadesiyle “yeni bir içerik ancak yeni bir biçimle mümkün olabilir.” Bu da ancak dil ile ideoloji arasındaki gizil ilişkinin ifşası ile mümkün olur. Benjamin'e göre, metinde anlamın taşıyıcısı olarak görülen biçimin kendisi, kendi başına politik, ideolojik bir niteliğe sahiptir. Benjamin için burada önemli olan nokta, ilerencilik ve gericiilik noktasıdır. Benjamin, dil ile özel olarak ilgilenmekle birlikte üslup ve kendi yazı dili açısından da dil problemine önem veriyordu. Akademik dilden radikal bir kopuşla “estetik modernist” bir dil geliştirmek niyetindeydi. Lunn, Benjamin'in dil anlayışı ile Cassirer'in sembolist estetiği arasındaki yakınlığa dikkat çeker. Bu formalist yan, onun Hegel'le olan mesafesini de bir yerde açıklıyordu (Lunn, 2011, s. 257). Özellikle Mallarmé'nin dil oyunlarından ve dilin kendinden anlamı olduğuna dair sembolist tavırlarda etkilenmiştir. Rosen'e göre, Mallarmé'in biçimciliğini Benjamin fikirlere uygulamıştır (Charles Rosen, akt. Lunn, 2011, s. 259). Bu noktada Benjamin'in “Mallarméci dil oyunlarını” gerçekleştirmede sinemadan aldığı montaj ilkesi önemli olmuştur.

3.2.2. Montaj

Benjamin, kendi yöntemini, bir çeşit kolaj-montaj yöntemi olarak ifade eder ve böylece, sinemadan aldığı montaj tekniği ile felsefesi arasında bir dil-düşünce-estetik bağ kurar. Benjamin göre, montaj yeni teknolojinin biçimsel ilkesidir. Bu ilke, felsefi düşünüm için zorunlu bir görüş bütünlüğünü sağlayacak şekilde bir deneyim dünyasını yeniden inşa etmek için kullanılabilir miydi? (Morss, 2015, s. 40) Çalışmasına “ebedi montaj” adını vermişti.

Bu projenin yöntemi edebi montaj. Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım, ne de hazineden herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp; ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim (Benjamin, 2014, s. 35).

Benjamin montaj ilkesini, ileride göreceğiz, tarih ve diyalektik imgelem arasındaki temel bir işleve sahiptir. Benjamin'in ifadesiyle montajı tarihsel materyalizmin temel yöntemidir. Benjamin Pasajlar projesi yöntembilimsel açısından

da Tiedeman'ın ifadesiyle bir inşa biçiminde olduğunu ifade etmiştik bu inşa aynı zamanda Benjamin'in montaj ilkesinin kendisidir.

Daha yüksek bir düzeyde somutluğu, Marksist yöntemin gerçekleştirilmesiyle birleştirmek, hangi yolla mümkün olabilir? Bu yolun ilk aşaması, kurgu (montaj) ilkesini tarihe dahil etmek olacaktır. Başka deyişle, büyük yapılar, çok somut biçimde üretilmiş küçük yapı öğelerinden oluşturulacaktır. Tek tek öğelerin çözümlenmesiyle, olayın bütününe kristali ortaya çıkarılacaktır(Benjamin, 2002, s. 12)

Montaj bizi yığınsal bir tarih imgesiyle baş başa bıraktığı gibi aynı zamanda tarihsel sürekliliğini kesintiye uğratar. Bağlamdan fragmental gerçeği ayırır. Fragmanları yeniden inşa eder (Benjamin, 2011, s. 112). “Montaj gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve esrin oluşturulma evresini tarif eder”(Bürger, 2017, s. 132). Benjamin montaj ilkesi ile ilişkili olarak Brecht'in kesintiye uğratma tekniğini, seyirciyi etken bir konuma getiriği noktasında ilerici bir yaklaşım olarak görür. Kesintilerin sürekliliği ve parça ile bütün arasındaki ilişki yalnızsımayı bilinçli bir biçimde zayıflatır.

Montaj, sinemanın anlatı bütünlüğünü oluşturan bir kavram olmakla birlikte modernist sanatın sanatsal prensibini de oluşturur. Böylece modernist sanatın, organik sanatın temsil estetiğini yıkmasında önemli bir yöntem olur. Organik sanat doğa ile insanın uzlaşmasını işaret eder. Avangardist sanat ise bir uzlaşma yaratmaz. Organik sanat eserinde tekil ile bütün diyalektik bir bütünlüğe sahiptirler. Organik olmaya sanat eserinde bu diyalektik yapı yıkılır. Tekil ile bütün arasında zorunlu bir bağıntı yoktur(Bürger, 2017, s. 139). Benjamin'in montaj ilkesini tarihe uygulaması kendisi açısından bir tür “Kopernikçi Devrimi” işaret eder. Marx'ın yabancılaşma olarak gördüğü insanın nesne olarak tarih içindeki konumu montaj ilkesi ile sarsılır. Nasıl ki seyirci etken konumuna gelmişse tarihin nesnesi duumunda olan insanda özne konumuna gelecektir. Montajın yarattığı kesinti ile birlikte şok etkisi bireyi kolektif uykusundan uyandırır (Benjamin, 2014, s. 136). Montaj bu bağlamda Benjamin açısından devrimci bir işlev görür. Tarihi bir bütün olarak algılamamızı, tarihi öznenin dışında bağımsız bir olgu olmadığı gerçeği ile yüzleştirir.

Montaj ilkesini gözönünde bulundurduğumuzda, Benjamin, modernist ve avangart biçimselliği kendi üslubu açısından da benimsemiştir. Eserleri, neredeyse bir yığınlar bütünü gibidir. Çok sık notlar almıştır. Bu notların hangisinin kendisine ve hangisinin alıntılacağı kişiye ait olduğunu ayırt etmek de güçtür. Konstrüktivist ve hatta dadacı bir dile sahiptir, diyebiliriz. Benjamin'in dilinde, bir bulmacanın içindeyiz gibidir. Fakat bu bulmacanın ucunu bir yerlerden yakaladığımız zaman, okur için keyifli, şiirsel bir dile dönüşür. Benjamin, bu metodolojisi ile tarih denilen mefhumu, öznenin bilincindeki kurmaca bir öge olmaktan kurtarır. Tarih ile kurduğumuz ilişki, bir yabancılaşmayı-kurmacayı içinde barındırır; fakat onun 'tarih meleşti', bu yabancılaşmayı ortadan kaldırır. Sık alıntılar kullanması da buna ilişkindir. Bu alıntılarla kendi düşüncesi arasındaki sınır da belirsizdir. Benjamin'in, alıntı yöntemine sık başvurmasının altında yatan başka bir neden de, gündelik hayat içerisindeki muhafazakar direnişe karşı bir çeşit direnç geliştirmek ve geleneğin otoritesini yıkmaktır. Alıntı ve tarih arasındaki ilişki, metodolojik olarak geleneğin baskısına karşı bir mücadeledir. Tarih kurmacaya dönüştüğü anda, gelenek bir otorite olarak karşımıza çıkar ve bu otoritenin kaynağı umutsuzluktur. En yığıtçe atılımların karşılaştığı baskı karşısında, pusu kurmuş bir alıntılar yığını ile savaşmak. Gelenek, otoritenin elinde muhafazakarlaşarak baskı aygıtı haline dönüşür. Alıntılar, geleneği muhafazakarlığın elinden kurtarmak ve geleceğe şimdiki zamandan bir umut ışığı bırakmaktır. Benjamin böylece, alıntılarla bir düşünce fragmanları oluşturmuştur. 'Fragmantal anlatı', düşüncenin gelenekle kurduğu kurgusal ilişkiyi kesintiye uğratır. Tikel parçalar şok dalgaları halinde tümeli yapıbozuma uğratır. Şimdiki zamanın yoğunlaşarak muhafazası sağlanır (Benjamin, 2014, s. 30). Benjamin'in kullandığı kavramlar arasındaki ilişki üzerinden takip ettiği yolu gözlemlemek mümkündür. Bu yol Alman erken romantiklerine ve bilhassa da Friedrich Schlegel'in etkisi söz konusudur. Fragmanvari ve şiirsel düşüncenin özgünlüğünden gelen, estetik bir etkidir bu. Bu bağlamda Benjamin'in Romantiklerle kurduğu ilişki hem estetik hem de politik bağlamda önemli olmuştur.

3.2.3. Alman Yas Oyunun Kökeni ve Alegori

Benjamin kabul edilmeyen doçentlik tezi, "Der Ursprung des Deutschen Trauerspiel"i (Alman Yas Oyununun Kökeni) yazmaya 1923-1925 yılları arasında başladı. Amacı, doçentlik tezi olarak vermek ve akademide işe girmekti. Fakat

Frankfurt'taki Alman Araştırmaları kürsüsü, çalışmanın Germanistik'e uygun olmadığını ve Benjamin'e başvurusunu geri çekmesini söylediler. İlk başta, konu açısından ilgi çekici görünmeyen, anlaşılması güç bulunan bir tezdi. Hannah Arendt'e göre reddedilmesinin asıl sebebi, tezin Friedrich Gundolf'un Goethe üzerine yazdığı kitabın temel tezlerini hedef almasından dolayıdır. Bu çevre, kurumsallaşmış bir çevreydi ve Benjamin'e hoşgörü göstermediler. Fakat yine de, Benjamin'in bu konuyu seçmesinin bir nedeni olmalıydı. O, tarihin yığinsal imgesinin izini sürmek ister.

Benjamin bu bağlamda, çalışmasının nesnesi olarak seçtiği ve dramatik biçimin başlangıcını tartışmak için kullanacağı 'Ursprung' kavramını tanıttığı ve geliştirdiği 'Epistemo-Eleştirel Giriş' ile işe başlıyor. 'Ursprung' Almancada en eski köken anlamına gelir.¹⁵ Benjamin Ursprung(Köken) kavramını zaman içinde değişen fenomenlerin bir modeli olarak tanımlanır. Köken kavramı, varlığın ortaya çıktığı süreci değil, oluş ve yok olma sürecinde ortaya çıkan anlatmak için tasarlanmıştır. Köken, oluşun akışındaki bir girdaptır ve ritmik hareketiyle, oluşum sürecine dahil olan malzemeyi yutar. Bu bağlamda Benjamin açısından köken, zamansal olarak kronolojik bir başlangıcı ya da mekansal olarak bir yapıyı veyahut da sabit bir biçim olarak düşünülmemelidir. Benjamin böylece kendi tarih metodolojisini Hegelci tarihselcilikten ayırır. Zaman ve mekanın konfigürasyonları biçiminde ortaya çıkar (Benjamin, 2019, s.26). Benjamin Ursprung kelimesini seçerek, daha eserin başında bir tarihsel zaman anlayışını tesis eder. Benjamin'e göre, kökenin zaman içinde belirli bir yerdeki belirli bir nesneden asla soyutlanamaz. Hiçbir zaman olgusalın çıplak ve açık varoluşunda açığa çıkmaz; onun ritmi yalnızca ikili bir anlayışla görülebilir (Benjamin, 1998, s. 45). Köken ne bir nesnenin gerçekliğinde ne de onun fikri veya arketipi olarak arkasında mevcuttur; zaman içinde gelişen bir kalıptır. Benjamin üç tür zamansallık ayrımı yapar. Ampirik zaman, merkezinde birey olarak trajik baş karakterin bulunduğu kahramanlık zamanı ve ebedi şimdinin habercisi olan tarihsel zaman(Jetztzeit, başkaldırıcı an)(Eagleton, 2020, s. 28). Benjamin Trauerspiel'de Nietzsche'yi anımsatacak bir biçim, trajediyi doğuran antik Yunan kültürü ile yas oyununun Orta Çağ Hristiyan kültürü arasındaki doğa ile mitik olan, ölüm ile yaşam farklılıklarına dikkat çeker. Bu farklılıklar her iki dönemin yaşamla kurmuş oldukları ilişki biçiminin bir parçasıdır(Benjamin, 2019, s.94).

¹⁵ Almanca, 'en eski örnek' anlamına gelen 'ur' ön ekinden ve 'sıçrama' anlamına gelen 'sprung' kökünden oluşur.

Benjamin, Yunan trajedisi ve Hristiyan yas oyunundaki zaman ve ölüm ilişkisine dikkat çeker. Ona göre, trajik ölüm anı, kahramanın kararlaştırılan kaderinin gerçekleşme zamanıdır. Yunan trajedisinde kahramanın ölümü, Tanrıların insan ve doğadaki tezahürüne tanıklık eden bir kaderin tamamlanmasıdır. Hristiyan yas oyununda ise zamanın ucu açıktır; Tanrı uzaktadır ve mutlak olanın gelişiyile zamanın tamamlanması Mesih'in doğuşunda zaten gerçekleşmiş ve Kıyamet Günü'ne ebediyen ertelenmiştir(Benjamin, 2019, 25). Trauerspiel'in zamansal ilkesi, tamamlanma değil, tekrardır. Yaşayanları ve ölüleri hayaletimsi bir varoluşa mahkum eder; onların ölümlemlerini veya yaslarını tekrarlamaya mahkumdur, ancak asla tamamlamaz. Ölümün ve ölülemlerin yaşamdan kovulması, mutlak olanın deneyimden ayrılmasının -Tanrı'nın uzaklaştırılmasının- bir sonucudur. Benjamin Barok Trauerspiel'i sekülerleşmiş Hristiyan draması olarak görür. Bu bağlamda diyebiliriz ki Benjamin'in Alman Barok tiyatrosuna olan ilgisi, estetik değil teolojiktir (felsefi). Bu bağlamda Trauerspiel aynı zamanda Benjamin'in modernitenin sosyo- politik kökenleri ve sonuçlarına dair olan ilgisinin izlerini taşır. Trauerspiel'de analiz edilen dönem kültür tarihi açısından Reformasyon sonrası süreci içerir. Bu dönem, yalnızca modern bilinç ve deneyim biçimlerine değil aynı zamanda modern toplumsal ve politik örgütlenme biçimlerini anlamak açısından da önemlidir. Benjamin'de Weber gibi Protestanlık ile kapitalizm arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Orta Çağda aşkın bir Tanrı kavramı onaylanan yaşamın azalmasına yol açmıştır. Hristiyanlığın kapitalizme dönüşmesinin doğal sonucu, kapitalizmin bir din haline gelmesidir. Bu din nihilist bir dindir. Trauerspiel'de incelediği 17. yüzyıl Protestan yazarları kapitalizmin bir din olarak ortaya çıkışının ilk tanıklarıdır. Bu bağlamda dramalar, yas, ölüm ve felakete dair kasvetli imalarla doludur(Benjamin, 2019, s.30).

17. yüzyılın sekülerleşmiş hayatı, mitik olanı dışlayan ve yerine tarihi koyan bir anlayışa bırakmıştır. Bu dönemde Barok düşüncenin ortaya çıkışı, modernleşmeye duyulan kuşkunun bir ifadesi olarak görülebilir. Modernliğin rasyonalize edici yapısının yerine, barok duyguları ortaya koyar. Bu bağlamda barok, modern felsefenin bütüncül ve akli yapısının yerine tekillik getirir. Akıldan bedene bir dönüşü ve coşkuyu ortaya koyar. Bu noktada Alman Barok tiyatrosu ile kabalacı düşünce arasındaki ilişki dikkat çekicidir. Kabalacılık, sekülerleşen hayat karşısında dinin ve yaşamın, kendisini dışlamayan, henüz bilimsel gelişmenin doğanın agnostik boyutunu

açıklayamamasının sonucunda, yine teolojinin sınırlarında kalarak bir açıklama çabasını ifade eder. Alman Barok tiyatrosu da doğanın bütününde bir mananın mevcutluğuna inanıyordu ve hakikatin açığa çıkması için yalnızca yorumlara ihtiyaç vardı. Benjamin, bir yandan Barok tiyatrocuları överken, diğer yandan onların tikel-teolojik çerçevesini eleştirmiştir (Morss, 2015, s.253). Kabalacılar, barok tiyatrocuları, doğayı haince şeytana terk etmeleri noktasında eleştirmişlerdir. Barok tiyatrocular kafatası yığınları arasında, madde ile ruh arasındaki bölünmede kurtuluşu maddesel olmayan ‘öteki dünya’ya bırakmışlardır. Kabalacılar ise maddi dünyayı yorumlarken, onun günahkârlığını ve bunun sonucunda ortaya çıkan “şeylerin berbat çoğulluğunu reddetmiyorlardı. Bu noktada, Barok alegoricilerle aynı fikirdeydiler” (Morss, 2015, s. 256). Benjamin, dönemin birincil anlamlandırma biçimi olarak alegorinin retorik figürünü tasvir ederek melankoliyi de çağın baskın felsefi ve estetik ruh hali olarak tanımlar (Egginton, 2018). Alegori, görünüş ile öz arasındaki girift ilişkiden doğar ve aralarında bir çelişki olduğunun kabulüne dayanır. Benjamin'e göre bu farklılık simgesel olandan uzaklaşmak değil, zaman ve sonluluk deneyiminin kaçınılmaz sonucudur; sembol sonlunun sonsuzluğa katılmasını sağlamaya, anı bir sonsuzluk imgesi içinde dondurmaya çalışırken, alegori ölümü anlamlandırmaya kaydederek görünüş ile öz arasındaki ilişkiyi geçici ve tehlike altında olan bir ilişki haline getirir(Caygill, 1998, s. 58). Alegorist, ancak bu yıkıntıyı sahneleyebilirdi. Böylece Alegori anlamlarından yoksun kalmış nesneler dünyasına yeniden anlam bahşeden biçim olur.

Düşünceye dalmış Melankoli bakışı altında nesne alegorik hale gelir gelmez, içindeki yaşam yiter yitmez, geriye nesnenin kendisi, ölü ama sonsuza kadar korunmuş olarak kalır; alegoricinin karşısında, iyi ya da kötü, tamamen ona teslim olmuş olarak uzanır. Başka bir deyişle, bundan böyle nesnenin kendisi kendi başına bir anlam iletebilmekten yoksundur; ancak, alegoricinin eğreti olarak vereceği anlamı yüklenebilir. Alegorici, kendi anlamını aşılır ona, kendisiyle onun içinde oturmak üzere aşağıya iner: Bunun da psikolojik değil ontolojik anlamda aşılması gerekir. Nesne onun ellerinde başka bir şey olur, başka bir şeyden söz eder, onun için, simgesine saygı duyduğu bir gizli bilgiler ülkesinin anahtarı olur (Akt: Jameson, Benjamin, 2013, s. 76).

Yaşanan tahribata anlam veremeden kaynaklı, geçici dünyadan sonsuz dünyaya alegorik bir kaçış. Benjamin'e göre, "Şeyler dünyasında yıkıntılar neyse, fikirler dünyasında da alegoriler odur" (Jameson, 2013, s. 69) Benjamin'in deyimi ile, tarihin 'facies hippocratica'sı (Ölüme yakın yüzün görünümü)dır. Benjamin'de, simge-alegori karşıtlığı ilişkisi de burada ortaya çıkar (Benjamin, 2019, s.174). Joseph von Görres'e göre, "Sembol fikirlerin işareti olarak kendi kendine yeten, yoğunlaşan ve kararlı bir şekilde kendisi olarak kalandır. Alegori ise zamanın akışkanlığını kazanmış fikirlerin ardı ardına ilerleyen, dramatik biçimde hareketli, dinamik bir temsildir" (akt: Egginton, Görres, 2018). Benjamin, doğanın alegoride zamansallaştırılmasının, sembolizminkinden farklı olarak ya başarısız olduğunu ya da onun "başkalaşmış yüzünü" idealleştirmeyi ya da kurtarmayı reddettiğini vurguluyor. Söz konusu olan, iki tarihsel tutum arasındaki çatışmadır: Biri doğallaştırıcı ve sessiz, diğeri ise insan varoluşunun kaba gerçekliğini yumuşatmayı reddeden acı verici ve grotesktir. Bu tutumlar, Winckleman ve Wölfflin gibi bilim adamlarının klasik üsluba karşıt olarak barok üslubun on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki aşığılamalarından ve daha sonra geri kazanımlarından aktarılan sanat tarihi tanımlarının analogları haline gelir. Benjamin göre klasizim özü itibarıyla, kusurluluğa, güzel olanın çöküşünü izin vermez. Bu çürümeye tanıklık etmek ve bunun karşı konulmazlığını fark etmek ve düşünmek zorunda kalmak, Barok'ta tanımladığı baskın ruh halinin, barok gözlemcinin melankolisinin oluşmasına yol açar (Egginton, 2018). Ancak abartılı ihtişamının altında, barok alegorinin benzeri görülmemiş bir vurguyla ilan ettiği şey tam olarak budur. Güzelin çöküşüne, fiziksel olanın çürümesine odaklanan Benjamin, 'Trauerspiel'in sahne dekorunda bu harabe imgeyi nesnelleşmiş olarak bulur.

Benjamin'e göre 'erken romantikler'in, simge olarak teolojik bir kavramı, estetik bir problemi çözmede kullanmaları, tikel ile tümel arasında bir yanılısamaya yol açacağını ifade eder. Erken romantik bağlamda simge, ideanın yansıması olarak mitik bir anlam taşıırken, alegori ise yıkıcı bir potansiyele sahiptir ve kutsal olanı dışarı bırakır. Alegorinin dünyası dekadandır ve simge zamansaldır; mitik olanı, ezeli ve ebedi olanı imler. Alegori ise uzamsaldır. Jameson'a göre, "simge ve alegori arasındaki ayrılık, nesne ile tin arasında tam bir uzlaşmayla, böyle bir uzlaşmaya karşı istek ve kararlılık arasındaki ayrılıktır" Benjamin simge ve alegori arasında zamansal bir ayrıma dikkat çeker. Simge zaman içinde anlık, tek bir durakken alegori ise

yaşamın bağlantısız anlarıyla bir süreklilik verme girişimidir (Jameson, 2013, s. 77). Alegorist bir unsur bağlamıyla olan ilişkisini bilinçli olarak zayıflatır ya da onu bağlamından koparır, onu fragmantal bir yapı olarak ele alır organik yapının karşısı konumuna getirir. Benjamin'e göre geleneksel yaklaşım simgeyi olumlarken alegoriyi dışlar. Scholem'e göre alegori, "biçimle anlam arasında açılan boşlukta zuhur eder. İkisi de artık ayrıştırılamaz bir birlik oluşturmazlar; artık ne anlam bu tikel biçimle, ne de biçim bu tikel anlamlı bağlamla sınırlıdır. Alegorist, yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını biraraya getirir ve bu yolla anlam yaratır. Bu, ortaya atılmış anlamdır ve başlangıçtaki anlamına çıkarsanamaz. Alegoristin faaliyeti, melankolinin dışavurumudur. Kısacası alegoride ortaya çıkan şey, her temsile bağlanan sonsuz anlamdır" (Benjamin, 2019, s. 261). Alegori anlamlarını kaybetmiş nesnelerin yerini alır, onları bağlamlarından kopararak kendisi anlamın kendi olur.

Benjamin açısından montaj ilkesi tarih tezleri açısından önemli bir yöntem ise aynı şekilde alegori kavramı da bu bağlamda önemlidir. Benjamin'e göre, "tarihsel materyalistin alegorisi" tarihi süreklilik zincirinden koparan, tarih meleşinin felce uğramış bakışları önünde biriken bir yıkıntılar bütünüdür. Bu bağlamda Alegori tarihi gerilemeler şeklinde temsil eder. Benjamin açısından bu durum bir gerilimi işaret eder (Benjamin, 2002, s.29), bir yanda modern dönemin ilerleme olarak gördüğü doğaya egemen olma diğer yanda toplumsal gerileme. Benjamin tarih tezleriyle bu ilişkiyi açığa çıkarmaya çalışır.

3.2.4. Marxizm ve Tarih Tezi

Benjamin, kendi tarih yöntemini monadolojik bir yöntem olarak görür. Monadolojik yöntem, lineer bir tarih sunmaz bize; katmansal bir tarih ve o tarihin kendi süreci içerisindeki yapıları göz önünde bulundurarak açıklamamızı sağlar. Böylece, geçmişle şimdiki zaman arasında bir bağ kurar. Benjamin için geçmiş, şimdiki zamanda birikmektedir. Şimdiki zamanın anlık bütünlüğü, Benjamin'in tarih tezlerinde önemli bir perspektifi yansıtır. O, evrensel bir dizge kurmaz; anlatısının fragmantallığı, bütünlüklü bir dizge oluşturmaya izin vermez. Onun yöntemi, genel bir perspektif sunmaktan öte, detay ve parçalardan oluşur. Evrensel olan tikel olana içkindir. Tarihsel nesneler ilk olarak tarihsel süreklilik zincirinden kurtulur. Böylece inşa için yıkımın ön şartı gerçekleşir. Bu bağlamda, Benjamin'in diyalektik yöntemi

Hegelci diyalektikten ayrılır. Öncelikle Benjamin yeni bir diyalektiği, imgelerin diyalektiğini ortaya koymaya çalışır. Üst-belirlenmiş bir kavram olarak diyalektik imge, arkaik imgelerin kullanılmasını işaret eder ve çizgisel bir mantıkla işleyen bir diyalektik değildir bu. Tam tersi, bir kesintiyi ifade eder ve bu bağlamda, yukarıda belirttiğimiz üzere yapılandırma ilkesi montaj ilkesidir(Morss, 2015, s. 242-243).

Bu bağlamda Benjamin tarihi bir diyalektik imajlar bütünü olarak görür. Diyalektik imajlar, Benjamin'in felsefesinin tarih ile estetik, teknik ile bellek arasındaki bütünlüğü sağlayan kavramdır. Bu kavram, Hegel'in tarih tezini ve onun tarihsel-diyalektik metodolojisini, imajların diyalektiği çerçevesinde hem eleştirisini hem de yeni bir yöntemi ifade eder. Diyalektik imajlar, tarihin çizgisel ilerlemesinin karşısına bir enkazlar bütünü olarak birikmesidir. Benjamin diyalektik düşüncüyü *Pasajlar* kitabında şöyle tanımlar:

Diyalektik düşünme, tarihsel uyanışın organıdır. Çünkü her çağ, bir sonrakini düşlemekle kalmaz, ama düş kura- rak uyanışı da zorlar. Sonunu kendi içersinde taşır ve -daha önce Hegel'in saptadığı gibi- bu sonu kurnazlıkla hazırlar. Mal ekonomisinin sarsılmasıyla birlikte, burjuva sınıfının anıtlarını, daha bunlar ayaktaayken birer yıkıntı olarak görmeye başlarız(Benjamin, 2002, s. 104).

Tarih akıp giderken geriye imgeler yığını bırakır. Benjamin'de diyalektik imajlar, geleneksel felsefedeki “öz” kavramının yerini alır. Benjamin'e göre imajları fenomenolojik ‘özler’den ayırt eden şey, onların tarihsel içerikleriydi. Benjamin, özlerin yerine onları ete-kemiğe büründüren tarihsel imajları koyar. Diyalektik imaj şimdiki zamanın diyalektiğini bize sunar, romantik bir ironiyi içinde barındıran bu imaj bütün karşıtlıkları tek bir anda imler. Benjamin'in diyalektik imaj kavramını ilkin, doktora tezi olan “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi”nde “takımyıldızları” kavramında görürüz. Diyalektik imajla ilgili olarak şunları söyler:

Gerilimlere doymuş bir takımyıldız [kümelenme] etkisiyle düşünce durduğunda, diyalektik imge kendini gösterir. Bu, düşüncenin deviniminde bir duraklama noktasıdır ve tabiatıyla keyfi bir nokta değildir. Bu, tek kelimeyle, diyalektik karşıtlar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerdir (Akt: Thompson, Benjamin, 2013).

Tarihle bağ kurabilen şimdiki zaman, geçmişin kefarecini ödeyebilir. Aksi halde, yarının körlüğü bizi her zaman meşgul edecektir. Karşıt kutupların yanyana

gelerek yaratmış olduğu gerilimin parlama anı, diyalektik imajın ortaya çıktığı andır. Bu bağlamda diyalektik imaj Benjamin'e göre toplumsal karşıtlıklarının geriliminin arttığı, geçmişin gerçekleşmemiş vaatlerinin billurlaşan imgesidir (Thompson, 2013).

Bu eğilimler, itici gücünü Yeni'den alan imgelemi en eski geçmişe yöneltir. Her çağda bir sonraki çağı görüntülerle sergileyen düş içerisinde ise henüz gelmekte olan çağ, tarihin en eski dönemlerinin, başka deyişle sınıfsız bir toplumun öğeleriyle karışmış olarak belirginleşir (Benjamin, 2002, s. 89).

Benjamin böylece yeni bir biçim ortaya koyar. Onun historisizm eleştirisi, Hegelci nedensellik zinciri bağlamında tarihi açıklamaya çalışmaktır. Oysaki Benjamin'e göre geçmişin imgesi uçucudur. Geçmiş, ancak bir daha görünmemek üzere parlayan bir resim olarak yakalanabilir (Benjamin, 2014, s. 41). Benjamin'in ortaya koyduğu şey, nedensel sürekliliği bir çeşit kesintiye uğratmak ve şok etkisi yaratmaktır. Şok biçiminde beliren imajlar Aristotelesci katarsisi yıkar ve sanat, duygudaşlığın yarattığı arınmadan çok, yabancılaşmanın getirdiği mesafenin ve sorgulayıcılığın içerisine girer.

Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür. [...] Bu yöntem sayesinde yapıtın içinde tüm bir ömür, ömrün içinde dönem, dönemin içinde tüm tarih akışı hem korunmuş hem de yadsınarak aşılmış olur (Benjamin, 2014, s. 48).

Benjamin'in başvuru kaynaklarından biri diğeri ise Marxizm olmuştur. Marxizm'le olan ilişkisinde genellikle iki isim ön plana çıkar: Bertolt Brecht ve Asjia Lacis. Brecht'le 1929'da tanıştı. Bununla birlikte, 1929 yılında Horkheimer ve Adorno ile yaptığı konuşmalarında Marxizmle kuracağı bağdaki etkisi yadsınamaz. Bu bağ, büyük oranda marksist üst yapı kuramı ile ilişkili oldu. Kendi devrimci dil ve yöntemine, marksist yöntemin uygun bir zemin oluşturacağı kanaatindeydi. Benjamin, Marx'ın kapital analizi incelenmeden on dokuzuncu yüzyılın anlaşılamayacağı belirtir (Benjamin, 2002, s. 22). Benjamin'in marksizme yaklaşımı, Hegelci marksist çizgide değildi. Collingwood'a göre Hegel, doğa ile tarihi birbirinden ayırır ve Hegel'e göre, doğanın bir tarihi yoktur; çünkü doğanın yasası, değişmez bir yasadır. Oysa tarih

yasası böyle işlemez; tarih ile özne arasında zorunlu bir ilişki vardır. Her tarih, düşüncenin tarihidir ve tarihte olup biten her şey, insan istenciyle olur. Fakat yine Collingwood'un aktarımına göre, düşünce hiçbir zaman boşlukta gerçekleşmez. Her zaman, belirli bir kişi ve belirli bir durumun birlikte söz konusu olması gerekir. Tarihteki her şey mantıksaldır ve doğasında zorunludur, rastlantısal değildir. Burada Hegel, aydınlanmanın doğal ve soyut aklını tarihsel bir zemine oturtur(Collingwood, 1990, s. 125). 'Ussal olan her şey gerçektir, gerçek olan her şey ussaldır' önermesini ortaya koyan Hegel, gerçeklik ile ussallık arasındaki ikilemi ortadan kaldırmak ve volontarizmi, determinizmle birlikte ele almak niyetindedir. Benjamin'in, tarihsel ilerleme fikrine karşı olmasının sebebinde, aklın mitleşerek özneyi dışlaması gerçeği yatar; böylece insan, tarihsel ilerleme sürecinin kaçınılmaz bir nesnesine dönüşme riski ile karşı karşıya kalır. Bu sebeple, tıpkı daha önceden olduğu gibi, kendinin dışında, kendi kaderini tarihin yasalarına bağlar.

Historisizm, tarihin çeşitli anları arasında bir nedensellik kurmakla yetinir. Ama hiçbir olgu sırf bir neden oluşturduğu için tarihsel sayılamaz. Bir olgu ancak sonradan, binlerce yıl uzağındaki olaylar aracılığıyla tarihsellik kazanır." "Zamanın nelere gebe olduğunu keşfetmeye çalışan kahinler... kahinlerden bilgi umanların kapıldığı gelecek büyüsü onlar için bozulmuştur... zamanın her saniyesi, Mesih'in açıp içine girebileceği dar bir kapıdır (Benjamin, 2014, s. 49).

Onun mesihçi materyalizmi, ilerlemenin felakete doğru götüreceği endişesi, kapitalist toplumun ölü olduğu gerçeğinde yatmaktadır. Benjamin, materyalist tarih anlayışı ile burjuva tarihçiliğini ayırır. Bu, bir bağlamda, Holz'a göre, Benjamin üzerinden yanlış bir algının doğmasına da yol açmıştır. Örneğin, Walter Benjamin'in yaklaşımını Yahudi teolojisi ile Marksizm'i birleştirdiği ve mesihçi bir materyalizm ortaya koyduğu ifade edilir. Kuşkusuz, onun teolojik dil ile Marxizm arasında bir dil bağı kurduğu doğrudur. Fakat o, kendi tarih anlayışı ile Marxist tarih anlayışını yorumlamış ve alegorik bir dil kurmuştur. Benjamin'in mesihçi anlayışı bu bağlamda, tarihin sonunun ilanıdır. "Mesih bize gelecek günleri vaat etmez sadece, deccalı da öldürür" derken(Benjamin, 2014, s. 41), Mesih'in teolojideki konumunu belirtmez, tarihin şu anki konumunu ifade eder. Artık tarih kapitalizmle birlikte bir sona gelmiştir. Benjamin başlangıç noktası olarak bu sonu alır, o geçmiş güzel günlerden değil, yeni ve kötü günlerden başlar(Eagleton, 2020, s. 23). Benjamin de, Hegel gibi

tarihin sonunu ilan etmektedir ama bir farkla; tarih artık eşiktir ve artık o eşiği atlamanın zamanı gelmiştir. “Tarihin sürekliliğini parçalama bilinci, eylem anındaki devrimci sınıflara özgüdür”(Benjamin, 2014, s. 47). Benjamin’in tutumu, Marxist tarihselcilikle benzerlik içerir. Benjamin için, tarihsel bilginin öznesi, mücadele içindeki ezilen sınıflardır(Benjamin, 2014, s. 45). Benjamin için tarih “Angelus Novus”tur ve bunu şöyle ifade eder:

“Klee’nin “Angelus Novus” adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek için... Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır” (Benjamin, 2014, s. 43-44).

Benjamin, faşizm döneminde yaşamıştır ve ona göre faşizm metastazdır. Benjamin’in alegorik anlatısında mesih olarak gördüğü ezilenler için, tarihin kefaretni ödeme zamanı gelmiştir. Kefaret, geçmişten bugüne ezilenlerin özgürleşmek uğruna ödedikleri bedeli içerir. Devrimci sınıf, köleleştirilmiş atalarımızın imgesiyle beslenir, torunlarımızın kurtarılması idealiyle değil(Benjamin, 2014, s. 46). Marx ile Benjamin arasındaki ortak diğer bir bağ ise, ikisinin de modernliğe bakışlarında kötümser bir tavır içerisinde olmamalarıdır. İkisi de, modernliği bütünlüklü olarak algılamaya çalışırlar ve modernlik içerisindeki devrimci potansiyeli göstermeye çalışırlar. En nihayetinde Marx, modernlik ve modernliğin burjuva formu arasında ayrım yapar. Komünist toplum, modernliğin burjuva formunu atarak onun potansiyelini açığa çıkaracaktır. Marx ‘Kapital’de, modern endüstrinin devrimci potansiyelinden bahseder, bütün üretim tarzları özünde tutucu olmasına karşın, modern endüstrinin teknik temeli devrimcidir (Marx, 1986, s. 480). Burjuvazi üretim araçlarını durmaksızın dönüşüme uğratmadan var olamaz(Marx-Engels, 2008, s. 54). Fakat kapitalizm artık modernliğin önünde engeldir. Benjamin’in iyimserliğini de bu bağlamda ele alabiliriz. Onun için modern toplumun özgürleştirici pratiklerini

keşfetmeye götüren süreç, yine onun tarih felsefesindeki eskatolojik okumadır. Uygarlık tarihi, bir barbarlık tarihidir. Benjamin'in yapmak istediği şey, Marx'ın 'Kapital'de yaptığı 19. yüzyılda kapitalizm analizinin ve 'Alman İdeolojisi'ndeki madde ve tin arasındaki ilişkinin bir benzerini üst yapıda serimleyerek, 19. yüzyılın kültürel dinamiklerinin neliğini ortaya koymaktır. Meta fetişizmi, yabancılaşma ve ideoloji, Benjamin'in kültürel kuramlar nezdinde kafa yorduğu şeylerdi. Bu bağlamda Tiedeman'ın ifadesini tekrarlamak Pasajlar eğer bitirilebilseydi 19. yüzyıla ait materyalist tarih felsefesi niteliğinde olacaktı.

3.2.5 Pasajlar Projesi ve Mekanın Onto-Politiği

Pasajlar projesi her şeyden önce mekan-kapitalist endüstriyel dönüşüm-deneyimleme pratiği arasındaki ilişkiye odaklanır. Bu bağlamda öncelik mekanın ne olduğuna ve mekanın toplumsal işlevinin taşıdığı anlamlara bakmak gerekir. Felsefe sorunsallarından biri olan mekan kavramı, en genel tabiri ile nesnelerin görünür oldukları ve bilindikleri alanı ifade ederek ontolojik ve epistemolojik bir anlam taşır. Sokrates öncesi filozofların ilk gözlem alanı doğa olmuştur. Hareket, zaman, oluş, nesne-nitelik ilişkisi gibi felsefi sorunsalları doğa-mekan bağlamında ele almışlardır. Daha sonra, Sokrates ve sonrası, felsefenin doğadan insana kaydığını göz önünde bulundurduğumuzda, mekan kavramına ilişkin yaklaşımlar da insan ve logos merkezli olmuştur. Sokrates öncesi filozofları, sonrası filozoflardan ayıran ayrımlardan biri de budur diyebiliriz. Çünkü doğa filozofları, kendilerine sorunsal olarak doğrudan duyulur alanı ele almışken, Sokrates ve sonrası filozoflar ise duyulur alana olan güvensizliklerinden dolayı aşkın bir alanda sorunsallara cevap aramışlardır.

Bu kapsamda Platon mekanı, sanıların mekanı, başka bir ifade ile duyulur alem ve Chora, kavramların mekanı olarak ikiye ayırmıştır. Aristoteles ise, bu ayrıma karşı çıkarak Topos kavramını kullanmıştır. Bu ayrımlarda, temel felsefi bir sorunsalla karşı karşıya kalırız: Beden-zihin ayrımı. Marx'ın, 8. Tez'de de belirttiği üzere, toplumsal yaşam esas olarak praksistir (Marx-Engels, 2013, s. 16), bu bağlamda, insanın mekanla kurmuş olduğu ilişki de praksis bir ilişkidir. Kendisinin bir parçası olduğu doğa-mekana müdahale ederek, mekanı nesnel olarak ikiye ayırır: Doğal mekan ve toplumsal mekan. Doğal mekan, öznenin bağımsız, öznenin eylemde bulunduğu mekandır. Lefebvre'nin ifadesi ile bu primitif mekan, mutlak mekandır. Mutlak

mekanda insan, doğal mekanın dışında kendisini konumlandırmaz, kendisini bu mutlak mekanın bir parçası olarak görür. Bir olumsuzlama biçimi olarak insan pratiği, özne ile nesne arasındaki gerilimi gidermek için düzenli olarak müdahalelerde bulunur. Bu durum, mekanı kendi ihtiyaçlarına doğru dönüşüme uğrattığı gibi hayatı da zamansallaştırır. Mekanın zamansallaşması ile birlikte, özne-nesne ilişkisi bağlamında doğa ile mesafe giderek açılmıştır. Mekan onu dönüştürdüğü gibi, o da mekanı dönüştürmüştür. Böylece dünya, insan faaliyetinin sonucu olarak ikincil bir doğa biçiminde karşımıza çıkar.

Toplumsal emeğin örgütlenişi ile toplumsal bilincin örgütlenişi, toplumsal bir mekanı zorunlu hale getirdiği gibi meta üretiminin ortaya çıkışıyla birlikte insan da bulunduğu mekana yabancılaşmıştır. Artık-ürünün ortaya çıkmasıyla birlikte mekan, barınmanın ötesinde bir anlam taşımaya başlar. Böylece, üretici güçlerin gelişimi ve üretim ilişkileri, mekanın dönüşümünde etkin bir rol oynar. Mekan, üretim ilişkilerinin gelişiminin sürekliliğini sağlamakla yükümlü bir duruma gelirken, üretici güçlerin de gelişimine yol açar ve gündelik hayatı disipline ederek toplumsal işbölümünün sürekliliğini sağlar. Emeğin nesneleşmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu yeni tip mekan, insandan bağımsız bir hale gelerek onun karşısında yer alır. Böylece özel mülkiyet ya da bunun getirisi olarak yeni mekan fetişleşerek özneleşir. Bir özne olarak mekan, içinde varlığını sürdüren öznelere nesneleştirme yönelimli bir harekete sahiptir. Bu sürecin yaratacağı en tabi sonuç, insanın doğa ile kurmuş olduğu ilişkiye yabancılaşmasıdır.

Mekan, gündelik hayata öylesine nüfuz eder ki, kristalleşmiş bir ideolojiyi içinde barındırır. Yaşamın kültürel formuna dönüşmekle birlikte, siyasal bir formudur aynı zamanda. Bu bağlamda mekan, siyasal semiyolojinin bir parçası durumundadır. Lefebvre'nin ifadesi ile 'mekan temsilleri' olarak niteleyebileceğimiz bu mekanlar, modernleşmeyle birlikte "soyut mekanlara" dönüşmüşlerdir. Lefebvre'ye göre, soyut mekan hiyerarşik, geometrik, homojen, logosantrik ve araçsaldır. Şiddet tekeli elinde bulunduran devletin icadıdır. "Her ne kadar pek çoğu kapital ve kapitalizmin mekânla ilişkili pratik oluşumlarda etkili olduğunu yadsısa da binalar yapmaktan, yatırım alanlarının yayılmasına ve emeğin bölünmesine kadar bu etki kendini duyurur" (Lefebvre, 1991, s. 10). Bunun en bilindik örneği, Paris'in yeniden inşasında görülür. Paris'in yeniden inşası, Paris burjuvazisi için yaşam alanlarının oluşturulması, yeni

göçlerin artık karşılanamayacak durumda olması ve Paris'in ara sokaklarının tekrar bir isyana gebe olmasından kaynaklanıyordu. Ortaya çıkabilecek bir isyanın bastırılması, daha önceki tecrübeden de anlaşıldığı üzere, müdahalenin bu ara sokaklarda zor olması ve merkezi bir noktada eylemlerin yayılması gibi bir takım tehdit algısı, Paris'in yeniden yapılanmasını zorunlu kıldı. "Ara sokaklar iktidar için tehlikeliydi." Bu bağlamda Benjamin'e göre, Haussmann'ın öncelikli planı diktatörlüğü sağlamlaştırmak ve Paris'i olağandışı bir yönetimin altına sokmaya çalışmaktı. (Benjamin, 2002, s. 102).

İkinci bir olgu ise, Haussmann'ın planının, Paris'in sosyal hayatını ciddi oranda değiştirmiş olmasıdır. Kafeler, artık on sekizinci yüzyıldakinin aksine, sosyalleşmenin ve siyasi sohbetin olduğu gizli mekanlar olmaktan çıktı. Böylece, ihtilal döneminde siyasi grupların kendi kafelerinde bir araya gelmesinin denetimi de sağlanmış oluyordu. Bu durum kafeleri, iktidar için tehdit olmaktan da çıkardı. İkinci olgu, burjuva çağının bir nevi teşhircilik çağı olmasıydı; bu yüzden, kafeler de kendilerini bu teşhirciliğe göre şekillendirdi. Açılan geniş bulvarlar, masaların dışarıya çıkmasını sağladı. Burjuvazi kendi eseri olan yeni Paris'i izleyecek, yeni Parisliler de onları. Kendini seyirlik hale getiren kalabalık artık iktidar için devrimci bir tehdit oluşturmuyordu. Kafeler, "pasif olanla bireysel olanı birbirine bağlayan bir konfor mekanı sunuyordu" (Sennet, 2002, s. 311).

Paris'in mekânsal teşhirciliği, sadece kafeler için geçerli değildi; Charles Garnier tarafından inşa edilen 'Paris Opera Binası' için de geçerliydi. Garnier'in tespitine göre, Parisliler operaya müzik dinlemekten çok, görmek ve görülmek gibi toplumsal bir nedenle gitmekteydiler. Bununla birlikte orta sınıf kültürü, günlük yaşamdan ev süslemelerine ve yiyecek-giyecekten ulaşımaya kadar toplumsal yaşama lüks tüketim çılgınlığı ve eğlence kültürü hâkimdi. Bu yeni kültür, her şeyden biraz alan debdebeli ve eklektik bir kültürdü. Hausmann'ın planlaması, ideolojik işlevi insanın mekanla kurmuş olduğu fantazmagorik bir ilişkide saklıydı. Bu ilişki biçiminin temelinde, "metanın kullanım değeri ya da değişim değerinden öte simgesel-sergilenme değeri" (Morss, 2015, s. 101). Böyle bir değer, ideolojiyi içinde barındırır ve özneyi kültürel bir özneye dönüştürür. Paris'in inşası, organik doğa ile inorganik doğa arasındaki sınırı belirsizleştirmiştir. Benjamin'in Pasajlar projesi bu bağlamda 19. yüzyılın Paris'i çerçevesinde modern yaşam tarzını deneyimlemenin boyutlarını bize gösterir. Zaman ve mekan- imge olarak 19. yüzyılın Paris'i bir ya da

hızlı endüstrileşme ve kentleşme yaşarken diğer yandan devrimleri ve karşı devrimleri yaşamaktadır. Bu noktada Benjamin dönemin Fransasını kültürel üst yapı bağlamında inceler. Çünkü Benjamin'e göre üst-yapı alt-yapının bir çeşit dile gelişi, somut görüngüleridir. Bu kapsamda Benjamin, 19. yüzyılın Paris imgesinden yola çıkarak kentsel görüngülerin kültürel uzuvlarını ya da takımyıldızlarını tespit eder. Bu takımyıldızları; a) Fourier- pasajlar, b) Darguerre- panoramalar, c) Gradville- dünya fuarları d)Louis Phillippe- içmekan, e)Baudelaire- Paris caddeleri, f)Haussmann – barikatlar(Benjamin, 2002, s. 87-104).

Benjamin için pasajlar, meta kapitalizminin ilk tapınağıydı. İlk zamanlar işçi sınıfının eğlence yeri olan pasajlar, zamanla dünya endüstrisinin teşhir edildiği yerler oldu. 3. Napoleon dönemi ile birlikte, pasajlar Paris geneline yayıldı ve meta teşhirleri daha gösterişli olmaya başladı. Bu teşhirlerin gösterişli ve sürekli yenilenmiş olarak çıkması, ilerlemenin fetiş hale gelmesiyleydi. Paris, yüzyılın başındaki ihtilalci ruhuyla birlikte Aydınlanmanın bir simgesi olacaktı. Bu simge, Paris'in yeryüzündeki seküler cennet olma imgesiydi. Parıltılı camkanlar, kafeler, restoranlar ve bulvarların her biri teşhir mekanlarıydılar. Bunun tepe noktasını ise dünya fuarları oluşturuyordu. “Dünya fuarları, adına mal denilen fetişin hac yerleriydi...” Benjamin meta fetişizmi ile fantazmagori arasındaki ilişkinin mekanı olarak pasajları ve dünya fuarları arasındaki ilişkiyi açığa çıkarır. “İnsanlar bu hac mekanlarına girdiklerinde, kendilerini de meta fetişizmin bir parçasına dönüştürürler. Buralarda sergilenen mallarla kurdukları ilişki çarpık, mitik bir ilişkidir” (Benjamin, 2002, s. 94). Aynı zamanda pasajlar, kalabalıkların manzaraya dönüştükleri üreticiden çok tüketici olan yeni insanın teşhir mekanlarıydılar (Morss, 2015, s. 102). Teşhir, bir çeşit nesneleşmedir ve Hegel'in ifadesiyle, seyrediş nesneyi açığa vurur; seyreden seyredilen tarafından emilir, özne nesnenin içinde kaybolur (Kojève, 2021, s. 74). Benjamin'e göre dünya fuarları metanın değişim değerini çarpıtarak kullanım değerinin arka plana itildiği çerçeve yaratır. Metanın kutsal aurası insanı içine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence sektörü, moda fantazmagorinin içine girmenin anahtarlarıdır(Benjamin, 2002, s. 94).

Modernleşmeyle birlikte, özne-mekan arasındaki ilişki yeniden kurgulanmıştır. Deneyimleyen özne ile deneyimlenen mekan arasındaki ilişki, deneyimin aşınmasıyla birlikte, deneyimlenen mekanla olan ilişkiyi de değişime uğratmıştır. Klasik anlamıyla mekan, bir tarih olarak zamanı içinde barındırır. Mekanla beraber zaman da,

sabitlenmiş bir imge olarak gelecek zamana doğru taşınır. Bu sebeple, klasik anlamda mekan, toplumsal bir bellek görevi görürken, modern anlamda mekan bu belleğin yitimidir. Bu imgenin içinde barındırdığı öz, her şeyin çok yeni ama aynı zamanda çok eski olmasıydı. Her şeyin, moda olması ile birlikte aynı anda demode olmasıydı. Modern hayatın akışkan ve değişken yaşam pratiğinde, dönüşümün mekanla olan epistemolojik ve ontolojik ilişkisi içerisinde mekan araçsallaşır. Mekan, toplumun ve bireyin gündelik hayat pratiğine müdahale ederek onları da dönüştürür. Bu dönüştürme, bireyin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi de tersyüz eder. Toplumsal ve metalaşmış hayatta, her şey kendisi olmayan halindedir; temsil ile temsil edilen birbirinin yerine geçmiştir. Bunun en iyi örneği, Benjamin'in ifadesiyle, Haussmann'ın Paris'i planlamasıydı. "Haussmann'ın Paris'i, Parislileri kentlerine yabancılaştırmıştır. Parisliler artık o kentin yerlisi oldukları duygusunu yitirirler. Büyük kentin insancıl olmaktan uzak karakterinin bilincine varmaya başlarlar" (Benjamin, 2002, s. 102). Bu durum en nihayetinde politik bir muhtevaya da sahiptir. 1850 sonrası burjuvazi siyasal gücü ele geçirmesiyle birlikte daha bir dönem önce birlikte mücadele ettiği proletarya ile kendisini sadece siyaseten ayırmadı, mekânsal bağlamda da ayırdı. Yukarıda belirttiği iki olgu bu ayırmda önemliydi; 1) denetim, 2) mekânsal yabancılaşma. Burjuvazinin İhtilalden ve sonrasında siyaseten özne olabilmiş kitlelere ihtiyacı vardı. Fakat 1850 sonrası Bonapartist iktidarla birlikte kitlereri özne olmanın dışına çıkartacak ve onları basit meta tüketicileri konumuna indirgeyecektir. Fakat Benjamin'e göre Haussmann ve Napoleon'un planlaması tutmamıştır. 1871 Komünü'nde barikatlar yeniden ve daha güçlü olarak kurulmuştur. Bu noktada Benjamin Paris'in coğrafi karşı imgesini Vezüv'e benzetir. Lavlardan bir cennet bahçesi, devririm lavından filizlenmekte sanat, moda ve yeni bir yaşam. (Akt: Morss, Benjamin, 2015, s. 84). Benjamin'in ifadesine göre, nasıl ki manifesto meslekten komplocular dönemini bitirmiş ise Komün de fatazmagoriye son vermiştir (Benjamin, 2002, s. 103).

3.2.6. Meta Fetişizmi ve Fantazmagori

Benjamin, 19. yüzyılın kültürel yazgısının, kültürün metalaşması olduğunu söyler. Kültürel yazgı, diyalektik imgeleri fetiş bir hale getirmiştir. Modern dönemin neliğini anlayabilmemiz için, metaların kitlesel üretimi ile yabancılaşma arasındaki ilişkinin deşifreyonunu yapmak gerekir. Bu bağlamda Benjamin, fantazmagori

kavramını dile getirir. Ona göre bu özyapı, kendini “kültürel varlıklarda” fantazmagori niteliğiyle sergilemektedir. Fantazmagori metaların ruhudur. Malın fetiş karakterinin aldatici çekiciliği(Özbek, 2000). 17. Yüzyılda, nesneler alegorik olarak var olurken, 19. yüzyılda yenilik kavramı alegorinin yerini alır ve fantazmagori olarak kavramsallaşır. Fantazmagori, yani aldatici görüntü, artık malın kendisidir artık; bu mal içerisinde, değişim değeri ya da değer biçimi, kullanım değerini perdeler; fantazmagori, kapitalist üretim sürecinin bütünüyle eşanlamlısıdır ve bu süreç, kendisini gerçekleştiren insanların karşısına bir doğa gücü gibi çıkar. Benjamin’e göre, kültürel fantazmagorilerin dile getirdiği şey, yani “bu dönemin toplumsal ilişkilerine ve ürünlerine uygun düşen çiftanlamlılık”, Marx’ta “kapitalizmin ekonomik dünyasını” belirler: Buradaki çiftanlamlılık, “çok belirgin bir biçimde örneğin, insanın yazgısını kolaylaştıracak yerde, sömürüyü daha da çoğaltan makinelerde görülür.” Tiedemann’a göre, “Benjamin’in fantazmagori olarak ifade ettiği kavram, Marx’ın, metanın fetiş karakteriyle aynı şeydir” (Tiedemann, 2002, s. 25).

Marx’ta metanın gizil karakteri, emeğin ürünü olan metanın değişim alanına girerek emekten bağımsızlaşmasıyla oluşur. Böylece meta, bütün toplumsal ilişkileri belirleyen bir özne konumuna gelerek bireyin bütün sosyal yaşamına, kişiliğine nüfuz eder. İnsanlar arasındaki ilişkiler, nesneler arasındaki ilişkilerin ardında maskelenmiş gibidir (Bilgi, 1992, s.135). Balibar ve Althusser’e göre Marx, “1844 Elyazmaları” kitabında kullandığı ‘yabancılaşma’ kavramını “Kapital”de terk etmiş ve fetişizm kavramını kullanmıştır(Balibar, 1991, s. 33). Althusser, bu bağlamda Marx’ın Hegel’den koptuğunu ifade eder. Althusser’e göre, Hegel’de reel nesne ile bilgi nesnesi aynı şeydi; Marx’ta ise aynı şey değildiler. Buradan yola çıkarak Althusser, ideoloji kavramını, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla hayali ilişkilerinin bir tasarımı olarak tanımlar. Bu bağlamda, ideoloji gerçekliğe tekabül etmez. Gerçek nesne değildir. Marx, bu noktada ideolojiye, ‘cameraobscura’ benzetmesi yapar. Bu bağlamda, öznenin nesneyle olan ilişkisi saf bir ilişki değildir ve çok daha komplike toplumsal ilişkiler ağının bir parçasıdır. Peki, insan neden böyle bir sürecin parçasıdır? Kapitalizm, üretim koşullarını genişletilmiş ölçüde yeniden üretir; yani üretim araçlarının yeniden üretimini sağlamak, emek gücünün yeniden üretimini sağlamaktır (Althusser, 2014, s. 39). Üretici güçlerin yeniden üretilmesi, kapitalist üretimin yani en temelinde emek üretiminin yeniden üretilmesini sağlamaktır. Bu süreç, ücretler ve aileden çocuk yapımına kadar pek çok argümanı içerisinde bulundurur. Marx’ın, ‘meta

fetişizmi' olarak kavramsallaştırdığı şey, diğer bir bağlamda yanlış bilinç olarak görüldüğü şey, meta değerinin saltık bir karaktere sahip olması düşüncesidir.

Benjamin, fuarların metaların değişim değerini çarpıttığını ve kullanım değerini arka plana ittiği bir çerçeve yattığını belirtir (Benjamin, 2002, s. 94). Marx da, metaların mistik özelliğinin kullanım değerinden gelmediğini belirtir. Meta fetişizmini tanımlarken Marx, metaların görünüşte kolayca anlaşılabilir bir şeymiş gibi görüldüğünden bahseder. Oysaki meta, metafizik incelikleri ve teolojik süslerle dolu garip bir şeydir. Marx'a göre, kullanım değerinin metafizik bir yanı yoktu. İnsanın emeği ile doğanın ona sağladıkları arasındaki ilişki, basit bir ilişki biçimiydi. Fakat, ne zaman ki bir meta olarak adım atar, işte o zaman başka bir şey olur (Marx, 2000, s. 81). Marx'a göre metaların fetiş niteliği, emeğin özel-toplumsal niteliğinde yatmaktaydı (Marx, 2000, s. 83). Meta üretimi toplumsal yaşama ne kadar nüfuz ederse, metaların değeri de o kadar metalara içkin bir konuma gelir.

Metaların varlığı ve bunlara meta damgasını vuran emek ürünleri arasındaki değer ilişkisi ile bunların fiziksel özellikleri ve bu özelliklerden doğan maddi ilişkiler arasında mutlak olarak bağ yoktur... Burada, insanlar arasındaki belirli toplumsal ilişki, onların gözünde, şeyler arasında düşsel bir ilişki biçimine bürünüyor. Bu nedenle benzer bir örnek vermek için, din aleminin sislerle kaplı katlarını dolaşmamız gerekir. Bu alemde, insan beyninin ürünleri, bağımsız canlı varlıklar gibi görünür, ve hem birbirleriyle, hem de insanoğlu ile ilişki içine girerler. İşte metalar aleminde de, insan elinin yarattığı ürünler için durum aynıdır. Emek ürünlerine, meta olarak üretildikleri anda yapışverişen, bu nedenle meta üretiminden ayrılması olanaksız olan şeye, ben, fetişizm diyorum (Marx, 2000, s. 82-83).

Meta üretiminin yaygınlaşması ile insan, metalar dünyasının boyunduruğu altında ve fantazmalar içerisinde yaşar. Fantazmagori, kapitalist ekonominin yanlış bilincidir. Marx Kapital'i yazarken, Hegel'in mantık kitabını yeniden gözden geçirir ve Hegel'in gerçeklik ile görünüş arasındaki ilişkiyi dile getirdiği 'gerçekliğin görüntülerde ve olaylarda dile gelen bir özü vardır fakat görüntüler ve olaylar tam tersini söylerler' ifadesinden yola çıkar. Fantazmagorya, metaların pazarda fetiş olarak aldatici görünüşüdür. Tideman'a göre Benjamin, meta fetişizmi kuramını, ilk elden Lukacs üzerinden tanımakta olduğunu belirtir (Tiedeman, 2002, s. 24). Benjamin'e

göre fantazmagori, artık malın kendisidir. Metanın değer biçimlerini perdeler. Burada Benjamin açısından dikkat çekici kavram yeni olan ile fantazmagori arasındaki ilişkidir. Nasıl ki Anlamını yitirmiş nesneler nasıl alegorik olarak bağlamından kopuk yeniden bir anlam kazanıyorsa, yeni de 19. yüzyılda alegorinin yerini alır. Yeni nesnenin bağlamından kopuk yeni anlamıdır, yeni nesnenin kendisidir. Benjamin göre “Yeni”, malın kullanım değerinden bağımsız bir niteliğe sahiptir. Yeni daha çok kollektif bilinçaltının yarattığı görüntülerin onsuz olamayacakları dış görünüşün kaynağıdır. Yeni pazarlamasının modanı yaptığı yanlış bilincin özüdür(Benjamin, 2002, s. 100). Bu bağlamda Benjamin, Marx’ın yöneldiği ideoloji eleştirisinden ayrılarak, varlığı doğrudan meta üretimine bağlı olan yaşam biçimlerine yönelir. Dış görünüşün meta fetişizmi ile olan ilişkisi üzerine yoğunlaşır. Benjamin’e göre fantazmagori, meta üreten toplumun büründüğü parıltıydı ve bunun iki önemli ayağı vardı, fuarlar ve moda. Fuarlar, alıcıları fantazmagorik dünyanın içine çekiyordu. Moda ise, fetiş ürünün hangi amaçla kullanılacağını belirliyordu.

Mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağı- nı moda saptar. Grandville, modanın istemlerinin kapsamını, günlük kullanım eşyalarını ve evreni de içine alacak biçimde genişletir. Modayı en uç noktalarında izleyerek doğasını gün ışığına çıkarır. Moda, organik dünyayla çatışkı içersindedir. Canlı beden ile anorganik dünya arasında bir tür pezevenklik yapar. Cesetlerin hakkını canlılarda gözetir. Anorganik dünyanın cinsel çekiciliğinin boyunduruğundaki fetişizm, modanın can damarıdır. Mal kültürü, bu can damarını kendi hizmetine alır(Benjamin, 2002, s. 95) .

Moda ise libidinal arzuyu inorganik doğaya yönelterek, meta fetişizmi ile cinsel fetişizmi birleştirir. Pasajlar da bu fetiş ilişkinin mekanlarıydı. Benjamin’in yaklaşmaya çalıştığı şey, değişim değerinin de artık kullanım değeri gibi pratik anlamını kaybettiği olgusudur(Benjamin, 2002, s.96). Marx için bu durum, en nihayetinde, sınıfsal ilişkilerin sürekliliği açısından da önemliydi. Bu, en başta meta üretimi ile bilinç arasındaki gizil ilişkide düğümlenmekteydi. Benjamin burada, fantazmagori kavramını Marx’tan bir adım daha öteye götürerek, onu mevcut ilişkilerin sürekliliğini sağlayan bir yapı olarak görür. Emek ürününün mübadele değeri, en nihayetinde bir eşitlik ve erişebilirlik içerir. Fakat bir malın fetiş karakteri ile simgesel değeri arasındaki ilişki, erişebilirliği dışarda bırakarak meta ile tüketici arasında bir arzu ilişkisi açığa çıkartır.

3.2.7. Erfahrung ve Erlebnis; Hikayeden Romana

Gadamer, “erlebnis” kelimesinin 1870’ten sonra yaygın bir kullanım kazandığını belirtir ve neden 1870’lerden sonra, bu kelimenin sık kullanılır duruma geldiğini sorgular. Gadamer’e göre erlebnis kelimesine ilkin, Wilhelm Dilthey 1905 yılında kaleme aldığı “Tercübe ve Şiir” adlı yazısında görürüz. Daha öncesinde ise yine Dilthey, 1877 yılında, Goethe üzerine yazdığı bir denemesinde bu kelimenin belirsiz bir şekilde kullanıldığını belirtir. Dilthey, bu denemesinde Rousseau ve Goethe üzerinden kıysalamalar yapar ve Rousseau’nun iç tecrübesine dayanarak yazma türünden bahseder (Gadamer, 2008, s. 87). Gadamer, Dilthey’in metninden yola çıkarak, Rousseau’nun Alman klasizmi üzerindeki etkisini ve yaşam kavramının Alman idealizmi açısından önemini vurgular. Yaşam kavramı, belirsiz bir biçimde bir karşı çıkışı ifade eder. Schleiermacher’e göre, Aydınlanmanın soğuk yüzüne, mekanik topluma karşı bir özgürlük çağrısıdır. Yine aynı şekilde, Nietzsche ve Bergson’a kadar uzanan gelenekte de “yaşam” modern endüstriyel toplumun eleştirisine öncülük eder. Gadamer’e göre Erfahrung’dan uzaklaşma endüstriyel Devrimin dönüştürdüğü karmaşık işleyişin sonucu olmakla birlikte “erlebnis” kelimesini de genel kullanıma sokmuştur. Bu bağlamda tarihsel bilincin gelenek karşısında takındığı yeni, mesafeli vaziyet alış da “erlebnis” kelimesine epistemolojik fonksiyonunu armağan etmiştir (Gadamer, 2008, s. 89).

Walter Benjamin, Erfahrung (otantik deneyim) ve Erlebnis (otantik olmayan deneyim) kavramlarını, toplumun estetik yönlerine vurgu yaparak yeniden yorumlar. Gerileyen geleneğin özgün deneyimi, kapitalizm ve teknolojinin hızlanmasının bir sonucu olarak, gündelik yaşam deneyimini doğurur. Bu deneyim, her zaman aynı olan mekanik anların kümelerinden oluşur. Yeni çalışma biçimi, işçinin ritmini makinenin ritmine uyarlamayı içerir. İşçi, kendisine bir refleks tepkiyi dayatan ve öncekiyle aynı olan yeni bir kas hareketini tetiklemek için, her dakika tekrarlanan ve bir tür elektrik şoku ileten makinenin uyarılarına bir otomat gibi tepki vermelidir. Marx’a göre, “Otomatik sistemde hünerli emek gitgide önemini yitirir... bir tür insan emeği yerini diğerine” bırakır (Marx, 2000, s. 414). Bu değersizleştirmeden çok öte insanın varoluşunun eksilmesi, başkalaştırılmasıdır. Modernlik deneyimin "metodik yıkımı"dır (akt. Jay, Benjamin, 2012, s. 387). Bu yıkımın büyüsü, “insanların yeni bir deneyimin özlemini” duymasını engellemesidir. Bu öyle bir ideolojik perdelemedir ki,

insanların özledikleri deneyimlerinden kurtulmasını ifade eder (Benjamin, 2016, s. 30).

Benjamin Bergsoncu yaşam felsefesi ve Freud'un psikanaliz görüşlerine yaslanarak bir deneyim kuramı geliştirmiştir. Bu iki kuramın boşlukları Benjamin tarafından Marxist düşünce ile doldurulur. Benjamin'e göre yaşam felsefesi "insanın toplum içindeki varoluşundan yola çıkmaz." Standardize edilmiş bir deneyim biçimine karşı hakiki tecrübeyi ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda yaşam felsefesi hakiki tecrübeyi şiire, mitoslarda ve doğada arar. Benjamin'e göre artık deneyimin kaybı geri döndürülemez bir noktadadır. Bu noktada Benjamin Bergson'u diğer yaşam felsefecilerinden ayırır ve Bergson'un "Madde ve Bellek"te yaptığı şeyin yeni deneyimlemenin bilimsel verilerini vermesi noktasında önemser. Benjamin'e göre Bergson'un "Madde ve Bellek"te yaptığı şey, bellek ve tecrübe arasındaki ilişkiyi açıklamaktır. Bergson, belleğin yapısını, deneyimin felsefi yapısı açısından belirleyici olduğunu göstermeye çalışmıştır. "Deneyim, anında kesin biçimde saptanmış olgulardan çok, belleğe akan, kümelenmiş ve çoğunlukla bilinç düzeyinde algılanmamış verilerden oluşur." Bergson bu bağlamda, "deneyime ilişkin her türlü tarihsel belirlenimciliği geri çevirir"(Benjamin, 2002, s. 204). Bergson'un deneyim kuramı Benjamin'e göre ancak bir şair tarafından sınanabilirdi. Benjamin'in Proust'un Bergson'un kuramını sınadığını ve eleştiri getirdiğini belirtir ve Bergson'un kuramından yola çıkarak deneyimi olabildiğince hakiki tecrübeye dönermeye çalışır(Özbek, 2000). Proust açısından Bergson'da "yaşamın akışına yönelik somutlaştırma, özgür bir kararın ürünü gibidir. Bergson'un kuramındaki *mémoire pure* (yalın bellek), Proust'ta bir *mémoire involontaire*'e (istenç dışı bellek) dönüşür; bu, isteğe bağlı olmadan işleyen bir bellektir"(Benjamin, 2002, s.205). Bu noktada Benjamin ikinci kaynak olarak Freud'a başvurur. Freud 1921'de yayınlanan "Haz İlkesinin Ötesinde", "Bilinç, bellek izinin bulunduğu yerde oluşur," der. Freud'a göre bilince varma ile bellekte iz bırakma aynı sistem içerisinde uzlaşmaz olgulardır. Benjamin Reik'e, atıf yaparak, belleğin işlevinin, izlenimleri korunması olduğunu, anı ise bunları parçalanmayı amaçladığını belirtir. "Bellek koruyucu, anı ise yıkıcıdır." "Bellek parçaları, "onları ardında bırakan olay hiçbir zaman bilince ulaşmadığı zaman en güçlü ve en dayanıklı olur". Proust'un ifadesiyle söyleyecek olursak, ancak bilinçli olarak tecrübe edilmeyen şey, gayri iradi belleğin bir ögesi haline gelebilir(Benjamin, 2002, s. 208). Şok dalgaları karşısında Freud'un ortaya koyduğu dalga yumuşatıcı şey "Uyanık bilinç" kavramıdır. Uyanık bilinç şok dalgasına travma yaratmayacak

biçimde keserek erlebnis niteliğini verir. Benjamin'in burada yaptığı şey, yaşam felsefecilerinin çağın kötümserliği karşısında yeni deneyimin işleyiş mekanizmalarını saptamak olmuştur. Benjamin böylece, hakiki tecrübe olarak Erfahrung ile modern toplumsal koşullar altında ancak belli zaman aralıklarında oluşan yaşantı olarak Erlebnis'i birbirinden ayırmış olur(Özbek, 2000).

Benjamin, deneyim kavramı ile ilgili düşüncelerini ilk kez 1917 yılında kaleme aldığı "Algı Üzerine" ve 1918 tarihli "Gelecekteki Felsefi Program Üzerine" adlı yazılarında dile getirmiştir. Benjamin bu yazılarında Kant'ın deneyim kavramını sorgulayarak onu yeniden biçimlendirme işine girer ve deneyimin öznesi ile nesnesi arasındaki ayrımın olup olmadığı, mutlak deneyimin olup olmayacağına dair bir takım varsayımlarda bulunur. Kant'a göre olası deneyimin parametreleri, Saf Aklın Eleştirisi'nde özetlenen sezgi, anlama ve akıl yetilerinden oluşur. Kant'ın deneyim kavramına yönelik eleştirisinde Benjamin, yalnızca sezgi ve anlama arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik neo-Kantçı girişimi genişletmekle kalmadı, aynı zamanda bir 'kurgusal deneyim' kavramı arayışında daha da ileriye götürdü. Benjamin, Hegelci tinin gelişimsel tarihi görüşünü veya mutlak ile uzay-zamansal deneyim arasındaki sürekli dolayım sürecini kabul etmeden, Kant'ın mutlak olanı ahlaki deneyim dışında her şeyden dışlamasından kaçınır. Sezgi/anlama ve akıl arasındaki ayrımları ortadan kaldırma önerisi, tarihsel olarak ya Kant öncesi dogmatik metafiziğin yeniden canlanmasına ya da Hegelciliğin bir biçimine yol açacaktır (Caygill, 1998, s. 1). Benjamin, Hegelci olmayan bir spekülative deneyim işine girer ve Kant'ın deneyim kavramını anlama ve yeniden şekillendirme ve mutlak deneyimi içerebilecek yeni bir felsefi alan çizmeye çalışır. Benjamin, bir yandan modern deneyimin sınırlarını, bir yandan da onun yoksullaşma sürecinin izini sürerek kavramaya çalışırken, bir yandan da onun mümkün kıldığı yeni özgürlük olanaklarını ortaya çıkarmaya çalıştı. 1920'ler ve 1930'lar boyunca Benjamin, moderniteye yönelik muhafazakar bir "kültür eleştirisi" peşinde koşmaktan çok, hem modern deneyimdeki çürümenin tepkisel unsurlarını(Nietzsche'nin "pasif nihilizmi") bir yandan kavramaya çalışmak, diğer yandan ise yeniden biçimlendirilecek(Nietzsche'nin 'aktif nihilizmi') unsurları ortaya çıkarmaktı.

Almanya'da Nasyonal Sosyalistlerin iktidarı ele geçirmesinin ardından Prag'da yayınlanan "Deneyim ve Yoksulluk"(1933) adlı kısa makalesinde Benjamin, 1914-18

kuşağının yaşadığı felaket deneyimi üzerine kafa yorar. Bu kapsamda hem kendi deneyimini hem de deneyim üzerine düşüncelerini bir araya getirir. Benjamin Birinci Dünya Savaşından sonra dönen askerlerin dilsizleştiğini ve başkalarıyla paylaşabilecekleri şeylerde yoksullaştıklarını belirtir. Benjamin'e göre, savaş sonrası dönemde yazılan savaş edebiyatının ağızdan ağıza aktarılan deneyimle hiçbir ilgisi yoktu (Benjamin, 2014, s. 78). Benjamin, kendisini geleneksel deneyim biçiminin yoksullaşmasını eleştirmekle sınırlamadı, aynı zamanda teknolojinin biçimlendirdiği yeni deneyime de kapı aralamıştır. Modern deneyimin dekadans durumunu gören Benjamin, Nietzsche'nin yaptığı gibi bir yanda olumsuzlayıcı pasif nihilist yorum getirirken diğer yanda aktif olumlayıcı nihilizmi de ortaya koyar. Benjamin açısından deneyim biçimleri, mekan ve zamanın organizasyonuna yönelik bir dizi olası seçenekten yalnızca biridir. Bu bağlamda parçalanmış bir deneyimi yeniden bütünleştirecek bir fikir ya da mutlak bir kurtarıcı aramaz, onun yerine, modern deneyimin kendi konfigürasyonlarının özgürleştirici yanlarını ortaya koyar.

Marx'ta, işçinin üretim süreci ile kurmuş olduğu ilişki, işçiyi kendi emeğine yabancılaştırırken; Benjamin bu süreci, rutinleşmiş bir iş pratiğinin, eylemleri deneyim bağlamından koparmasını, 'deneyimin yoksulluğu' olarak ifade eder. Benjamin'e göre deneyim, araçsallaşarak değer kaybetmiştir ve aktarılamaz bir noktadadır. "Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri (...)elimizden alınmıştı." Bu melek, "deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz"dir (Benjamin, 2001, s. 77). Modern toplumun hızlı değişimine bağlı olarak, şok dalgalarının yarattığı yeni bir deneyim olgusu ortaya çıkmıştır. Benjamin'e göre erlebnis hatırlanamayan deneyimleri işaret eder, bilinçli bilinçsiz eylemlerin tümünü içerir. Erfahrung ise daha kamusal ve kollekti bir nitelik taşır. Geçmişle şimdi arasında bir bağ kurmayı ifade eder. Bu bağ ancak diyalektik imge ile mümkün olabilir. Benjamin'e göre, artık eylemler maddi koşulları değil, maddi koşullar eylemleri belirlemeye başlamıştır. Kapitalist üretim ilişkisi, yaşanan zamanın bütünlüklü bir zaman, erfahrung olmaktan çıkarıp, bölük-pörçük tümlükten yoksunlaşmış erlebnis'e dönüştürmüştür (Oskay, 1982, s. 212). Benjamin'e göre, kapitalist ilişkilerin yaratmış olduğu bugünkü deneyim biçimi, bellekte iz bırakmaya ve kamusal olmayan, aktarılamayan olarak erlebnistir. Berman'a göre modern insan, tam da bu değişime ayak uydurabilen, geçmişin donuk ilişkilerine gözyaşı dökmek yerine, bu devinimden

ve yenilenmeden haz duymayı ve onun peşinden koşmayı öğrenmek zorundadır (Berman, 2021, s. 136).

Benjamin, üretim ilişkileri ile gündelik hayat arasındaki bağı ve meta üretiminin gündelik hayat içerisindeki içkinliğini görür. Gündelik hayat, bu ilişkilerin açığa çıktığı yerdir. Gündelik hayat bu bağlamda, deneyimin yıkıldığı ve yerini fatamagorik bir işleyişin aldığı yerdir. Bu durum, onto-epistemolojik bir yıkımdır. Gündelik hayatın metalaştığı, zamanın kendisinin fetiş bir nesneye dönüştüğü bir durum modernist birey, şimdi ile geçmiş arasında bütünlük kurmaya çalışır. Fakat Benjamin açısından bu parlama anın kaotiktir ve nostaljik bir tutkuyu içinde barındırır. Benjamin’de nostalji, geçmişin aşkın bir hale getirmek ya da muhafazakar bir tavır takınmak değildir ya da romantikler gibi bir altın çağ özlemi duymak değildir (Benjamin, 2005, s. 158). Romantiklerin sanatı aşkın veya bir din gibi görmelerinin aksine, modernistler gündelik hayat ve şimdiki zamanı yaşarlar. Romantiklerin içinde bulundukları durum, kaybın yarattığı melankolik ruh halidir. Bu donuk bir fotoğraf imgesinden başka bir şey değildir. İnsanın yaşamla kurduğu ontolojik ilişki aşınmış ve araçsallaşmıştır. Modern hayat, geçmişle bağın kopmasını sağlamakla kalmamış; gündelik hayatı da bir meta haline çevirerek, aurasını yitiren ve geçmişte bırakılan bir nesne haline dönüştürerek kent hayatı fatamagorik bir hale gelmiştir. Deneyimin bu kaybı, artık döndürülemez bir noktadır. Marx’ın, ergime noktası olarak tabir ettiği kutsal olanların yıkılışı ve auranın yitimi, modern toplumun yaratmış olduğu bir olgudur. Marx’a göre aura, sosyal yaşamı, kutsal ve kutsal olmayan olarak ikiye böler. Kutsal olanın dünyevileşmesi, Benjamin’in belirttiği Erfahrung’u tahrip eder. Marx, bu halenin ortadan kalkmasının tinsel eşitlikçi bir ortam hazırlayacağı kanaatindedir (Berman, 2021, s. 162).

Benjamin “erlebnis” ve “erfahrung” arasındaki ilişkiyi çözümlerken hikayeden romana geçiş sürecinin izlerini sürerek yapar. Benjamin açısından hikaye anlatıcılığının gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtisini modern çağın başında romanın doğuşudur. Yüzyılın başında politik-sosyal dönüşümle birlikte yeni yaşam kültürleri de ortaya çıkar. Bu yeni kültür, yeni bir tür okuyucu kitlesi demektir. Kozmopolit bir kitle kültürünün doğuşu ve heterojen bir okuyucu kitlesi anlamına geliyordu.¹⁶ Bir

¹⁶ Bu yeni okuyucu kitlesinin yeni okuma aracı gazetelerdi. Bu dönemde, pek çok edebiyatçı romanlarını tefrikalar halinde gazetelerde yayınlıyordu. İlk başta öyküler ve gezi notları yer alırken, daha sonra romanlar yayınlanmaya başlandı. Yayımlanan romanlar heyecanlı bir yerde bitiriliyor,

şehirli-modern sanat olarak edebiyat, Benjamin'in de belirttiği üzere 19. yüzyıl kalabalıklara odaklanmıştır. Kalabalıklar tıpkı sanatın hamilerinin kendilerini resimde görmek istedikleri yüzyıldaki gibi kalabalıklarda kendini romanda görmek istemektedir. Bu kitle sanatın doğal hamisi konumuna gelmiştir. Roman artık dış dünyayı ile kurulacak ilişkinin yeni bir aracıydı.

Yalnızca romanda anlam ve hayat, dolayısıyla asli olan ile geçici olan ayrıdır; hatta denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir... zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir... zamanın geçek destansı yaşantıları, umut ve hatıra da buradan doğar... nesneyi yakalayan ve dönüştüren, yaratıcı bir hatıra... bu yalnızca romanda bulunur... içsellik ve dış dünya arasındaki ikiliği özne ancak... tüm hayatın birliğini... geçmiş yaşamını hatıradan yoğunlaştırılmış olarak izlediğinde aşabilir...Bu birliği kavrayan bakış... hayatın erişilemeyen, bu yüzden ifade de edilemeyen anlamının hissedilerek, sezgiyle ele geçirilmesidir(akt: Benjamin, Lukacs 2014, s. 91).

Bu bağlamda Benjamin teknik gelişimle birlikte deneyimin dönüşümü arasında kurduğu ilişkinin benzerini hikaye ve roman arasındaki ilişkide de kurar. Benjamin, roman türünün gelişimi ile matbaanın icadı arasındaki ilişkiye dikkat çeker ve romanı hikayeden ayıran esas şeyin kitaba bağlılığı olduğunu söyler. Benjamin, söz ve yazı arasındaki ikiliye dikkat çekerek romanın sözlü gelenekten gelmediğini belirtir. Sözlü kültürün hakim anlatı geleneğinin bellekteki kayıt tutanağı hikaye anlatıcılığıdır. Modernleşme ile birlikte parçalanmış hayatın dolaysız sonucu birey insanı hayata dahil etmiştir. Böylece Rönesans'la başlayan “dünya resminin çağı” roman türüyle devam etmiştir. Roman bu bağlamda yeni gelişen burjuva toplumunda kendisine elverişli öğeleri bulan (Benjamin, 2014, s. 81) modern deneyimleme biçiminin yeni bir formu olarak ortaya çıkar.

böylece okuyucunun devamını merak etmesi sağlanmış oluyordu. Dramatik öge ne kadar yoğunsa, okuyucunun ilgisi de o kadar yoğun oluyordu. Bu yapıtlarda bir bütünlükten söz etmek zordu, bir anlamda bu, okuyucunun ilgisine göre şekilleniyordu. Gevşek kurgulanmış bir yapı, aniden giren ve çıkan karakterler; konudan sapmalar, karakterlerin gevşek yapısı ve ayrı ayrı olaylardan oluşmuş pikareks bir kurguya sahipti. Hikâyeler belirli bir kalıpta, kitlelerin yeni estetik beğenileri üzerinden hazırlanıyordu. İdeal toplumla gerçek toplum arasında çatışmanın olmadığı, vodvil tipinde, melodram ağırlıklı, aldatma, entrika ve şiddetin olduğu öykülerdi bunlar.

3.2.8. Kalabalıklar ve Eşikteki Karakterler, Bir Flâneur Olarak Baudelaire

Birey-birey ve birey-toplum arasındaki çatışma, kendisini yabancı hissettiği bu toplumdan kaçamayan (1800 başlarındaki doğaya sığınmanın aksine) ve bu toplumun kıyılarında varlığını sürdüren yeni bir sanatçı grubunu oluşturdu: Flâneurlar. Bir kaçış olarak kentin yoksul semtlerinde oturmakta, fahişe ve esrarkeşlerin mekanlarında dolaşmaktadırlar; 19. yüzyılda caddeler ve sokakların birer iç mekan haline gelir Lefebvre'nin 'temsil mekanları' olarak adlandırdığı bu yerler flâneurların mekanlarıydı. "Tasarlanmış olmaktan çok yaşanmış olan temsil mekanları ne tutarlılığa ne bağlantıya mecburdur"(Lefebvre, 2016, s. 70-71). Engels, yozlaşmanın bir hastalık gibi bu mekanlarda yayıldığını ifade eder. Engels'in ortaya koymaya çalıştığı şey, mekanın sınıf karşıtlığının bir yansıması olmasıydı. Şehrin görünür alanları ne kadar fantazmagorik bir gösterişin parçasıysa, arka sokaklar gerçekliğin kendisidir. Engels'e göre bu mekanlar, en diptekilerin yaşadığı yerlerdi. En düşük ücret alanlar, hırsızlar, fahişeler... Engels burada, bu mekanların devrimci potansiyelini göz önünde bulundurur, fakat bu potansiyel tam da yukarıdaki ahlaki çöküntünün yuvası olmasıyla birlikte, işçi sınıfını da bu ahlaki çöküntünün bir parçası haline getirerek burjuvazi bu potansiyeli yok etmeye çalışır. Temsil mekanı öznel ve alternatif bir gündelik yaşam sunar. Bu mekanlarda boy gösterenler fahişeler, flâneurlar ve bohemlerdir. Flâneur, düşüşteki küçük burjuvazinin ıpsız sapsız kalıntısıdır (Eagleton, 2020, s. 45). Kitle içinde bu gezgin veya aylak tip, estetik deneyimini kentin fantazmagoryalarıyla yaşamaktadır. (Benjamin, 2001, s. 135).

Benjamin'e göre Baudelaire'in şiiri tam da bu deneyimlemenin dönüşümünü ve adına modernizm denilen tekil bir modernlik deneyimini yansıtmaktadır. Bu sadece Baudelaire için değil, modern resimden Poe'nun öykülerine kadar yeni bir dili içerir. Anlamalarını yitirmiş bir yıkıntılar yığının karşısında melankolik gözlerle bakan bir flâneurün dilidir bu. Fragmanlara ayrılmış bir yaşamı şok biçimleriyle algılayan yeni toplumun estetik düzeydeki bir ifadesidir. Benjamin, Paris'in ve 19. yüzyılın kültürel görüngülerinin izlerini sürerken Baudelaire'in şiirini bulur. "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" yazısında Benjamin, Baudelaire deneyimin yapısının değiştiğini saptayan isimlerden biri olarak görür. Bu kapsamda Baudelaire'nin şok biçimde algılanan, fragmanlara ayrılmış yeni yaşamı, Benjamin'in tarihi meleşinin parçaları birleştirme arzusunu ifade eder. Ama artık bu mümkün değildir. Yaşamın bütünlüklü algısının parçalandığı yerde yaşamla kuracağımız ilişki diyalektik imgelerle olacaktır.

Baudelaire açısından deneyimin değişimini anlayabilmek için fantazmagori ile empatiye girmek gerekir. Bu bağlamda şairin(Baudelaire) rolü fantazmagoriye bürünmeli, onu koruyarak ifade etmelidir. Baudelaire'in melankolisi, bir yıkıntı olarak karşısında duran modern hayatı şiirsel bir deneyime çevirmektir. Bu noktada İç sıkıntı (Spleen) sanatçının yaratıcı imgelemi olarak ortaya çıkar. İç sıkıntı, her şeyin sonsuz yinelenmesinin uyandırdığı bıkkınlık ve korku tecrübesidir. Baudelaire iç sıkıntıyı aşmak şok tecrübelerini sanatsal çalışmanın özüne yerleştirmekle ve ruhun lirik kıpırdanışlarına uyum gösterebilece esnek ve dirençli bir tür idealle mümkün olur. Baudelaire'nin ortaya koyacağı yeni biçim eskinin Platonik- Apollonik anlatıcısının yerine Diyonik-sarhoşun anlatısını koyar. Benjamin'e göre Baudelaire'in dehası melankoli ile beslenmekteydi(Benjamin, 2002, s. 99).

Kapitalizmin yükseliş çağının lirik şairi Baudelaire için yeni yaşam, bütünlüksüz, fragmanlara ayrılmış, şokla algılanabilen bir yaşamdır. Bu yaşama denk düşen yeni şiir Baudelaire açısı herhangi bir yeri kendi başına da varoluş kazanabilecek bir kurgu içinde yeni bir şiir olması gerekmektedir. (Oskay, 1982, s. 63). Bu yeni şiir merkezinde ise Paris yer almaktaydı. Bir şehrin doğrudan şiirin konusu oluşturmamasının sebebi sanatçının bakışlarını kente çevirmesinde yatıyordu. Bu bakış Flaneur bakışıydı. Flaneur eşikteki karakterdir. Sığınağını kitlelerde arar. Benjamin'in yukarıda belirttiğimiz flaneur kişiliğinde aydının pazara çıkması bu bağlamda önemlidir(Benjamin, 2002, s. 99). Artık onun yeni koruyucu içe karıştığı kalabalıklardır. Onu burjuva hamiliğinden koruyacak olan şeyde bu kalabalıklardır. Benjamin meta ile flaneur arasındaki benzerlik kurar. Benjamin, metayı kalabalıklar içinde terk edilmiş olarak tanımlar, flaneur de Benjamin'e göre hareket halindeki bir metadır (Eagleton, 2020, s. 46). Fakat bu durum bir paradoksu içinde barındırır bir yanda burjuva sınıfından gelmesi diğer yanda bohem yahut flaneur bir yaşam biçimi ile sınıfsal konumunu belirsizleştirir(Benjamin, 2002, s. 100). Bu durum onun politik konumun da belirsizliğini ifade eder. Bu nokta siyaseten bu tip aydınların pek çoğu meslekten komlocularla siyasal ilişki içerisinde yer almışlardır. Baudelaire de bunlardan biridir. Benjamin'e göre Baudelaire'in şiirinin gücü bu toplum dışındaki kesimlerin başkaldırısındaki coşkuda bulur. Benjamin'in Jules Laforgue aktarımına göre, Baudelaire Paris'e dair, kendi kendisi için "her gün başkentte yaşamaya yazgılı bir lanetli" diyen ilk insan olduğunu söyler(Benjamin, 2002, s. 149).

Benjamin şok deneyiminin Baudelaire'in kişiliği açısından belirleyici bir neden olduğunu ifade ederek Baudelaire'in şiirinin asıl gücünü oluşturanın da bu fragmental yapı ve şok etkisi olduğunu belirtir. Benjamin Baudelaire'in yeni şiirin ritimsiz, uyaksız ve müzikalite taşımaktadır, bilinci şok dalgalarına uyabilecek kadar kıvrak ve kırılmalı. Bu yeni şiir biçimi dev kentlerde birbirleriyle kesişen sayısız ilişkiden oluşan örtüsünde yaşayanları egemenliği altına alacaktır, tespitinden yola çıkarak yeni şiirin şok figürü ve büyük kent kitleleri arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Bu kitle bir sınıf ya da kollektif bir yapı değildir. Gelip geçenlerden, sokaktaki insanlardan oluşan bir kalabalığı temsil eder. Baudelaire'in yapıtlarında bu kalabalık her zaman gizli bir figür olarak varlığını korumuştur. Bir savaşçı olarak şairin indirdiği darbeler kendine yol açmak ve şiir ganimetini elde etmek içindir. Bu bağlamda Benjamin açısından bir flaneur olarak şair kullanacağı yeni silahlar fragmental anlatıdır. Benjamin bu noktada Baudelaire'in üslubunu dönüşen yeni yaşamın yansıtacak yeni biçim olarak da sunar (Benjamin, 2002, s. 213). Baudelaire için kalabalık onun dışında olan bir şey değildi. Benjamin'in ifadesi ile Baudelaire'de kent insan kendisini kalabalığın büyüme kaptırmıştır. Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle Flâneur'ü çağırmaktadır (Benjamin, 2012, s. 218). Benjamin açısından Baudelaire kalabalığın onu içine çekmesine yenik düştüğünden ve Flaneur kimliğiyle kendisini kalabalığın suç ortağı yaptığını fakat kalabalıklarla her ne kadar bu denli içkin bir ilişki içinde olsa da son tavrının kalabalığı aşağılayıcı bir bakışla hiçlik uçurumuna yuvarlamak olduğunu belirtir (Benjamin, 2002, s. 221). 19. Yüzyıldaki bu dönüşüm yeni estetik ve sanat tartışmalarını da beraberinde getirir. Benjamin'in bu bağlamda bir dedektif gibi ipuçlarını toplayarak sanat ve estetik açısından modernizm deneyimin özgürleştirici potansiyelini açığa çıkarmaya çalışır.

3.3. Walter Benjamin ve Estetik

3.3.1. Marxist Estetik Üzerine Tartışmalar ve Benjamin

3.3.1.1. Marxizm ve Estetik

Genel kanı, Marx ve Engels'in sanat ve estetik üzerine bir çalışmalarının olmadığı yönündedir ve hatta bu durum, 19. Yüzyıl Alman düşüncesinde şaşılacak bir şeydir; çünkü Baumgarten'den Kant'a, Hegel'e, Schopenhauer ve daha pek çok Alman

filozofu estetik üzerine çalışmıştır. Fakat ne Marx'ın ne de Engels'in estetik üzerine bütünlüklü çalışmaları olmamıştır. Bununla birlikte, gerek Marx'ın gerekse Engels'in sanattan ve estetikten uzak olmadığı bilinir. Bu bağlamda Marx ve Engels, estetik üzerine doğrudan bir kuram oluşturmamış olsalar da, kuramın kendisinden kapsamlı bir estetik ve sanat teorisi çıkarmak mümkündür. Lifshitz, Marx'ın, ekonomi politiği yazmadan hemen önce, Friedrich Vischer'in estetik kitabını incelediğini belirtir. Estetik ve sanatı Marxist düşüncenin kendi sistematiği çerçevesinde ele aldığımızda, her iki alan da ekonomi-politik içerir. Marx, emek sürecinin merkezi önemini vurgularken, gerçekliği, insan deneyiminin bütünlüğünü kapsayan bir bağıntı alanı olarak görür. Marx'a göre insanlar, emek süreçlerinde hem doğal dünyayı hem de kendi kapasitelerini geliştirirler(Lunn, 2011, s. 19). Öncelikle Marx, Descartes'tan bu yana modern felsefenin kapı dışarı ettiği bedene yeniden döner. Aşkın bir akıl (bu akıl, estetiği aklın boyunduruğuna indirgemıştır) yerine, bedenle kurulabilecek bir epistemoloji varsayar. Marx'ın sekizinci tezini hatırlayacak olursak, praksist ile akıl arasında, aklın, giderek kendisini, kendinden bir varlığa dönüştürmesi söz konusudur. Marx, tam da bu tezde, logosantrik Batı felsefesi geleneğini eleştirir(Marx- Engels, 2013, 16). Bu gelenek en nihayetinde, bir bütün olan emek sürecini araçsallaştırarak duyu ile tin, akıl ile arzu arasında bir ayrım, bir yabancılaşma yaratır. Bu yabancılaşma ile birlikte emek ve haz ilişkisi birbirinden ayrımlaşarak, beden, araçsallık yasasının egemenliği altına girer. Yasanın temel maddesi, hayatın kendisini de bizatihi araçsallaşmasını getirir. Marx'a göre, böyle bir toplumda biçim ve içerik hiçbir zaman uyuşmaz (Eagleton, 2010, s. 263). Marx'ın kuramı tam da bu biçimle içeriğin, akli olanla gerçek olanın uyuşmasını içerir.

Marx, 'Grundrisse'de, 'gerçek zenginliği, insanın yaratıcı gizil-gücünün açığa çıkartılması' olarak ifade eder. Kapitalizm, bu yaratıcı gizil-gücü araçsallaştırarak kendine yabancılaşmış bir ürüne, bir metaya indirgemıştır. Bu, ancak duyuların özgürleşmesi, bedenin özgürleşmesi, bedenle akıl arasındaki karşıtlığın, duyu ile tin arasındaki yabancılaşmanın ortadan kalkmasıyla gerçekleşecektir. Yabancılaşma, insanın kendi ürettiği ürüne yabancılaşmasını, kendi emek faaliyetine yabancılaşmasını ve doğalında kendine yabancılaşmasını getirir. Bunun, ekonomi-dışı göstergesinin en bilindik örneği dinler ve mitolojidir. Marksist düşünce, felsefede sürüp gelen beden-zihin gerilimini, sınıflı toplumların kafa ve kol emeğine dayalı iş bölümünün tarih sahnesine çıkışıyla başladığı yönündedir(Marx, 2015, s.63). Bu

durumu kapitalizm ve sanat arasındaki ilişki bağlamında düşündüğümüzde kapitalizmle birlikte sanatçı öznesini de uzmanlaşmaya başlamıştır ve sanat, belirli bir sınıftan gelme entelektüel birikime sahip olan kişilerin tekeline geçmiştir. Fakat bu durum, sanatçının bir ücretli işçiye ve eseri de bir çeşit emtiaya dönüşmesi tehlikesi ile karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Marx'a göre, kapitalist koşullar altında sanat, neredeyse meta statüsüne düşmüştür. Bu durum, aynı zamanda sanatçıyla izleyici arasındaki ayrımlaşmayı da getirmiştir. Ortak ilgi alanları ve beğeniler giderek başkalaşmış, sanatçı ile alımlayıcı arasındaki ilişki piyasalaşmıştır (Lunn, 2011, s. 65).

İkinci olgu ise sanat ve üstyapı arasındaki ilişkidir; üst yapı, insanın toplumsal faaliyetlerinin, gelişiminin, üretim ilişkilerinin düşünsel, sosyal ve siyasal alana yansımasıdır. Marxizm'e göre, sanat da bu alanlardan biridir (Marx, 1990, s.100). Sanatsal faaliyetlerin ve toplumsal beğenin toplumsal değişimlerle doğrudan bir ilişkisi vardır. Bunun en belirgin örneğini, sanatsal üslupların tarihsel değişiminde görürüz. Marxizm'e göre, toplumsal değişimler sınıf mücadelelerinin tarihidir. Doğalında bu mücadele, kendini bir şekilde sanatta da açığa çıkarır. Marxist düşünce, sanatı tarih dışı olarak görmez; tarihin belli bir anının gelişmişlik düzeyine paralel olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda güzel, haz ve beğeni gibi kavramlar tarihsel kavramlardır. Sanatçı ve sanat ürününün biçim ve içeriği, maddi üretimin yani toplumun ekonomik, politik ve ideolojik koşullarının bir yansımasıdır. Marx'a göre sanat, dünyayı algılama biçimlerinden biridir. Bu algılama biçimi, Platon'dan bugüne kadar algı ve nesne arasındaki özdeşlik sorunsalını içerir. Estetik düşünce ve sanat, tam da bu sorunsalın ekseninde döner (Marx, 1990, s. 126-127).

Estetik ve sanatın, yukarda bahsettiğimiz üzere ortaya çıkışı, nesnenin gerçek manada ele geçirilemeyeceği Platonik düşünceden, özneyi merkeze koyan modern düşünceyle yön değişir. Fakat modern düşüncedeki bu süreçte, Descartes'tan Kant'a kadar özne-akıl-nesne ilişkisi gergin ve huzursuz bir ilişkidir. Marx, bu huzursuzluğun nedenini, ekonomi-politik ekseninde çözümlemeye çalışır ve çözümlerken, bahsettiğimiz üzere sanata ve estetiğe sürekli temas eder. Özdeşlik estetiği, nesneyi sürekli özneye indirgeyen bir çabanın içerisinde. Böyle bir çaba, her kavrama denk gelen bir nesne ya da tersi demektir. Bu da, epistemolojik boyutta bilginin, görüngünün kendisi olduğu anlamına gelirdi ki, bu da özne ve aklın tarih ve toplumdan soyutlanması anlamına gelir. Bu bağlamda Marx, özne ile nesne arasındaki farkı, burjuva bir tutum olarak eleştirip askıya alma yerine ortadan kaldırmaya çalışır. Bilgi nesnesi yani teorik

dünya, kendi gerçekliğini ve doğruluğunu kabul ettirmek için reel dünya ile nasıl bir ilişki içindedir? Sanatçı öznesi, nesneyi kendi ideolojik düzleminde yeniden kurar (Marx, 1990, s. 101). Estetik obje, doğal nesnenin kendisi değildir. Marksist sanatın objesi olan gerçeklik, insandan bağımsız bir varlık alanı değildir. Burada karşımıza sübjektivizm çıkmaktadır ve bu sübjektivizm, bireysellik anlamında değildir; insanlığa ve tarihselliğe dayalı bir sübjektivizmdir. İnsanın, toplumsal bir varlık olarak doğanın karşısında yer almasıdır. Bu bağlamda, eğer Markist estetik ile estetik modernizm arasında bir ilişki kuracaksak, Marx'ın Hegelci bağlamlarının da eleştirilmesi gerekir (Tunalı, 1989, s. 192).

Hegel'in sanat anlayışı, bir sanat eserinde fikirlerin kavramsallaştırması varsayımına dayanır ve bu bağlamda üç temel ayak üzerine oturur: 1) Tarihsel perspektif, 2) Sanatkârane üretimin vurgulanması, 3) sanat eserini fikrin hissi boğumlanması (Zıma, 2004, s. 130). Bu üç noktayı, Marx ve Engels'in düşüncülerinde de görmek mümkündür. Özellikle tarihsel perspektif noktasında Marx ve Engels'e göre sanat, sosyal tarihsel durumu yansıtmalıdır. Öncelikle, hiçbir olay kendinden bir bağlama sahip değildir ve yine, hiçbir karakter de kendinden ereğe sahip değildir; fakat Hegel'in estetik anlayışından farkları da söz konusudur. Hegel, en nihayetinde sanatı bir kavramsal sistem ve bilgi dünyasının bir parçası olarak görüyordu. Marx ve Engels ise, sanatsal eserleri kavramsal sistemler olarak görmüyorlardı. Bu bağlamda, felsefe ve bilimle karıştırılmamaları gerektiği kanaatindeydiler. İkisi de bu karıştırılmanın problematik olduğunu dile getirir. Örneğin Marx ve Engels, Ferdinand Lassale'ye yazmış oldukları mektupta, onun 'Franz von Sickingen' eserini kendi sosyal teorisinin sözlüğüne dönüştürmekle eleştirmişlerdir. "... Kendi kendini daha fazla Shakespeare'leştirme gerekiyormuş, oysa Schillerciliği, bireyleri çağlarının birer borazanı halini getirmeni, başlıca kusur sayıyorum" (Marx-Engels, 1990, s. 80). Marx, eserde gördüğü en büyük kusurun, eserin Schillerci oluşudur. Oysaki eserin Shakespeare'leşmesi gerekir. Engels de oyunla ilgili olarak, Marx'ın yaptığı gibi Shakespeare ve Schiller ayrımını belirtir.

Marx'ta, estetik olanla pratik olan ayrılmazdır ve hatta, pratik olan estetik olan için vardır. Marx'ın özgürlükten anladığı, duyuları gerçekleştirmektir; Schiller ise onlardan kurtulmaya çalışır. Schiller, insani ilişkileri tarih dışı bir noktada, kendinden bir erek olarak görür. Toplumsal ilişkiler, Schiller'e göre insan türünün doğal bir dışavurumudur (Eagleton, 2010, s. 258). Lasalle'nin düştüğü hatalardan biri de budur.

Bu bağlamda, Marx ve Engels için Shakespeare'leştirme, gerçekçi bir üslubun kendisini içerir. Aynı şekilde Engels, Mina Kautsky'ye yazdığı mektupta, sanatçının eserinde kendi düşüncelerini alıcıya dikte etmemesi ve açıkça göstermemesi gerektiğini de ifade eder. Engels'in getirdiği eleştiri, Kautsky'in “kendi inançlarınızı bütün dünyaya kanıtlamak istemişsiniz” noktasındadır. Fakat Engels, tezli esere karşı olmadığını da belirterek tezin, romanın bütünlüğünden çıkarılması gerektiğini ifade eder(Engels, 1990, s. 69).¹⁷ Bu bağlamda, Engels'e göre Shakespeare de, Cervantes de, Aristophanes de tezli eserler vermişlerdir. Engels, biçimin göz ardı edilmesini ve eserin bilgi nesnesi konumuna düşmesini eleştirir. İyi bir eser çağını, kendi içsel yasaları doğrultusunda bize aktarabilen eserdir. Engels'in yaklaşımı çok ne bir biçimde bir sanat eserinin yalnızca epistemolojik bağlamlarıyla ele alınamayacağını aynı zamanda onun estetik, kendi içsel yasalara sahip olduğunu ifade eder. Engels'in bu yaklaşımı Marxist estetik kuram içerisindeki gerçekçilik ve avangartlık-modernist tartışmalar çerçevesinde Marxist kuram içerisindeki modernist yaklaşımlara referans oluşturmuştur.

3.3.1.2. Gerçekçilik ve Avangardlık, Lukacs ve Brecht

Avangart ve klasik yaklaşım arasındaki tartışma, bütün bir Marxist sanat teorisini kapsar. Marxist estetik tartışmalar Jay'in belirttiği üzere birbirinden ayrı iki ana çizgide gelişmiştir (Jay, 2005, s.251). Bir yanda Sovyet Sosyalist gerçekçiliğinden ve Lukacs'a kadar uzanan Hegelci ve Aristotelesçi çizgi diğer yanda ise modernist üsluba ve avangartlara yakın olanlar. Sovyetler'deki estetik ve sanat üzerine tartışmalar Lenin “parti edebiyatı” düşüncesinden Gorki ve Jdonov'a uzana bir süreci içerir. Yüzyılın ilk başlarında Rusya'da avagardlar politik süreçle birlikte kendilerine

¹⁷ Bence tez özellikle belirtilmeksizin, durumun ve eylemin kendisinde ortaya çıkmalıdır ve yazar çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne koyma zorunluluğu duymamalıdır. Hem bizim koşullarımızda romanlar çoğunlukla burjuva çevrelerin okurlarına seslenir. Onun için, sosyalist tezli bir roman benim kanımca, gerçek koşulların gerçeğe uygun çizimini yaparak onlar üzerine kurulu, görenek haline gelmiş yansımalarını yıkıyorsa ve kendisi doğrudan bir çözüm getirmeksizin, hatta bazı hallerde, açıkça yan tutmaksızın, ortada varolan şeyin sonsuza dek gerçekliği konusunda kuşku uyandırıyorsa, kendine düşen görevi tam olarak yapıyor demektir (Engels, 1990, s. 69).

güçlü bir alan bulmuşlardı. Avangardlar, burjuvazinin ve gerici sınıfların bir üslubu olarak gördüğü geleneksel üsluba karşı idi ve bu da onları sosyalist devrimcilerin saflarına daha fazla yakınlaşmasına neden oldu. Fakat 1930'larla birlikte avangardların ve modernistlerin etkisi SSCB'de giderek azaldı. Sosyalist gerçekçilik hakim sanat anlayışı haline geldi. Peki, yıkıcı bir niteliğe sahip olan bir düşünce olarak Marxizm/komünizmin, sanatta da geleneksel kalıpları yıkması gerekmez miydi?

Avangartlık özünde politik bir tavidir. Bütün burjuva değerleriyle birlikte burjuva anlatı geleneğine de bir saldırıydı; fakat avangartların ortaya koyduğu yaklaşım sosyalistler tarafından toplumla bağı zayıf, aşırı öznelci oldukları ve bu bağlamda halk tarafından anlaşılması güç olduğu için eleştiriyordu. Lukacs'a göre, modernist edebiyat bu kapsamda, gerçekçilik karşıtı ve anti hümanisttir. Modernist üslup, keyfi ve aşırı bir öznelliğe sahip olmakla birlikte olağanüstü olana aşırı vurgu, mistisizm ve insanın eksik bir tasvirini içerir. Bu kapsamda Lukacs gerçeküstücülük, natüralizm, dışavurumculuk, varoluşçu edebiyat ve absürt edebiyat da dahil olmak üzere eleştiri getirir. Lukacs açısından modernistler, öz ile fenomenin, nesnel gerçekliğin bir parçası olduğunu doğru görememişlerdir. Bu bağlamda Lukacs, modernistleri, biçimcilikle toplumsal sorunlara yabancılaşmış olarak görür (Kıralyalyı, 2015, s. 63). Fakat Lukacs'ın ikircikli bir tavrı söz konusudur. Lukacs modernist edebiyatın avangartlarla ve dışavurumcularla sınırlanmaması gerektiğini, daha geniş bir alandan tanımlama yapmak gerektiğini ve ancak bu nokta modernist üslupların ilerici ve gerici noktalarının tanımlanabileceğini ifade eder (Lukacs, 1969, s.89).

Lukacs'a göre bu tip bir sınırlama modern gerçekçi edebiyatı görmezden gelmektedir. Bu da bilinçli bir tercihtir. Bloch'un eleştirisi, Lukacs'ın kapalı, objektivistik bir gerçeklik konseptiyle düşündüğü ve bu bağlamda yaşanan dünyayı yeniden kurgulayan sanatçı öznesini inatla reddetmek zorunda kalması noktasıdır. Bloch'a göre Lukacs avangardın yıkıcı yapısıyla dekadans bir tutma yanılgısına düşmüştür (Bloch, 2006, s. 58). Lukacs avangardı 1848 sonrası çürümenin ve dekadansın bir parçası olarak görür ve eleştirir. Özellikle dışavurumculuk üzerine kopan tartışmalarda Lukacs dışavurumcuları, Nazizm'e kapı aralayan, bireyin güçsüzlüğünü yenilgi çağı imleyen, toplumsal gelişimin dinamiklerini anlamaktan uzak ve apolitizeliği yücelten öznel bir akım olarak gördü. Bloch ise Lukacs'ı bu konuda aşırı totaliter bulur. Bloch, sol kanat gerçeküstücülere dikkat çeker.

Lukacs, modernist sanatın devinimsizlik, süreksizlik, mitolojinin fetiş bir hale gelmesi gibi temel argümanlarını metafizik olarak değerlendirir. Özellikle Alman dışavurumculuğu ve gerçeküstücülüğü ile akıldışı felsefe arasında bir bağ olduğunu düşünmektedir. Bu sebeptendir ki, dışavurumculukla Naziler arasında bağ dikkat çeker. Alman dışavurumculuğu, Alman romantizminin eleştirel-modernist bir yansımasıdır. Bu bağlamıyla, Alman romantizmi ile arasında organik bir bağ vardır. Dışavurumculuk, Alman aydınları içerisinde bir geriye dönüşün parçasıdır ve akıl ile akıl-dışı arasındaki ilişkinin muğlaklığı, gerçekliğini yitirmiş bir rejim akıl-dışı hale gelmesinin henüz anlamlandırılmayan bir göstergesi olur. Bu bağlamıyla dışavurumculuk, çağının korku ve kaygılarını, otorite ve birey arasındaki çatışmayı yansıtmayı bağlamında politik bir nüve taşısa da Alman romantik geleneğinin parçasından kopuk olmayıp, Alman akıl-dışı felsefesinin bir parçasıdır. Lukacs'a göre, "dışavurumculuk burjuva sanatının ölüm dansıydı... Dışavurumcular nesnelerin özünü ve esasını ifade ettiklerini sanıyorlardı... oysa gerçekte kendi çözülme ve çürümelerini ortaya," koymuşlardı (Lukacs, 2006, s. 80). Lukacs'ın Schelling'den Bergson'a uzanan modern irrasyonel felsefenin sezgiyi gerçeklik algısının en yüksek biçimi olarak görmesini eleştirir. Lukacs'a göre sezgi rasyonellikten başka bir şey değildir. Hatta sezgi ve bilinçdışı, sürekli etkileşim içinde oldukları bilincin tamamlayıcılarıdır. Bergsoncu bağlamda bellek ya da hatırlama, Freud'un bilinçdışının açığa çıkma durumları bu tamamlayıcı süreci ifade eder.

Lukacs'ın modernist sanatı eleştirdiği bir diğer nokta ise, seçim ve perspektif eksikliğidir. Lukacs'a göre, "herhangi bir sanat eserinde perspektif çok önemlidir. Konuyu ve içeriği belirler, anlatının iplerini bir araya getirir; sanatçının, önemli ile yüzeysel arasında seçim yapması gerekir. Karakterlerin gelişim yönü, perspektif tarafından belirlenir ve yalnızca onların gelişimi için önemli olan özellikler tanımlanır (Akt: Kıralyalyı, Lukacs, 2015, s. 68). Bu durum, modernizmi natüralizme yaklaştırır. Bu bağlamda Lukacs'a göre natüralizm, bütün modernist edebiyatın prototipidir ve her ikisinin en belirgin yanı, deneyimi tarih dışına itmeleridir. Psikolojinin ya da başka bir ifade ile duygu ve ruh halinin aşırı bir öznelciliğe indirgenmesi, toplumsalın dışına itilmesi söz konusuydu. Bu nedenle, bu tür sanatın çoğunluğunun insan karşıtı olduğu ve insanın onurunu yok ettiği düşüncesindedir. Böylesine bir özerkleşme, en nihayetinde halktan kopuk bir sanat ve sanatçı ortaya çıkaracaktır. Modernizm, geç-kapitalist toplumun yaratmış olduğu çöküşü,

yabancılaşmayı eleştirel olmayan bir biçimle yansıttı (Lunn, 2010, s. 124). Bir şekilde, geç kapitalizmin yaratmış olduğu travmatik durumun, sanatçı öznesindeki yansımasıydı ve bu, bir çeşit burjuva inançsızlığıydı (Lukacs, 2006, s. 80). Lukacs'ın Benjamin açısından en temel hatası teknik gelişim ile deneyimle pratiği arasındaki ilişkinin sanata ve sanat alımlayıcısına ve doğasında estetiğe olan etkisini görmezden gelmesinde yatıyordu. Bu bağlamda Benjamin'in kendisine en yakın bulduğu isim Brecht olmuştu.

Brecht'in temel çıkış noktasını oluşturan düşüncede bu bağlamda bu çağa ait dramanın özelliğinin ne olabileceği sorusuydu. Modern estetik düşüncede iki asal yön söz konusudur; bir yanda Lessing'in zaman-dışı normatif sanat geleneği, diğer yanda Hegel'in tarihselci-diyalektik anlayışı. Bu uyumsuzluğun temelinde, eski biçimsel gelenek ile yeni konuların aktarımı arasındaki kriz olgusu yatmaktaydı. Brecht'e göre çağın çok yönlü karmaşık ilişkilerini aktarabilecek yeni bir dramaturjiye ihtiyacı vardı. Bu kapsamda Brecht, Schiller ve Goethe yasalarının aşılması gerektiğini belirtir. Brecht açısından bu yeni dramaturjinin adı "epik"tir. Epik, günümüz toplumunda sınıf çatışmalarına ilişkin karmaşık süreçleri ancak epik yoldan, yeni bir yöntemle, yansıtılabileceğini ileri sürer(Brecht, 2005, s. 5).

Brecht'in, 1966'da yayınlanan Lukacs eleştirileri, Lukacs'ın modernizm eleştirilerine de cevap niteliğindedir. Lukacs'ın, modernist ve avangard sanatı dekadantlıkla suçlamasının aksine Brecht, avangartlara kapı aralamıştı. Brecht'e göre, Lukacs ve onun çizgisindekiler, modernizmin potansiyelini görememektedirler; çünkü, "gerçekçilik bir form meselesi değildir... edebi formların –hatta gerçekçi estetiğe- karşı değil, gerçekliğe karşı denetlemek zorunludur. Hakikati bastırmanın pek çok yolu ve onu ifade etmenin pek çok tarzı vardır" (akt. Lunn, Brecht, 2011, s. 130). Brecht, sürekli değişen toplumsal gerçekliği açığa çıkarmak için yöntemin çeşitliliğini dile getirir. Brecht için Lukacs'ın yaptığı şey, tekniği sabitlemek üstüne bir tez bindirmektir. Oysa ki teknik gelişme, bize yeni anlatım imkanları sunmaktadır. Sabitlenmiş tekil bir durum, yaratıcı bir üretim yaratmaz, bir standardizasyon getirir. Brecht de, avangart ve modernistlerin biçimci yanlarına mesafeli duruyordu; ama Lukacs gibi toptan bir reddiye söz konusu değildi. Biçimsel, özgün bir anlatı dili ya da yeni bir dil nasıl politik olabilirdi? Brecht'e göre Lukacs, "İnsansız tekniği şöyle elinin tersiyle itip geçer. Büyükbabalarımıza yaslanıp yoz torunlarına onları taklit etmeleri için yalvarır" (Brecht, 2006, s. 140). Anlaşılan Brecht, Lukacs'ın çağı anlayamadığı

düşüncesindedir. Brecht, bu yeni dili alıp sosyalist düşünceyle birleştirmeye çalıştı. Brecht, epik tiyatroyu bilimsel sosyalizmin tiyatrosu olarak görüyordu. Bu bağlamda, yeni dramanın özelliklerini sıraladı ve eski dramatik yapıdan ayrılıklarının neler olduğunu gösterdi. Benjamin'e göre, epik tiyatro bir şok deneyimleri yaratır. Karakterler içinde bulundukları koşullarla karşı karşıya kalırlar ve buradan kurtulmaya doğru bir çaba sarf ederler. Bu etkinin kuvvetlenmesi, imge montaj ve Y-efektiyle desteklenir. Seyirciler aktif bir şekilde sürecin içine çekilir. Brecht'in yaptığı şey, bir bağlamda fantazmagorik evreni, ideolojiyi açığa çıkarmaktır. Brecht'e göre yalın sanat, sanat yapıtından bir şeyler söylemesini talep eden sanattır. Adorno'nun, Brecht'e karşı çıktığı nokta da burasıdır. Brecht, sanatı politik söylemin aracı haline getirmiştir.

3.3.1.3. Adorno ve Benjamin, Kitlel Medyanın İlericiliği Tartışması

Adorno ve Horkheimer'a göre "Aydınlanmanın Diyalektiği"nde Aydınlanma ile kitle kültürü aynı dönemde ortaya çıktığını ve paralel ilerlediklerini belirtir. Adorno'ya göre Aydınlanma, aklın doğadan özgürleşeceğini varsayarak, özneye gerçek özgürlüğü vereceğini düşünmüştür; fakat nesnel süreç, özneyi hiç de özgür bırakmamış, bu kez de öznenin kendine yabancılaşan bir tahakkümü içene almıştır. Aydınlanma bireyi yok etmiştir ve tümel ile tikel arasında bağ kurmaya çalışmak, tikelin kendisini tümel hale getirir ki akıl, ethostan sıyrılarak mekanik bir indirgemeye gelir(Adorno-Horkheimer, 2009, s. 47). 20. Yüzyılda bu yabancılaşmada en etkin araç ise kitle iletişim araçları olmuştur. Adono'ya göre teknoloji özgürleştirici bir unsur olmasının aksine tek tipleştirilen ve gündelik yaşamı sömürgeleştiren bir unsur haline gelmiştir. Bu bağlamda Adorno'nun 20. yüzyılda estetiğe ve sanata bakışı onun ilerleme, akıl, teknoloji gibi kavramlara getirdiği eleştiriye içerir.

Adorno'nun estetik kuramı ile modernizm arasındaki ilişkiyi anlayabilmemiz için, onun "yanılsama krizi" olarak tanımladığı şeye bakmak gerekir. Estetik yanılsama, sanat eserinin bir varoluş biçimidir. Bir sanat eseri, olmadığı bir şeymiş gibi davrandığı sürece bir sanat eseridir. Bu bağlamda, sanat yanılsamasının en belirgin özelliği, yanılsamanın yapay olmamasıdır. Sanat yapıtlarının tutarlı, anlamlı ve birleşik bütünler gibi görünmeye çalıştıkları şey de tam manasıyla işte bu kendinde-varlık iddialarıdır. Bu noktada, Adorno'nun yanılsamaya ilişkin yaklaşımı, onun Platonik gelenekten Hegel'e kadar uzanan yanılsamanın duysal kaynağına ilişkin

geleneksel felsefenin eleştirisini içerir. Adorno'nun ortaya koymaya çalıştığı şey, yanılsamayı sanatın olağanüstü görünümüne değil, manevi özüne yerleştirmektir (Huhn,1985, s. 181-189). Anlam, yanılsamanın aracıdır; bundandır ki, modern sanatın yanılsamaya saldırısı, batı sanatı geleneğindeki rasyonellik, uyum ve anlam olguları üzerinden yürür.

Sanatın kendisini, kendinden bir varlık olarak ortaya koyması, Batı sanat geleneğinin rasyonel tavrıyla ilişkilidir. Bu kapsamda, yanılsama olarak ortaya çıkan şey, bir rasyonelliğin sonucudur. Bu bağlamda, modernist-sanatsal bir saflık arayışı olarak Batı sanatının rasyonel eğilimini veyahut da yanılsamanın ifşa edilmesini içerir. Modernizmde, yanılsamayı krize yol açan bir olgu haline getiren ve dahası yanılsamanın kendisini krize sokan şey, tam da sanatın yanılsamayı alt etmeye çalıştığı bilinçli tavidir. Adorno'ya göre, modernist sanatın temelinde yatan şey, epistemolojik ve ontolojik bir kriz olgusudur. Modern sanatın tipik örneği olan yanılsamanın krizi, yanılsamanın sanata ne ölçüde yerleştiği ölçüsünde genel olarak sanatın krizi olarak yorumlanabilir. Adorno'ya göre, yanılsama sanata içkindir. Modernist eğilim, yanılsama ile rasyonalizm arasında bir ilişki kurar. Dolayısıyla, bu onto-epistemolojik (yanılsamanın gerekliliği) olgu ile kurulan bağın, bilinçlice zayıflatılır ve yanılsama olgusu bertaraf edilmeye çalışılır. Modernist sanat bu bağlamda, rasyonalizme karşı “tesadüfi sanat” olgusunu ortaya koyar. Tesadüfi sanat, sanat yapma etkinliğini kör kaosa indirgeyerek yanılsamayı alt etmeye çalışır. Burada amaç, önceden formüle edilmiş bir armoniye başvurmada, rastlantısal ayrıntıları sanat eserine entegre etmektir. Fakat Adorno'ya göre tesadüfi sanat, yanılsamanın üstesinden gelmekte başarısız olmuştur; çünkü yanılsamaya tatmin edici bir şekilde karşı koymayı başaramamıştır (Huhn, 1985, s. 181-189).

Modern sanatın uyum kavramına karşı saldırısı, Adorno'ya göre bir çeşit özgürleşme hareketi ve yanılsamaya karşı bir başkaldırıdır; bu durum, pek tabii ki bir anlam krizinin doğmasına sebep olur; çünkü anlam, bir sanat eserinin içeriği olarak yanılsama yoluyla ortaya çıkan şeydir. Sanat eserleri “tutarlı bir anlama sahip olsa da”, anlamın içlerinde mevcut olduğu iddiası yanıltıcı ve dolayısıyla yanıltıcıdır. Başka bir deyişle anlam, sanatın yanıltıcı içeriğidir. Yanılsamanın aracı olarak anlam, bir sanat eserinin tutarlılığını yaratır; bütünleşme ve birleşmenin aracıdır. Ancak bir fail olarak anlam, bütünleşmesinin ve dolayısıyla ortaya çıkmasının aracı olması dışında, sanat eserinde kendini göstermez (Huhn, 1985, s. 181-189). Adorno'nun

özdeşsizlik estetiğinde sanatın “dönüştürme gücü”nü, izleyicinin sanat yapıtı karşısında pasif bir alımlayıcı olarak konumlandırılmamış olmasında buluruz. Özdeşlik estetiğinin, yalnızca tüketici bir alıcıya dönüştürdüğü izleyici, özdeşsizlik estetiğinden praxis bir ilişkiye girilmesini talep eder. Örneğin, Schönberg’in müziği dinleyiciden, daha en başından etkin ve yoğunlaştırılmış bir katılım talep eder. Adornoya göre Beethoven’ın müziği, dış yaşam deneyiminin içsel bir geri dönüşünü sağlarken, caz bu içsel dönüşü sağlayamaz ve yalnızca “bedensel bir uyarıcı” olarak var olur(Adorno, 2009, s. 91).

Adorno da Hegel gibi sanatı tinin maddileşmesi olarak görmektedir. Fakat, tin bunu yaparak kendisinin olumsuzlaması olur. Hegel’de tin maddi olanın karşısında yer almakla birlikte, maddi olanla tin uzlaştırılır. Adorno, sanat eserini canlandıran şeyin ruh olduğunu kabul eder, ancak manevi bir varlık olarak sanat eserinin mutlaka Hegelci maddiliğin değil, toplumsal olarak inşa edilmiş ampirik gerçekliğin olumsuzlanması olarak var olduğunu savunur (“Sanat, toplumun toplumsal antitezidir”) (Adorno, 2004, s.108). Adorno’nun karşı çıkışı, bu bağlamda sanat eserinin karşıt ya da olumsuz gücü şeyleşmiş ampirik gerçeklikle uzlaştırılırsa, sanat eseri artık manevi değildir ve dolayısıyla sanat da değildir; bunun yerine, yalnızca başka bir şeyleştirilmiş meta haline gelir. Adorno’ya göre, metalaşmadan kaçınılması gereklidir. Adorno’nun, görünüş ve şeyleşme arasındaki ilişkisi Hegelcidir. Bir fenomenin numenal görünüşüdür; görünüm, özün parıldaması ya da çıplak hale getirilmesidir. Adorno’nun tehlikeli olarak gördüğü şey, bu uzlaşma ya da sentezdir. Sanatta tinin, ampirik toplumsal gerçekliği olumsuzlamasıdır. Adorno’ya göre sanat dinamik bir yapıya sahip olduğu için nesneleşmekten kaçır. Dolayısıyla tam manası ile bir nesne hiçbir zaman olamaz. Adorno’nun bu noktada eleştirdiği şey, nesneleşmenin bir süreç olarak görülmek yerine kendisini sabitleyen fetiş karakteridir. Adorno bu “fetişleşmenin” nedenini tahakkümde bulur. Tahakküm bir nesnelleştirmedir. Tin kendini olumsuzlayarak biçimleşirken, biçim tını tahakküm altına alır. Adorno, sanat eserlerinin tüm tarihleri boyunca biçimsel tahakküme karşı mücadele ettiğini düşünüyor. Eğer toplumsal diyalektiğin tahakküm olarak sanat eserinin şeyleşmesi başarılı olursa, sanat eserleri, toplumsal olarak üretilen diğer nesnelerle aynı statüde olur. Adorno, bu sürecin çağdaş kurumsallaşmasına “kültür endüstrisi” adını verir. Adorno’ya göre, “bir sanat eserinde cisimleşen toplumsal emek

ne kadar nesnelleşir ve örgütlenirse, sanat eserine o kadar boş ve yabancı gelir”(Adorno, 2009, s. 65).

Benjamin ve Adorno arasındaki temel fark, avangard ve kitle kültürü arasındaki ilişkiydi. Benjamin’in temel tezlerinden biri, teknik araçlarla yeniden üretim çağında sanat eserinin aurası problemi idi. Kültür endüstrisi kavramıyla Adorno, kültürel mal standardizasyonu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesini dile getirir ve böylece teknik, çıkarıcı bir biçimde kullanılır. Bir kültürel ürünün meta haline dönüşmesi, ürünü kitchleşmesinin yanı sıra, kapitalist-ideolojik bir muhtevanın da taşıyıcısına dönüştürür. Seri üretim ve standardizasyon sadece eserle ilgili olmayıp, taşıdığı ideoloji ile birlikte alıcıyı da standardize eder ve onu, belirli bir davranış kalıbı içerisine sokar (Adorno, 2009, s. 49). Lunn’a göre, Benjamin de Adorno da modernistti. Temel ayrım, avangard ve ticarileşmiş kitle sanatına yönelikti. (Lunn, 2011, s. 224). Teknik ile avangard arasındaki ilişkiyle teknikle kitle kültürü arasındaki ilişki, Adorno’yu tedirgin eden şeydi. Bu durum, sanatı demokratikleştirir miydi, yoksa Kitch olma tehlikesi ile baş başa mı bırakırdı? Adorno’ya göre, avangard sanatın en büyük çıkmazı da buradaydı. Adorno, teknikle girmiş olduğu ilişkide sanatın popüler kültürün bir parçası olma endişesini taşıırken, Brecht’in hiç sakınca görmediği tam da bu durumdu. Adorno’nun bu endişesi makul bir düzeyde kabul edilebilir, çünkü sanatın bayağılaşması, aşağı bir kültürün estetize edilmesi gibi bir takım sorunsalı karşımıza getirecektir. Bu kapsamda Adorno, Brecht’in estetiğini vülger bir yorum olarak görür(Lunn, 2011, s. 183).¹⁸

Marksist estetik bağlamındaki tartışmaların temel odak noktasını oluşturan şey, biçimle içerik arasındaki ilişkide özün politik bir nüve içerip içermemesi ve biçimin politik neliğine yöneliktir. Adorno’nun temel problemlerinden biri de, bu özle-biçimin uyuşması meselesi olmuştur. Adorno, burada iki noktaya yönelir; bir yanda bağımlı sanata karşı getirdiği eleştiri ve diğer yanda kitle kültürü. Bu iki nokta, Adorno’da bir doğru oluşturur. Marksist sanatın bağımlı-özcü yapısı, onun kitlelerle kurmuş olduğu ilişkide düğümlenir. Bu iki yapı birbirini besler. Adorno burada sanatta iki tavırdan bahseder; yanlış sanat yapısı ve özerk sanat yapısı. Adorno, “Edebiyat Üzerine

¹⁸ Adorno açısından, toplumsal gerçeklik, toplumsal gerçeklik değildir; bu gerçeklik, bölünmüşlüğü sürdüğü, uzlaşmanın olmadığı hakikatten yoksun bir toplumdur ve bu sebeple mimetik gerçeklik, gerçekliğin kendisini vermez. Sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin dışındadır. Dışavurumculuk tartışmasında Adorno, topyekün bir tavır takınmaz Schoenberg’i ayrı bir kefiye koyarken, Stravinsky’nin de tıpkı Lukacs gibi faşizme zemin hazırladığı düşüncesindedir. Bununla birlikte Amerikan kültür endüstrisi ve Hollywood ile faşizm birbirine benzetir.

Notlar”ında, edebiyatta angajman kavramını sorgular. Yukarıda saydığımız kuramcılardan farklı olarak Adorno, sanatın doğrudan bildirişimsel yapısını sakıncalı bulur. Sanat, doğrudan bir sınıfa politik-eğitsel amaç taşımamalıdır; bu sebeple, bağımlı sanattan yana değildir. Onun için sanat, içinde bulunduğu toplumsal yapının özelliklerini taşır. Çağımızın sanatı, tekelci kapitalizm tarafından bir meta haline gelmiştir. Metalaşmanın en temel sebebi, sanatın yirminci yüzyılda kitlelerle kurduğu ilişkiydi(Adorno, 2009, s. 96). Adorno, sanat alımlayıcısının bu metalaşma ile birlikte sanat tüketicisine dönüştüğünü belirtir. Adorno’ya göre sanat, entelektüel bir birikim sağlamalıdır ve bağımlı sanat bunu yapamaz.

3.3.2. Walter Benjamin ve Estetik Modernizm

3.3.2.1. Walter Benjamin’de Estetik ve Politika

Adorno, bir olumsuzlama olarak sanatın partizan niteliğini kabul eder; fakat onun sanata bakışını sosyalist gerçekçi sanattan ayıran şey, sanatı ajitatif sınıf bilincinden çok, bir bilince çıkarma işlemi olarak görmesidir. Yukarıda belirttiğimiz üzere, bilincin şeyleşmesi anlamında ve görünüm olarak sanat eseri, kendini, kendinden bir varlık olmaktan kurtarması bu şeyleşmiş bilincin parçalanmasından geçer. Sanatın anlaşılabilirliği, kendi doğası olan olumsuzlamaya sadakatinden kaynaklanır. Adorno’ya göre partizanlık, yalnızca halkın değil sanat yapıtlarının da bir erdemidir. Sanatçıların bu bağlamda üstlerine düşen görev, karşıtlıkları imge bireşimi yoluyla söz düzeyine dönüştürmektir. Horkheimer’a göre ise bir sanat yapıtı, ezilenlere, kendi ümitsizlikleriyle şok edici bir yüzleşme sağlayarak onlara bir özgürlük önerir (Slater, 1998, s. 252-253). Sanat, bu anlamda manipüle edilmiş ve yabancılaşmış bu dünyanın olumsuzlamasıdır. Gerek Adorno’nun gerekse Horkheimer’ın ortaya koymaya çalıştığı şey, teori ve praksisin, estetik olanla devrimci olanın ayrımını içerir. Bu ayrımın temelinde, kitlelerin kendinden varlık oldukları ve kendileri için varlık olabilmeleri için entelektüel bir varlığın varlığının söz konusu olması gerekir. Bu kapsamda, estetik olumsuzlama ile devrimci olumsuzlama arasındaki bağ, “eleştirel okul” nezdinde zayıf kalır ve bütün yük estetik olumsuzlamanın sırtına biner. Nazilerin yükselişiyle seçkin bir kötümserlik havasına yenik düşerler. Bir süre sonra, Frankfurt Okulu’nun bütün üyeleri Avrupa’yı terk eder.

Benjamin ise iyimserliğini sürdürür ve “Avrupa’nın, hala uğrunda dövüşülecek güzelliklere sahip olduğunu” düşünür. Benjamin, okulun diğer temsilcilerinden farklı olarak teori ile praksis, estetik olan ile devrimci olan ayrımını kaldırmaya çalışır. Benjamin, “Üretici Olarak Yazar” başlıklı makalesini bu dönemde yayımladı. Benjamin, bütün bu tartışmalar sürecinde sanat ve sanatçının ne olduğunu tartışır. Sanat, toplum ve politika arasındaki ilişkiyi sorgular. Sanatın, sanatçının toplumdaki yeri nedir? Faşizm karşısında nasıl bir pozisyon almalıdır? Bu pozisyonun, sanatçının özerkliği ile ilişkisi ne olacaktı? Burada en tabii organizasyon, sanatın üretim sürecinin çözümlenmesinde yatar. Sanatçı-eser-alımlayıcı arasındaki politik döngünün belirlenmesi gerekir(Benjamin, 2011, s.98).

Benjamin, “Alman Romantizminde Eleştiri” üzerine çalıştığında, sanat eleştirisinin kökeninde epistemolojik ve estetik bir problem yattığını belirtir. Bu durum, sanatın biçimsel yanı ile bilgi yanının aktarılması ve bir yanı ile de sanatsallık ile ideoloji arasındaki ilişki ve biçimin kendisinin de ideolojik olup-olmadığı hususu noktasında önemlidir. Her ne olursa olsun, sanat ve estetik şu veya bu şekilde politik midir? Benjamin açısından estetik kaçınılmaz olarak politiktir ve ona göre kuşkusuz, proletaryanın saflarında yer alan bir sanatçı politik olarak doğru bir noktadadır ama bu onun sanatını kaba bir biçimciliğe sevk ederse, sanat içerik açısından ne kadar ilerici olursa olsun sanatsallık açısından bir problem teşkil eder. Sanat eserini bu kapsamda düşünürsek, estetik ve epistemolojik bir bütünlük içerisinde ele alınması gerekir. Belirli bir momente tekabül eden içerik, yine kendisine özgü o momentin biçimine de denk düşer.

Bir edebiyat eserinde eğilimin politik anlamda doğru olabilmesi için, edebi anlamda da doğru olması gerektiğini göstermek istiyorum. Yani, politik anlamda doğru bir eğilimin, edebi bir eğilim de içerdiği anlamına gelir bu. Şunu da hemen eklememe izin verin: Her doğru politik eğilimin açık-seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu edebi eğilimdir bir eserin niteliğini oluşturan, başka bir şey değil. Bu nedenledir ki bir eserin doğru politik eğilimi, onun edebi niteliğini de içerir; çünkü doğru politik eğilim, edebi eğilimi de kapsar (...) Özellikle politik edebiyat için geçerli olan biçim ile içerik ilişkisine yönelik tartışmayla. Bu tartışma haklı olarak, itibarını çabasının ders kitaplarına geçecek bir örneği olarak kabul edilir. İyi de aynı soruna diyalektik bir yaklaşım getirsek ne olur (Benjamin, 2011, s. 132)

Benjamin'in yaklaşımı nettir, bir sanat eserinin sanatsallığı ile politik eğilimi arasında örtüşme söz konusu olduğunu belirtir. Bir bağlamda, Benjamin'in yapıtlarını bütünsel kılan şeylerden biri de budur: Dönemin teknik-politik süreci ile sanat eserinin epistemolojik-estetik arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmak. Benjamin, Marxist altyapı-üstyapı arasındaki ilişkiye benzer bir biçimde, teknik ile yapıt arasında bir düalizm kurar.

Tekniğe değinmekle, edebi ürünleri doğrudan toplumsal, dolayısıyla da materyalist analiz için erişilebilir kılan kavramı belirlemiş oldum. Teknik kavramı, aynı zamanda, kendisinden kalkılarak biçim ve içerik arasındaki kısır karşıtlığın hakkından gelinebilecek bir diyalektik çıkış noktası oluşturur. Dahası bu kavram, araştırmamızın başlangıcındaki sorunun, eğilim ve nitelik arasındaki ilişkinin doğru belirlenmesini sağlayacak yönergeyi de içerir(Benjamin, 2011, s. 133).

Benjamin'e göre sanatçının mutlak yaratıcı özgürlüğü söz konusu değildir. Sanatçı toplumdan özerk bir yapıda değildir, tam tersi toplumsal bir varlıktır ve bu toplumsallık içerisinde yer alır. Sanatçı öznesi çoğunlukla küçük-burjuvazi ya da burjuva sınıfından gelir, bulunduğu konum ve yaşamı onu bu sınırlar içinde tutsa da, onun politik tavrı proletarya saflarında yer almaktır. Benjamin, üretici olarak gördüğü sanatçıyı bu noktada konumlandırır. Buradan şu sonuç çıkar, gerek sanatçı öznesi gerekse sanat yapıtı siyasal olandan kaçamaz (Benjamin, 2011, s. 99). Benjamin burada, önemli bir ayrımı belirtmek zorunda kalır; sosyalist sanat ile faşist sanat arasındaki fark. Benjamin için komünizm estetiği politikleştirirken, faşizm politikayı estetize etmiştir. Her ikisinde de kitlelere nüfuz etme olgusu yatar. Marksist estetik sanatı, mevcut toplumsal ilişkiler anlamında düşünür ve sanata politik anlamda bir işlev yükler. Lenin'in, parti ve sanat ilişkisini ortaya koyması, sanatın devrimci sınıfın hizmetinde araçsallaşmasını beraberinde getirmiştir. Benjamin, sanatın araçsallaşmasının, politikanın estetize edilmesi gibi bir takım sorunlar getireceği kaygısını taşır ve buna karşı daha geniş bağlamda sanatın politikleşmesini öne sürer.

Adorno'da gördüğümüz politik eğilimle sanatsal eğilim arasındaki negatif ilişki, Benjamin'de söz konusu değildir. Ona göre politik eğilimle edebi eğilim paraleldir. Politikleşmiş sanatın, tarihin ilerici sınıfını harekete geçirecek, kitleleri kolektif uykusundan uyandıracak Mesihci bir yanı vardır. Burada biçim ve içerik arasındaki ikilem ortadan kalkar. Estetiğin biçimsel bir kategorisi olarak güzellik, ne olursa olsun barbarlık belgesine dönüşebilir. Bu sebeple, barbarlık ve uygarlık

ilişkisinde güzellik, politik angajmanından sıyrılıp salt güzel olduğu için değerli olamaz. Adorno'nun aksine Benjamin de Brecht gibi bir angaje sanatı savunur (Benjamin, 2011, s. 99). Benjamin, bu noktada modernist sanattaki özerklik kavramını eleştirir. Sanat, kendinden bir varlık ya da sanatçı imgeleminde var olan, toplumsal, tarihsel ilişkilerden bağımsız bir kurum değildir. Bu bağlamda özerklik kavramı, burjuva toplumunda toplumsal belirlenmişliği göz ardı eden ideolojik bir çarpıtmanın izlerini taşır (Bürger, 2017, s. 82).

Benjamin, “Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri” adlı makalesinde, ‘faşizmin politikayı estetize etmesine karşın komünizm estetiği politikleştirerek cevap vermiştir’ ifadesini kullanır. Benjamin, bu ikisi arasında epistemolojik ve ontolojik bir fark görür. Komünizmin estetiği politiklestirmesi, faşizme karşı mücadelenin ve kapitalizmin yabancılaştırdığı insanın özgürlük ve kurtuluş mücadelesinin bir parçasıdır. Benjamin’de devrimci sanat, politikleşmiş bir sanattır. Onun politikleşmiş sanattan kastı, toplumcu gerçekçi sanat değildir; doğrudan sanat kurumunun kendisinin politikleşmesidir. Benjamin’e göre, kapitalizm, mitik güçlerin egemen olduğu bir uyku haliydi. Bu bağlamda, faşizm ve kapitalizm arasındaki politik ilişkiyi açıklarken, insanın fantazmagorik ve yabancılaşmış durumu ile de ilişkilendirir. Benjamin açısından modern çağ, anesteziğin çağıdır. Benjamin, sanatın politikleşmesiyle estetik duruma dönüşü işaret eder. Bir çeşit bedene dönüştür bu, aklın mitleşmesiyle duyu-beden alanının terk edilmesi, faşizmin araçsal aklını getirir. Benjamin daha ilk metinlerinden başlayarak bu ilişkiye dikkat çeker.

Benjamin “Tek Yön”de teknolojik dönüşüme yanıt veren bir deneyim olgusu ile kendisini anıtsallaştırma için teknolojiyi kullanan deneyim olgusu arasındaki farkı ortaya koymaya çalışır. Bu farkın tespitini yapmak Benjamin açısından kritik bir öneme sahiptir. Bu önem, bir yanda kendisini anıtsallaştıran öznelci, faşist sanat yaklaşımları, diğer yanda devrimci bir sanat pratiğini ortaya çıkaracak tekniği tespit etmektir. Birinci tip bir yaklaşım teknoloji, deneyimi olası ve gelecekteki yorumlara açık hale getirerek dönüştürmek yerine, mevcut bir deneyim modelini doğrulamak, onu değişimden yalıtıp ve anıtsallaştırmaya hizmet etmek içinde kullanılabilme tehlikesinin sonucudur. Benjamin açısından böyle bir yaklaşım sanat eserlerini düşünülmüş ve bağımsız eylemde bulunma yeteneğinden yoksun bıraktığı gibi onu aynı zamanda ruhsallaştırmaya yönelik idealizmine yol açar. Bu da bir estetik formun kapalı hale gelmesi demektir. Oysaki teknolojik gelişim tam da sanatı ritüelden, kutsal

olan alandan, çıkarmış ve onu demokratikleşmesi yolunda önemli bir adımı işaret etmekteydi.

Benjamin'in modernist biçim içerisinde var olan kendi kendine yeten sanat yaklaşımını bir burjuva yorum olarak görür. Bu tip bir yorum kendisini anıtsallaştıran ve geçirimsiz bir sanat eserine dönüştüren estetikleştirilmiş bir tarih ve politika felsefesini cisimleştirdiği için eleştirir. Estetizm ile kitlenin kendini sunumunun anıtsal birleşiminin iki göze çarpan özelliği vardı: birincisi, mevcut toplumsal ilişkileri anıtsallaştırmak; ikincisi, alıcılar kadar üreticileri de, kendilerinin kendilerine birer varlık olarak görünmeleri gereken bir büyüünün altına sokmaktı. Estetik formun idealist algısının bütün olarak teknolojiye uygulanması, estetik formun kutsallığına meydan okumak yerine teknolojinin ona tabi kılınması anlamına geliyordu(Caygill, 2005, s. 94-95). Benjamin faşizmin politikayı estetize etmesini bu bağlamda değerlendiriyordu. Benjamin'e göre faşist sanat teorisinin ve pratiğinin başarısı, "yozlaşmış sanat teorisi" ile anıtsal pratiğin bir araya getirilmesinde yatıyordu Benjamin'in estetik ve politik argümanındaki can alıcı bağlantı teknoloji tarafından sağlanıyordu çünkü Benjamin'e göre faşizm hem toplumsal hem de teknolojik bir krize verilen bir yanıtı(Benjamin, 2013, s. 92). Benjamin, auranın çürümesinde semptomatik olarak kendini gösteren geleneğin teknolojik olarak parçalanmasının, ikircikli duygulara yol açan, belirsiz bir olgu olduğunu kabul eder. Bir yanda nostaljik bir teknoloji karşıtı bir bakış açısıyla karşı çıkılırken, diğer yanda aynı etkiler onaylanır. Benjamin'e göre bir nesnenin kimliğinin sınırlarının geçirgenliği yoluyla çözülmesiyle ortaya çıkan kriz, gerileme ve hınç ya da olumlama ve yenilenme vesilesi olabilir. Her iki süreç de çağdaş kitle hareketleriyle yakından bağlantılıdır.

3.3.2.2. Benjamin'de Teknik ve Deneyim Bağlamında Sanat ve Sinema

Benjamin'in estetik kuramı, ilerleme, tekniğin gelişimi ve deneyimin dönüşümü ile sanat arasındaki ilişkiye odaklanır. Brecht ile yaptıkları konuşmalarda teknik ilerlemelerin sanat biçimlerinin işlevini değiştirdiğini, bu yüzden, edebi eserlerin devrimci işlevleri açısından değerlendirilmesinde tekniğin bir ölçüt durumuna geldiğini ifade eder (Benjamin, 2006, s. 173). Benjamin'e göre teknoloji algının yapay organizasyonunu belirtir ve deneyimlerin teknolojik dönüşümlerle doğrudan bir ilişkisi vardır, öyle ki teknolojinin gelişmesiyle birlikte deneyimler de değişir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında, fotoğrafın icadı gibi sanatsal faaliyeti

doğrudan etkileyecek teknik bir takım yeniliklerin ortaya çıkmasıyla birlikte, eserlerin kopyalanabilir olmasının, geleneksel sanatların ulaşılabilir aurasına olumsuz bir etkisi söz konusu olmuştur. Alımlayıcı ile sanat eseri arasındaki gerçek ve metaforik mesafe ortadan kalkmıştır. Benjamin'in teorisi, özellikle bu noktada, teknolojik gelişmeyle sanatsal algılayışımız ve deneyimimizin etkileri üzerine yoğunlaşır. Fakat Benjamin bu konuya odaklanırken, kendisini sanatsal faaliyetlerle sınırlamaz. Yeni deneyim, algı ve bilinç alanlarına ulaşmaya imkân sağlar. Böylece yeni deneyim ve biçimi ile karşı karşıya kalırız. Benjamin'e göre teknoloji algının yapay organizasyonunu belirtir ve deneyimlerin teknolojik dönüşümlerle doğrudan bir ilişkisi vardır, öyle ki teknolojinin gelişmesiyle birlikte deneyimler de değişir. Bu bağlamda baktığımızda Benjamin için estetik ilk etapta algısal deneyim ve bilişin temel teorisi olmuştur. Sanat yapısıyla olan ilişkisini ise ikincil konumdadır. (Gelley, 1999). Bu yeni deneyim biçimi, insanın geleneksel sanatla kurmuş olduğu tefekküre bağlı ilişkiyi ortadan kaldırır. Teknik dönüşüm her zaman yeni bir deneyim ve yeni bir görme biçimi ortaya çıkarır. Yeni epistemolojik alanlar açar. Bu bağlamda “Teknik Olarak Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” adlı çalışması tam da bu ilişkiyi keşfetmeye yönelikti. Gelenğin ve biçimsel iletilebilirlik ilkesinin özü olarak deneyim, sinema ve radyo gibi teknolojik medyaya uygun bir şekilde yeniden biçimlenir. Bu durum aynı zamanda yeni bir anlatı ilkesinin kendini dayatması anlamına da geliyordu. Bu tür bir deneyim, modernizmin zirvesinde insanlığa verilen en eski vaatleri yenileyecek kadar, onu yeni anlatı biçimleriyle birleştiren bir diyalektiğe tabidir (Steiner, 2010, s. 155).

Sanatın teknik yolla yeniden-üretilmesi, kitlelerin sanata karşı tepkisini değiştirmektedir. Bir Picasso resmine karşı sergilenen tepkisel tutum, bir Chaplin filmi söz konusu olduğunda yerini ilerici bir tepkiye bırakabilmektedir. İlerici tepkiyi belirleyen öge, görsel ve duygusal bakımdan alınan hazzın bir uzmanın yönlendirmesiyle doğrudan iç içe geçerek kaynaşmasıdır. Bu kaynaşmanın büyük toplumsal anlamı vardır. Bir sanat formunun toplumsal anlamındaki gerileme ne kadar fazla olursa, seyircinin aldığı haz ile eleştiri arasındaki uçurum da aynı ölçüde derinleşir. Buna göre, geleneksel olan bir eserden ona hiç eleştiri yöneltmeye kalkmadan keyif alınırken, gerçekten yeni olan bir eser burun kıvrılarak eleştiri yağmuruna tutulur (Benjamin, 2013, s. 78).

Benjamin'in teorisinin merkez noktası, teknik gelişimin sanatsal üretim ve deneyimle pratiğimizde yaratmış olduğu etkinin devrimci potansiyellerini çözümlenektir. Her sanat, ürünün ortaya çıkışı ve onu deneyimleme süreçleri olarak iki pratiği içerir. Deneyimleme pratiğinin değişimi ile üretim pratiğinin değişimi arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Kapitalist üretim biçimi kendisini sürekli olarak geliştirmek zorundadır. Bu durum, aynı zamanda deneyimleme biçimlerinin de değişmesi anlamını içerir. Üretimin farklılaşması ile deneyimlemenin değişimi arasındaki mistik ilişki, kendisini geçmiş olanın mistik kutsanmasına götürürken, yeni olanın kaosu ile baş başa bırakır. Benjamin'in deyimi ile ilerleme dediğimiz şeyin, sırtımızı dönerek sürüklendiğimiz bir kaos olduğu gerçeğini göz önünde bulundurursak, ilerleme her zaman nostaljik bir kaygıya sebep olmuştur(Koyutürk, 2023). Bu noktada, 'hem üretim hem de deneyimleme pratikleri özgürleşebilir mi?' sorusunu sormak gerekir. Teknik gelişim, yeni bir estetik kaygı ve yeni bir üretim biçimini ortaya koyabilir mi? Walter Benjamin bu bağlamda iyimserdir.

Benjamin'e göre teknik ile sanat eserlerinin yeniden üretimi, etkisini, en çok film sanatı alanında göstermiştir. Alımlayıcının bir film karşısındaki deneyimi ile klasik sanat alımlayıcısı ile eseri arasındaki deneyim ilişkisi farklılaşmıştır Benjamin, Brecht'in montaj ve yabancılaşma efektlerinden yola çıkarak epik tiyatro anlayışını örnek gösterir ve seyircinin epik tiyatrodaki etkin ve eleştirel konumundan bahseder. Bu noktada Benjamin yeni sanat formunun seyirci ile kurmuş olduğu aktif veya pasif ilişkiyi yeniden tanımlamaya çalışır. Benjamin'e göre sinemanın en büyük gücünü imgesel yapısından gelmektedir. Fakat onun imgesi resim sanatının bireysel imgesinden ziyade kolektif bir imgeyi, seyirciyi de içine katan bir imgeyi temsil eder. Doğalında seyirci politik, aktif bir bilince sahip olabilir. Sinema burjuvaca erişilemezliği yok etmiştir. Benjamin bu noktadan çıkarak sinemanın sürekli kötülünen filmin dikkat dağıtma halinin, dikkat dağıtma pasifliği gerektirmeyeceğini vurgular. Aksine, ortak aklın özgürleştirici bir dışavurumu izleyicinin karanlıkta büyülendiğini gösteren bir işarettir. "Fotoğraf ve sinema gibi kitlesel araç biçimleri eski standartlara göre değerlendirilemeyecek olan yeni tarihsel güçleri yansıtan yeni sanatsal paradigmlar üretir" (Stam, 2014, s. 26).

Adorno, Benjamin'in estetik aurayı bir burjuva kültürü olarak değerlendirip eleştirmesi, tekniğe ve özellikle de sinemaya aşırı anlam yüklediği noktasında eleştirir. Adorno, avangard sanata ılımlı yaklaşmış fakat ticari-popüler sanata fazla güvenmenin

yanlış olduğunu söylemişti (Jameson, vd. 2006, s. 158). Adorno'ya göre popüler sanat, Benjamin'in iddia ettiği gibi auratik olmanın ötesinde mimetik ve infantilistti. Hollywood'un 'sol', 'ilerici' olarak sayılabilecek filmleri dahi burjuva ideolojisinin taşıyıcısıdır. Adorno, Benjamin'in tutumunu, romantik bir iyimserlik olarak değerlendirir. Teknik-sanat formunun, burjuva ideoloji arasındaki ilişkiyi göz ardı ettiğini söyler. Tekniği, üretim ilişkilerinden soyutlayıp ve kendi başına ele alıp idealize etmiştir. Adorno'ya göre, Benjamin'in dikkat dağınıklığının olumlu yanıyla ilgili tezleri, mimarlıktan devşirilmiş yanıltıcı bir genelleştirmeye dayanıyordu (Jameson vd. 2006, s. 159). Adorno, estetik dikkat yoğunluğuyla ilgili geleneksel normlarda ısrar etmiştir.

Adorno ve Benjamin için sanat eseri, kendi kendini nesneleştiremez ve her daim nesneleşmeyi aşma durumu söz konusu olacaktır. Eğer nesneleştirirse (ki Adorno bunu öngörür), o zaman sanat yapıtı kültür endüstrisinin bir metasına dönüşür. Benjamin için ise buradan dahi bir çıkış vardır. Adorno, aygıt-izleyici ilişkisinde yanlış bilincin oluşması üzerine çıkarımlarda bulunur. Adorno için film bütün dünyanın kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilmesinde rol oynar ve izleyici ile günlük hayat arasında bir devamlılık kurar. Bu noktada sinema bir illüzyon yaratır ve yarattığı bu yeni düşlem, diğer sanat formlarının bize sunduğu düşlemin ötesinde totaliterledir. Adorno, izleyiciyi pasif noktaya yerleştirir (Adorno- Horkmeimer, 2014, s. 182). Sinema insanın algısını derinleştirerek gerçekliğin eleştirel farkındalığını da derinleştirmiştir. Bu noktada Adorno, Benjamin'i, tekniğin yabancılaştırıcı etkisini görmezden geldiği ve onu fethişleştirdiği noktasında eleştirir. Adorno'nun medya ve iletişim araçlarına duyduğu kötümserliğin aksine, Benjamin bu araçların devrimci potansiyelinden söz ederek bu bağlamda kullanılması gerektiği kanaatindedir. Sinema, insanın algısını derinleştirerek gerçekliğin eleştirel farkındalığını da derinleştirmiştir. Benjamin, sinemanın ya da fotoğrafın sanat olup olmamasının ötesinde, bu icadın, sanatın doğasını bütünüyle değiştirip değiştirmeyeceği sorusu ile ilgilenir. Sinemanın politik gücü ise onun kitlelerle kurmuş olduğu özel ilişki biçiminde yatmaktadır. Hiçbir sanat sinema kadar kitlelere bu denli maddi bir şekilde nüfuz edememiştir. Bu nüfuz ediş, sinemanın anlatım gücü ve araçsal özgünlüğünde yatmaktadır. Sinema, tanrının ölümüyle doğdu. Doğalında onun uzuvları, bize, yeni olanın sarsıcı boşluğunu sunar. Bu, sinemanın deneyimleme biçimini, diğer sanatların deneyimleme biçimlerinin statükocu özelliklerinden ayrılması anlamına gelir. Sinemanın içsel

yapısı ile ona özgün deneyimleme pratiği arasındaki ilişki, bu içsel yapının endüstrileşmeye olan bağımlılığı doğrultusunda sürekli bir değişime uğramıştır. Sinemanın duyulur alanda yarattığı etki ile birlikte, bir çeşit yeni bir epistemolojik kaynak gücüne sahiptir.

Sinema, yeni bir sanat formu olarak on dokuzuncu yüzyılın sonunda kapitalist sermaye birikiminin tek elde toplanmaya başladığı, teknik ve bilimsel buluşların arttığı ve bütün bunların yanında yukarıda, gerek Marx'ın gerek Nietzsche'nin bahsettiğimiz bir kriz döneminde ortaya çıkmıştır. Tarkovsky bu noktada, 20. yüzyılın, insanın manevi hayatı üzerinde tahrip edici etkisinden bahsederek, "İnsanın toplumsal yazgısına doğrudan boyun eğmek zorunda bırakıldığı anda sinema imdada yetiştiğini," söyler. Tarkovsky, bu noktada sinemayı, insanın manevi hayatındaki gedikleri kapatmak olarak görür. Tarkovsky'ye göre sinema, "hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, başka sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur" (Tarkovsky, 2008, s. 67). Tarkovsky açısından burada asıl olan şey teknik veyahut gerçekliği yansıtmanın yeni biçimi değil, yeni bir estetik ilkenin ortaya çıkmasıydı. Anlık imgelerden hareketli imgelere dönüş, yeni bir kavramın yaratılmasını sağladı ve bizi düşüncenin kendisiyle doğrudan karşı karşıya getirdi. Gerçeklikle saf bir ilişki kuramayan insan sanatsal gerçeklikle dramatik bağına böylece kurar. Benjamin bu durumu, "Berlin'deki Çocukluk Yıllarında"ki anılarında anlatır. Benjamin, çocukluğunda karşılaştığı kayzerpanorama deneyiminin, bu yeni hareketli görüntünün, yabancılaştırıcı gücünün başka bir deneyim imkanı sunduğundan bahsederek, bunun gelecekteki düşünme ve deneyimleme tarzının ilk görünüşleri olduğunu belirtir (Benjamin, 2004, s. 16).

Benjamin, sinemayı politik ve estetik pek çok açıdan değerli bulmaktadır. Örneğin, Benjamin için resim sanatının 19. yüzyıldaki krizinin altında yatan sebeplerden biri de, kitlelerin kendine bakmaya başlamasında görür. Benjamin'e göre resim sanatı, her şeyden önce auratik bir sanattır. Bakanın eser tarafından edilgenleştiği ve bununla birlikte aynı zamana bakanın belirli bir tedrisattan geçmesi gerektiği bir sanattır ve bu sebeple de kitle sanatı olması güçtür. Oysaki sinema, sunduğu yeni deneyim biçimi ile izleyiciyi sürekli şoke etmektedir. Sinema seyrini, imgelerin meydana getirdiği rüya âleminin şok etkisini olumlu bir güç olarak görür. "Fotoğrafın Kısa Tarihi" metnindeki 'optik bilinçdışı' kavramı, sinema ile anlam

kazanır ve kamera ile "optik bilinçdışından" "haberdar oluruz" diye yazar (Benjamin, 2011, s. 115).

[Sinema] tahmin edemediğimiz bir hareket alanı sağlamayı da başarır! Meyhanelerimiz ve büyük şehirlerin caddeleri, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız bizi umutsuzca kuşatmış görünüyordu. Sonra sinema çıkageldi ve bu zindanlar dünyasını saniyenin onda birlerinin dinamitleriyle paramparça etti; öyle ki, şimdi biz onların dört bir yana dağılmış enkazı arasında kayıtsızca, macera dolu yolculuklar yapıyoruz (...) Böylece kameraya hitap eden doğanın, göze hitap edenden farklı olduğu açıklık kazanıyor. Bu farklılık özellikle insanların bilinçli olarak oluşturdukları bir uzamın yerini, bilincine varmadan oluşturulan bir mekânın almasından kaynaklanıyor (Benjamin, 2011, s. 115).

Benjamin'in ortaya koymaya çalıştığı şey, sinema ile deneyimin değişimi arasındaki ilişkidir. Sinema da, tıpkı deneyimin değişiminde gördüğümüz gibi, yeni deneyimleme biçimini sunar. Benjamin böylece, Bergson'a benzer bir biçimde, zamanı dışsal ardışık süreklilik ve homojen bir kavrayışın aksine, yeni bir zaman ve mekan anlayışı ortaya koyar. Onun, zamanı, tarihi tespih çeker gibi peş peşe sıralamaktan vazgeçerek belli bir dönemde oluşturduğu kümenin farkına varmaktır (Benjamin, 2014, s. 49). Diyalektik imge, birbirinden ayrı ama bir yandan da birbiriyle ilişkili iki anın bileşimidir (Thompson, 2013). Benjamin'in bu yaklaşımı, kendisi ile Bergson arasında, Proust ile Brecht arasında, Vertov ile Godard arasındaki nedenselliğe karşı ve imaj arasındaki ilişkinin bağlantılarını açıklamada yardımcı olur. Bu bağlamda montaj ve diyalektik imaj oluşturma arasındaki ilişkiyi görmek önemli olacaktır. Brecht'in ve Vertov'un yapmaya çalıştıkları şey zamanın imaja içsel hale getirilmesidir. Bu kapsamda Brecht oyunda çizgisel bir ilerleyiş yerine oyunun başının sonunun ortasının belli olduğu, olayların zaman ve mekana olan bağının zayıflatıldığı, böylece istediği tüm durum ve olayları gösteren bir yaklaşım sergiler. Böylece seyirci, olay akışının bütününe önüne serilmiş bir şekilde görür. Benjamin ve Brecht'in yapmaya çalıştığı şey, bir bağlamda geçmişin sabit ve değişmez yapısını bozmaktır. Hegel, tarihi zamanın yabancılaşması olarak görür, zamanı bu yabancılaşmadan kurtaracak şey, tarihin sürekliliğine karşın kesintidir. Diyalektik imajlar, karşıt unsurların bir arada kümelenmesiyle beliren bir görme biçimidir. Bu yeni görme biçimi, Vertov'dan Godard'a ve Proust'tan Woolf'e uzanan yeni bir anlatı biçimini etkiler. Bu yeni anlatı biçimini oluşturan şey, klasik olay dizisinin kronolojik karmaşıklığıyla sözdiziminin çapraşıklığıdır. Olay ve sözün akışı bozularak olaylar

arası içiçeliğin sağlanması. Sözdizimi ve konuşma, mantıki gerekçelerin dolaylı aktarımından kopar. Benjamin bu anlatı biçimin ilk örneğini epik tiyatrodan ve sürrealizmde bulur(Benjamin, 2011, s. 26).

3.3.2.3. Din Dışı Bir Aydınlatma, Avrupalı Aydınlanmanın Son Fotoğrafı: Sürrealizm

Apollinaire'in ortaya attığı bir kavram olan 'sürrealizm,' sanatı Freudcu bağlamda ele alır. Sürrealizmin kurucusu Breton'dur. Breton'un sürrealizmi, Freud'la Marx'ı uzlaştırma çabasını içerir. Breton, estetiği idealist yükten kurtarmaya girişir ve aklın güdümündeki bedenin bizzat kendisine dönüş çağrısıdır. Bu durum, akıl ile beden arasındaki politik ilişki, aklın hegemonyasından kurtulmaya çalışan bedenin aklın karşısına, bilinç dışına yönelmesini getirir. Bedenden yola çıkarak mistik vecd haline ulaşmak mümkün mü? Breton'un ve sürrealistlerin yapmaya çalıştığı uzlaşma, Marx'ın çalışan bedeniyle Freud'un arzulayan bedeni arasındaki uzlaşmadır (Eagleton, 2010, s. 252). Kapitalizm, bir bastırma mekanizması olarak çalışır. İnsanın doğa ile olan ilişkisi, onu kendi bedeninin bir parçası durumuna dönüştürmeyi içerir ve bu dönüşüm sürecinde bir takım çatışmalara girer ki, bu çatışmaların denetim altına alınması gerekir. Marx'ın, altyapı-üstyapı olarak oraya koyduğu kurumların ortaya çıkışı, aynı zamanda bastırma, yüceltme vb. gibi psikanaliz faaliyetleri de içerir. Kapitalizmin yaratmış olduğu duysal yarılma, insan bedenini kaba ihtiyaca indirger. Kapitalizm, bedenin kendi sınırlarını aşmasına izin vermez; bu bağlamda, bir yanda çilecilik ve diğer yanda id'e indirgenmiş bir insanla karşı karşıya kalırız (Eagleton, 2010, s. 255). Bu süre içerisinde insan, sembolik bir yapı kurar ve bu sembolik yapı, günlük hayatın libidinal süreçlerinin içinde var olarak kendisini bir şekilde dışavurmanın bir yolunu bulur. Algılama, zihinle yaşantı arasındaki doğrudan ilişkidir ve bilinç ile bilinçdışı arasında da, dolaylı bir ilişki söz konusudur. Bastırılan duygu, doğrudan dışarıya çıkmaz; kavramlar, simgeler, sözcükler (dil sürçmeleri) vb. ile ortaya çıkar.

Freud'un kuramında, farklı nesneler birbiriyle alakasız bir şekilde bir araya gelebilir, fakat Freud'un kuramında bunlar, hiç de masum bir şekilde bir araya gelmez ya da bir dil sürçmesi yanlışlıkla olmuş olamaz; bunlar, bilinçlilikten öte bilinçdışıyla ilgilidir. Freud'un bilince olan güvensizliği de buradan kaynaklanır. Hiçbir şey durur

dururken ortaya çıkmaz, her biri baskılanmış bir düşüncenin ortaya çıkışıdır; bu sebeple de Chirico'nun tablosunda gördüğümüz anlamsız gibi görünen nesneler, bilinçdışında baskılanmış bir dürtünün simgeleridir ve böylece düşlem, imgesel bir bütünlüğe gelir. Tıpkı Lautréamont'un, şiirlerinde kullandığı ilgisiz gibi görünen nesneleri bir araya getirme çabası gibi. Simgeler, bilinçdışının imgelerini oluşturur; top namlusu, enginarlar, tren, fabrika bacaları ve saat gibi nesnelerin bir araya gelmesidir.¹⁹ Simgeler bir öznel taşıdır. Freud, eserden çok sanatçıyla ilgilenmiştir (Lytton, 1991, s. 72). Aslında, sanatçı ile eser arasındaki ilişki nevrotik, yönelimsel bir ilişkidir ve böylece, öznenin tarihine yöneliriz. Eser, kişinin öznel tarihinin (bilinçdışının) bir ürünüdür.

Freud'un kuramından yola çıkan Breton'a göre, gerçek hayata duyduğumuz inanç o kadar kuvvetlidir ki, sonunda kaybolur gider ve geriye yazgının huzursuzluğu kalır. Breton'a göre bilinçdışı, tamamıyla bir gerçeklikten kaçış alanı değildir; gerçeklik ilkesinden kaçış, haz ilkesinin hüküm sürdüğü yerdir. Bu bağlamıyla, bütün bir uygarlığın üstüne yanlış bir biçimde inşa edildiği ve aklın/mantığın reddedildiği yerdir. Gerçeklik ilkesinden bütünüyle kurtulmamızın imkanı yoktur ve ancak sanat, bize haz ilkesine en yakın doyum alanı sağlar. Alman romantik düşüncesinin aksine, benlikte bir parçalanmadan ziyade bir baskılama söz konusudur. Huzursuzluğun kaynağı parçalanmışlıktan değil, doyumun gerçekleşmiyor oluşundandır. Tablolardaki ya da dildeki huzursuzluk, onun nesnelerle kurduğu ilişkinin bir parçasıdır. Andre Breton'a göre bütün kötülükler, burjuva toplumun ahlak ve akıl kurallarından geliyordu; onun için bu kurallardan kopmak, insanın özgürleşmesini sağlayacak tek şeydi (Breton, 2011, s. 187).

Breton göre, sanatın görevi eğlendirmek ve avutmak değil, tedirginlik uyandırmak ve sarsmaktır. Sarsıntı, tıpkı Freud'un yaptığı gibi bir buzdağı ve onun temsilleri üzerine inşa edilmiş olan burjuva kültürünün görünmeyen kısmına yani bilinçdışına, öznenin yaşantısına dönmek demektir. Bu yüzden, insanlık tarihi boyunca çeşitli kurallar içinde hapsolmuş insan, akli reddederek bilinçdışındakini dışarı çıkarmak zorundaydı ve ancak bu, insanı özgür kılabilirdi. Sürrealistleri Freud'un düşüncesine iten şey de, tam bu karşı çıkışı. Freud, bir noktada, burjuva ahlakını

¹⁹ Freud, Leonardo Da Vinci'nin, bir düşleminden yola çıkarak ortaya koyduğu kartal kuyruğunu (coda), cinsel doyurulmayla ilintiler, çünkü coda argoda penis olarak kullanılmaktadır. Yine, Da Vinci'nin 'Meryem Ana, Çocuk İsa ve Azize Anna' adlı tablosundaki iki kadın ve bir çocuk imgesinin, Da Vinci'nin iki anne tarafından büyütülmesinin bir çeşit ifadesi olarak örnek gösterilebilir.

tersyüz etmişti. Ahlaklı gibi görünen her şeyin altında, burjuvaların kabullenmedikleri ve kendilerince ahlaksız olan şeyler yatmaktaydı. ‘Birinci Manifesto’da Breton’un, gerçeküstücü sanatçılara önerdiği ifade biçimi, “ruhsal otomatizm”dir. Ruhsal otomatizm, psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşır. Breton için ruhsal otomatizm, bilincin boyunduruğundan kurtulmuş gerçek düşüncenin ortaya çıkışını sağlayacaktı. Freud’un serbest çağrışım tekniği (kendiliğinden ruhsal bir boşalma), sürrealistlerin kullandığı en önemli teknik olmuştur. Saf bilincin, saf ben’in kendisine ulaşan kişi, yıkıcı eylemi gerçekleştirmiş olacaktı. Bilinç, bireyin zihinsel etkinliği ve dış dünyanın uyarıları ile kurduğu bir bağ, bir çeşit yorumlama biçimidir; fakat bu yorumlama, saf bir yorumla olamaz(Breton, 2011, s. 182).

Sürrealistler akıldan kopabilmek için ruhsal otomatizm, doğaçlama ve rüyaların dışında uyuşturucu madde ve hipnoza da yöneldiler; böylece bilinçaltı, fantezi ve düş dünyasına ulaşılacaktı. İnsan, Antik-Yunan’dan bugüne aklın kısılcısından kurtulduktan sonra, maddi yaşamın da boyunduruğundan kurtulacaktı. Modern çağdaki yabancılaşmanın aşımı ve kolektif rüya aleminden kurtulmak, sürrealistler açısından yeni bir dünyayı kurmaktır. Sürrealistlerin çıkarmış olduğu bir derginin adı ‘Devrimin Hizmetinde Sürrealizm’dir. Sovyetler Birliği’ndeki Hegelci kavramsal sanatın güç kazanması, avangard sanatın etkinliğini azaltmıştı. Stalin ile Troçki arasında süren tartışmalar sonucu Troçki’nin sürgüne gönderilmesi, entelektüel düzlemde Troçki’yi avangard ve sürrealistlere yakınlaştırmıştır. Sürrealistler, bireyin bilinçdışı arzularının özgürleşmesi ve toplumsal radikal bir dönüşümün beraber olacağını düşünmüşlerdi. Troçki ile birlikte yazılan manifestoda, sanatçının öznel yaratımının üzerinde önemle durdular(Troçki-Breton, 2011, s. 231) .

Sürrealizmi, savaş sonrası Fransız dekadancının bir yansıması olarak gören Benjamin, Almanya’da yıllar önce yüzleşilen hümanist özgürlük fikrinin kriziyle, Fransızların şimdi karşı karşıya gelmeleri olarak değerlendirir. Bu sebeple Alman düşünür, sürrealizm karşısında vadede durmaktadır(Benjamin, 2014, s.155). Benjamin, sürrealizm içinde gelişen bir diyalektik tohumdan bahseder. Bu kapsamda, Benjamin’in altyapı-üstyapı sorununu psikanalitik bağlamlarda yeniden ele alması, yalnızca mevcut toplumsal ilişkilerin karmaşıklığını teşhis için değil, aynı zamanda toplumsal olarak dönüştürücü eylem için ne tür modeller sağlayabileceği üzerine de tahminlerde bulunur (Cohen, 2019). Benjamin için sürrealizm, bir sanat ya da şiir akımından ibaret görülemezdi. “Breton daha baştan, bir varoluş biçiminin edebi

tortusunu okurun önüne süren ama o varoluşun kendisini ondan esirgeyen bir pratikten kopmayı amaçladığını açıklamıştı” (Benjamin, 2014, s. 155). Benjamin için sürrealizm, bir sanatsal akım olmanın ötesinde, yeni bir deneyimleme biçimini ifade eder. Modern yaşamın deneyimi yoksullaştırdığı yerde, sürrealizm bir devrimci potansiyel taşır. Son bakışta aşktır o, dekadanın son imajı! Bir çeşit Apollonik yapıya karşı Diyonisoscü bir karşı çıkış, libidinal bir yaşam atılımıdır. Sarhoşluğun diyalektiği, bu dünyadaki her kendinden geçişin öbür dünyada utanç veren bir ayıklığa karşılık gelmesidir (Benjamin, 2014, s. 158).

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl sanatçılarında esrar kullanımının yaygın olmasının sebepleri arasında bunu da görebiliriz. Benjamin, “Esrar Üzerine” adlı metninde, "(...) öncekiler (en azından pek zeki olmayanları) kendilerini yeni bir deneyim yaşadıkları yanılsamasına kaptırabiliyorlardı, günümüz gençleri içinse tek mesele anlık her türlü deneyimden kurtulmaktır" diye bahseder ve "sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri (...) elimizden alınmış" ekler(Benjamin, 2001, s. 77). Bu yıkımın büyüü, “insanların yeni bir deneyimin özlemine” duymasının engellemesinden kaynaklanıyordu. Bu bağlamda, din ve uyuşturucuyu gerçeküstücülerin istemedikleri kadar birbirlerine yaklaştırır. Benjamin için dindışı bir aydınlanış ancak maddeci ve antropolojik bir ilhamla mümkündür(Benjamin, 2014, s. 157). Sürrealizm bir çeşit sarhoşun konuşmasını andırır. Dinsel olmayan bir vecd halidir. Benjamin için her devrimci eylemde de bir vecd hali mevcuttur. Benjamin böylece, devrimci düşünceyle sürrealizmi güçsüz bir politik harçla birleştirmeye çalışır. Benjamin’e göre sürrealizm, tarihsel geçmiş kavramının yerine, politik geçmiş kavramının geçirilmesini içerir. Bu bağlamda, sürrealistlerin devrimci keşfini, toplumsal yoksulluğun yanı sıra gözden düşmüşleri devrimci nihilist potansiyelini haber veren ilk kahinler olmasında görür (Benjamin, 2014, s. 159).

Benjamin’in felsefesini oturttuğu en temel çıkış noktası, eskatoloji fikridir. Eskatolojiyi besleyen şeyse, kötümserlik ve korkudur. Kötümserlik ve korku, komünizm ile sürrealizmi birbirine yakınlaştırır. Bu kötümserlik, artık bir sonun geldiğine ve bundan kurtulmak için ortak kötümserliğin örgütlenmesi gereklidir (Benjamin, 2014, s. 163). Bu kötümserlik devrimci itkiyi besler. Benjamin’in kötümserlikten kastı, içinde bulunan durumun eğer müdahale edilmezse daha da kötüye gideceğine dair duyulan bir kötümserliktir. Ütopyacı ve kendiliğindenci

iyimserliği bir tarafa bırakıp kötümserlikle ya da yaklaşan felaketle yüzleşmek gerekir. Löwy'in belirttiği üzere, 'Benjamin'de devrim, felaketi önlemek için bir fren işlevi görmektedir'(Löwy, 1999, s. 212). Bu bağlamda Benjamin, şiddet olgusunu öne sürmekten çekinmez. Bu kapsamda, sol burjuvazinin idealist-etik-siyasal pratiğine eleştiri getirir. "Devrim koşulları nerede? Zihniyetin değişmesi mi yoksa dış koşullarda mı? Politika ve ahlak ilişkisini belirleyen temel soru budur" (Benjamin, 2014, s. 167). Böylece Benjamin, zihniyet devriminin önceliğini ortaya koyan Hegelci çizgiden Marxist devrimciliği ayırır. "Kötümserliği örgütlemek ahlaki metaforu politikadan kapı dışarı etmek ve politik eylemde baştan sona imge dünyasını keşfetmekten başka bir şey değildir" (Benjamin, 2014, s. 167).

Kolektif olanın da bir bedeni vardır. Kolektif olan için kendini teknikte örgütleyen fiziksel dünya, tüm politik ve olgusal gerçekliğiyle, yalnızca dindışı aydınlanışın bize kapılarını açtığı imge dünyasında üretilebilir. Beden ve imge dünyası tüm devrimci gerilimleri kolektif bir bedensel uyarıya, kolektifin tüm bedensel uyarılarını da devrimci bir boşalmaya dönüştürmek üzere teknik içinde birbirine sınıksız kenetlendiğinde, işte yalnızca o zaman gerçeklik Komünist Manifesto'da istenen ölçüde kendini aşmış olacak. Şimdilik bunun zorunluluğunu anlayanlar yalnızca gerçeküstücülerdir (Benjamin, 2014, s. 168).

Gündelik hayat ile sanat arasındaki sınırın kaldırılmasına yönelik ve bununla birlikte metalaşan dünyaya ve burjuva kültürüne karşı verdikleri mücadele noktasında sürrealist hareketi komünist harekete yakınlaştırır. Benjamin'le sürrealistlerin niyeti "Sarhoşluğun gücünü devrime kazandırmaktı." Böylece insanın özgürlüğü ile toplumsal kurtuluş arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak ya da yeni bir bağlamda yeniden kurmaktı. Benjamin, sürrealizmin yıkıcı potansiyelinin farkındaydı. Fakat her şeye rağmen Benjamin, sürrealistlerin "yöntemli ve disiplinli devrim hazırlıkları" konusundaki kayıtsızlığını eleştirmektende geri durmadı.

3.3.2.4. Walter Benjamin ve Estetik Modernizm

"Benjamin'in temel sorunsalı geleneğin çözülmesiyle birlikte sanatın yeni biçim ve işlevler kazandığı konusu oluşturur"(Bozkurt, 2004, s. 192). Geç modernlikle birlikte teknik ve deneyim arasındaki ilişkinin bu yapısal farklılaşması, sanatı, sanat yapısını ve sanatçıyı da dönüşüme uğratar. Bir yanda geçmişle bağın kopması, diğer

yanda auranın yitirilmesi, en nihayetinde temsil epistemolojisine bağı bir estetiğin, düşünme ve görme biçiminin de değişimi anlamına geliyordu. Benjamin’de düşünce, imgelerle düşünmedir. Bu bağlamda Benjamin’de geçeklik kavramının temelinde imgelerle düşünme ve eyleme teorisi vardır. Benjamin’in teorisindeki düşünce ve fikirlerin birincil tarzını ve birincil malzemesini görüntüler oluşturur. Buradan yola çıkarak Benjamin, düşüncelerin fiili olarak somutlaşmasıyla beden ile imgenin iç içe geçmesinden söz eder. Benjamin’de söz ve imge arasındaki gerilimli ilişkinin çözümlenmesi deneyim kavramının eleştirisi bağlamında hayati bir öneme sahiptir. Fakat bu ilişkiyi çözümlmek aynı zamanda hem sözcüğü hem de görüntüyü politik ve teknik organizasyon konularını içeren argümanların bağlamlarına yerleştirmek gerekir. Benjamin’in politik imaj-mekanında fikirler ve eylemler, faillerin tahayyülü ve temsili birbirine bağlıdır (Weigel, 2005, s. 5). Benjamin, söz ve imge arasındaki ilişkinin bir şekilde teknolojik ve politik örgütlenme biçimleriyle ilişkili olduğu kanaatindeydi. Benjamin burada deneyimin söz yolu ile politik organizasyonu ve imge yoluyla teknolojik organizasyonu arasındaki ilişkiye işaret eder. Benjamin görüntülerin organizasyonu ve görsel sanatlar yoluyla spekülative deneyimin olabilirliğini savundu. Bu spekülative deneyim olgusu, Benjamin açısından modernist estetiğin taşıdığı, hem ilerici hem gerici anlamdaki, potansiyellerini değerlendirme açısından önemlidir.

Benjamin’in felsefesinde bilinç ve deneyim arasındaki ilişkide bir laytmotif olarak parıltı kavramı ön plana çıkar. Anlık imgelerin parlayan anını yakalamak... İnsanlar zamanı bütünüyle yakalayamazlar ancak geçmişteki eylemin şimdiki zamanda bıraktığı izlerle, parıltılarla ilişki kurabilirler, son bakışta deneyimlenenin aşkı. Benjamin’in diyalektik imajları, hiyerarşik olmayan ve homojen bir zaman anlayışını içermeyen, kendi deyimiyle 'eski ve yeninin iç içe geçtiği kolektif bilinçteki görüntüler tespitini içerir (Rice, 2009, s. 60). Bu bağlamda Benjamin’in historisizme yönelttiği eleştiriye bakmak gereklidir. Benjamin’in historisizm yönelik eleştirisi, historisizmin aşkın bir nedensellik zincirine bağı olduğu noktasıdır. Benjamin açısından bu durum Batı felsefesi geleneğinin logosantrik yapısından kaynaklanır (Benjamin, 2014, s.49). Teknik olarak yeniden üretilebilir çağda logosantrik yapı ve temsil epistemolojisi kriz halindedir. Rancière’e göre, “temsil rejimi” olarak bu dönem siyasal alandaki hiyerarşinin bir kopyasının sanatsal alanın içine girmesidir (Rancière, 2008, s.154). Auranın yitimi sanatın ve estetiğin topografik yapısını da değişime uğratar. Auratik sanat Batı felsefe geleneğinin logosantrik, hiyerarşik ve temsil epistemolojisine

dayalıdır. Benjamin Auratik sanatı anti-demokratik olarak görmektedir. Benjamin bu değişim üzerinden yeni estetiğin ontolojik ve epistemolojik bağlamlarını ve özgürleştirici potansiyelini açıklamaya çalışır. Bu bağlamda Benjamin'in ortaya koymaya çalıştığı şey estetik olduğu kadar politik, politik olduğu kadar estetiktir. Benjamin'in geliştirdiği ve Hegel karşıtı olan estetik teorisinin üç temel unsuru vardır: "a) klasizmin, yani klasik uyumun reddi, b) kavramsallaştırmanın reddi, c) Avrupa avangard deneyimine doğru giden devrimci yönelime dayanır" (Zıma, 2004, s. 146). Benjamin, bu noktada auratik sanatla mekanik sanat arasındaki ayrımı değerlendirmeye çalışır.

Benjamin'e göre organik sanat, sanat eserini doğanın bir temsili olarak görür ve kendi etrafında ördüğü ve yapılmış olduğunu gizleyen bir kutsal haleye sahiptir. Estetik modernizm bu kutsal haleyi, kendisinin ne olduğunu açığa vurarak yıkar(Benjamin, 2013, s. 19). Temsil rejiminin bütüncül yapısı estetik modernizm tarafından bütünü oluşturan parçalar fragmantal bir üslupla teşhir edilir. Alegorik anlatı organik sanatın bütüncül yapısını böler, organik sanatın karşında yer alır. Fragmanlar, montajla bir araya getirilerek yeni bir yapı oluşturur. Modern bir epik biçimin icat edilmesinde montaj tekniğinin önemli olmuştur. Benjamin'in montaj ilkesi ve alegori kavramı gerçekliği sanat eserine sokar ve hem sanatın müstakil konumunu hem de bütünsellik görüntüsünü yok eder. Fragmanlara ayrılmış yapı Sanat eserini temelden dönüştürür; fragmanlar artık gerçekliğe işaret eden göstergeler değildir, bunlar bizatihi gerçekliktir. Bu hareketin esas niteliği siyasaldır. Yeni bir tarafgir sanat mümkün hale gelir. Bu bağlamda Benjamin'in alegori kavramı modernist-avangard sanatın, klasizmin bütünlüklü sanat anlayışına karşı geliştireceği yaklaşım açısından önemli bir teorik dayanak noktası sağlar.

Organik sanatın, tekil ile tümel arasındaki diyalektik ilişkide kurulan sözdizimsel yapı bütünlüğü, organik olmayan sanatta parçalanarak parçaların kendisi için varlıklara dönüşürler. Tekil ile tümel arasındaki nedensel, hiyerarşik ilişkinin ortandan kalkışı irrasyonel bir yapının oluşmasını sağlar(Bürger, 2017, s. 132). Benjamin, Baudelaire'a göndermede bulunarak, alımlayıcı anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder(Benjamin, 2002, s.164). Şok tecrübeleri zıtlıkların anlık tesadüfünden ileri gelmektedir. Benjamin bu tecrübe biçimini Sinema ve dadaizmle örnekler:

“Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı”(Duhamel). Gerçekten de bu görüntüleri izleyendeki çağrışımlar akışı, görüntülerdeki değişimle hemen kesintiye uğrar. Filmin, her şok etkisi gibi, ancak yoğun bir bilinç düzeyiyle yaşanabilecek olan şok etkisi, işte bu konumu temel alır. Film, Dadaizmin henüz aynı zamanda ahlâki şok etkisinin ambalajı içersinde sakladığı fiziksel şok etkisini, teknik yapısının aracılığıyla bu ambalajdan kurtarmıştır (Benjamin, 2002, s.75).

Benjamin’e göre bu uzlaşma ve kolajların tamamı modern çağın belirtileridir. Modern çağ ise klasik ve romantik dönemlerdeki uyumlu bütünlüğü ve kavramsal sisteme dönüştürülmeye dayanan Hegelci estetikteki bütünlük idealinin kırılması yıkma eğilimindedir. Benjamin bu bağlamda auratik sanat ile mekanik sanatı birbirinden ayırır. Benjamin’e göre önceki karakter itibariyle gelenekseldir ve dini ritüel gibi sanat eseriyle ilişki kurulur. Kutsal olanla kurduğu mesafeye benzer(Zıma, 2004, s. 147-148).

Hakiki yapıt, elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretim için durum böyle değildir. Bu, iki nedene dayanmaktadır. Önce teknik yolla yeniden-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Birinci neden, budur, ikinci olarak teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir (Benjamin, 2009, s.54).

Mekanik sanat ise yegâneliği ve mesafeyi ortadan kaldırır. Benjamin’de Marx gibi -katı olan her şeyin buharlaştığı, auranın yitirildiği bir çağda, modern hayatın devrimci potansiyelini bulmaya çalışır. Benjamin’in “auranın yitimi” kavramı modernist sanat açısından bir dönüm noktasını işaretler. Benjamin’de modernizmi yapı söküme uğrattırken deneyimin kaybı, mekanik gelişim auranın yitimi arasındaki ilişki çözümlemeye çalışır. Bunu hem politik hem estetik bağlamlarda ele alır. Benjamin

aura kavramının temelinde nesneyle bir mesafe ile birlikte bir eşitsizlik olgusunun yattığını düşünüyordu. Benjamin'e göre auranın yıkımına iki gelişme yol açtı; çağdaş kitlelerin şeyleri mekânsal ve insani olarak yakına getirme arzusu ve kitlelerin gerçekliğin yeniden üretilmesini kabul ederek bu gerçekliğin üstesinden gelmeye yönelik ateşli eğilimleri (Lunn, 2011, s. 224). Sanat eserin sınırları dokunulmaz olduğundan, hangi bakışa maruz kalırsa kalsın aynı kalır. Böyle bir deneyim, sınırları açık veya geçirgen olan ve kullanıma göre değişen bir eserin deneyimiyle taban tabana zıttır. Sınırları kapalı ve geçirimsiz olan bir eser uzak ve benzersizdir, ya da Benjamin'in kavramıyla söylersek auratiktir (Benjamin, 2013, s. 20). Benjamin'e göre aura garip bir uzay zaman örgüsü içerir bu örgü benzersiz ve anıtsaldır Aura her ne kadar zamanın akışından kendisini bağımsızmış gibi gösterse de bu durum bir sanat eserin varoluşsal koşuluyla çelişiktir. Çünkü bir sanat eseri doğası gereği daima değişime uğrar. Bu tür eserler, anıtsal olduklarından, kelimenin tam anlamıyla geleceklerini reddederler (Benjamin, 2013, s. 24). Benjamin'e göre auratik yapının çözülüşü tam da yukarıda belirttiğimiz deneyim yapısının dönüşümü ile ilişkilidir. Aura, belirli bir kültüre ve teknolojik gelişme aşamasına uygun belirli bir deneyim biçimini tanımlar. Bu bağlamda aura sanat alanının ötesinde kültürel bir öneme sahiptir. Benjamin'in Auratik sanat ayrımı estetik modernistlerin ve avangardların kendilerini geleneksel-auratik sanattan ayırdıkları bir zamanı işaret ettiği gibi politik bir ayrımı da işaret eder.

Auratik yapının dağılışı estetik modernistler içinde önemliydi. Çünkü sanatın klasik bağlamlarındaki ritüel yapısı, hiyerarşik bir ontoloji ve epistemoloji varsayar, oysaki Deleuze'un ağaçvari olarak adlandırdığı bu dağılım, Benjamin açısından da takımyıldızı kavramıyla ifade edilir. Benjamin buradan sanatın demokratikleştiği çıkarımında bulunur ama şerh de düşer. Çünkü sanat ve teknik arasındaki ilişki bu kez kendi ritüelleştirerek faşist bir yola girebilir. Benjamin açısından sanat bu çıkmaz sokağa girmesinden kurtarılıp, politik anlamda devrime hizmet edebilecek bir sokağa çekilmeliydi. Aynı teknik-sanat ilişkisi kitleleri uyuşturduğu gibi kitlerle politik bir bağ kurmayı da sağlayanbilirdi. Teknolojinin getirdiği olanaklar nedeniyle kitlesel yeniden üretim çağında sanat eseri biricikliğini yitirirken, sanat eseri de kendisini bu alımlama bağlamından kurtarır. Böylece sanat artık ritüel üzerine kurulu olmak yerine farklı bir pratiği işaret eder. Bu pratik, sanatın, kapsam gereği estetik modernist sanatın, kitle hareketleriyle organik bağını ve ilerici vasıflarının açığa çıkarır.

Benjamin auranı çözülüşünde gelenek ile modernlik arasındaki bir kriz olgusunun varlığını söz eder ve 'auranın bozulmasının' kültürel değişimin belirtisi olduğu belirtir (Benjamin, 2013, s.34). Benjamin, krizin karakterinin, sanat eseri üzerindeki spesifik etkisi aracılığıyla izlenebileceğini belirtir. Fotoğrafın Kısa Tarihi'nde Benjamin, 'optik bilinçdışı' terimleriyle tanımladığı ve 'insan bilincinin bilgilendirdiği mekanın, yerini bilinçdışının bilgilendirdiği mekana bıraktığı' belirtir. Benjamin'e göre Atget'in fotoğrafları, günümüzde hakimiyeti giderek artan bir bakış açısı değişimini belgeliyor. Uzak-zaman yapısında bu algı, auratik algının tam tersidir. Mesafe büyüünün yerini en yakın yakınlık, benzersizliğin ve sürenin yerini ise geçicilik ve yeniden üretilebilirlik almıştır (Benjamin, 2013, s.26). Bu bağlamda yeni teknolojinin mümkün kıldığı sanat eserleri, deneyimi içeriden yansıtabilme ve onu değiştirebilme yeteneğine sahipti. Sanat eseri teknoloji yoluyla yeniden üretilebilirliği eserin sabit kimliğinin kaybetmesine yol açarak geçirgen bir hale gelir. Böylece alımlayıcının özel durumlarında buluşmasına izin vererek sanatın yerleşik kimliğinin yok edilmesine olanak sağlar. Bu da bir sanat eserinin çok sayıda olası kullanıma ve kimliğe açması demektir. Benjamin, teknoloji çağında sanatın görevini, kendisini yeni deneyim koşullarına göre yeniden konumlandırmak olarak tanımlar. Bu deneyim biçiminin iki özelliği vardır: Nesneleri 'uzamsal ve insani açıdan' 'yakınlaştırarak' sınırlarını ortadan kaldırır ve gerçekliğin benzersizliğinin üstesinden gelir (Benjamin, 2013, s. 24). Mekan, 'mesafe'nin mekansal tanımını kaybeden nesnelerin teknik yeniden üretimiyle bozulurken, benzersizliğin çözülmesiyle zaman kesintiye uğrar. Nesnenin kabuğunun soyulması, auranın yok edilmesi, şeylerin aynılığı duygusu, tekil, benzersiz olanın bile yeniden üretimi yoluyla benzersizliğinden arındırıldığı noktaya kadar büyüyen bir algının imzasıdır (Benjamin, 2013, s. 26).

Estetik modernizmin anlatı kalıpları Benjamin açısından sanatsal üst yapının toplumsal değişim ile olan ilişkisini gösterir. Bu bağlamda Benjamin açısından bir sanat yapıtında tartışılacak kaba bir biçim-içerik tartışmasında öte, biçim ve içeriği belirleyen toplumsal formasyonların neler olduğunu tespit etmek gerekir. Bu kapsamda Benjamin modernistlere yaklaştıran şey, modernistlerin geleneksel yaklaşıma getirdikleri eleştirilerin Benjamin tarafından da entelektüel kabul görmesidir. Baudelaire başta olmak üzere modernistler tarihsel ilerleme fikrini kabul etmemektedirler. Bu durum kuşkusuz modernistlerin 1848 yenilgisi sonrası ortaya çıkması, dönemin umutsuzluk havasının hakim olması ve deneyimin dönüşümü ile

ilişkilidir. Benjamin’de Hegelci ilerleme fikrine sıcak bakmaz. Fakat Modernistlerden farklı olarak o ilerleme yerine mesihciliği koyar. O’nun mesihciliği tarihi düz bir çizgi olarak değil, diyalektik imgeler olarak görür ve bir şiddeti içerir. Bu şiddet yıkıcıdır. Bu yıkıcılık, Benjamin’in sürrealist modernistlerle olan bağına da güçlendirir. Diyalektik imgelem hem sanat hem de politik anlamda önemlidir. Tarihi bir yıkıntılar bütünü olarak melankolik modernistin ayakları dibine yığarken aynı zamanda tarihi ve sanatı fragmental kesintilere uğratan şok dalgalarıyla melankoliği devrimci kıpırdanışını sağlar. Şok dalgaları, alıntılarının gerilla saldırısı ya da epik tiyatronun ani kesintisiyle olay örgüsünün özdeşlemeyi sağlayan yapısını bozarak kitleleri koletif rüyadan uyanmasını sağlayacaktır. Benjamin’e göre, estetik modernizmin ilerici yanı eşitlikçi, demokratik anlatıya imkan sağlamasıydı. Sanat artık dinsel bir platform olmaktan çıkıp, politik bir platforma dönüşmüştür (Benjamin, 2011, s. 16). Belirtmek gerekir ki Benjamin modernist sanat güzelleme yapmaz, onun taşıdığı risklerin farkındadır. O modernist ve avangard sanatın taşıdığı potansiyele dikkat çekerek ve bu potansiyelin göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgular.

BÖLÜM IV

SONUÇ

4. Sonuç

Estetik modernizm ve devrimci sanat mümkün mü? Benjamin sanat eleştirisi, sanat eserlerinin tarihsel yaşamla ilişkisini ortaya koymak ve sanat eserinin bir çağın dini, metafizik, politik ve ekonomik eğilimlerinin eksiksiz bir ifadesi olarak gören bir kültürel yorumlama pratiği gösterir. Bu kapsamda Benjamin'in düşüncesinin büyük bir bölümü, modernlik teorisi ve onun estetik bağlamlarını kurma çabasını içerir. Odak noktasını oluşturan alan teknik gelişme ve deneyimleme pratiğinin değişimidir. Bu ilişkinin ve dolayısıyla da dönüşümün yaratmış olduğu kültürel, sanatsal ve gündelik hayattaki izdüşümlerini belirlemektir. Benjamin'in izdüşümlerini ortaya çıkarmaya çalıştığı şey bir olumlama ifade etmez. Nesnel bir olgunun açığa çıkmasını ifade eder ve karşı karşıya kaldığımız bu yeni olgunun dinamiklerini çözmeye çalışır. Teknolojik dönüşümün sanatı deneyimle pratiğinde yarattığı etki ve bu etkinin sonucunda yeni sanatsal pratiğin devrimci potansiyelini açığa çıkarmak, Walter Benjamin'in estetik ve sanat kuramının ana eksenini oluşturur. Böylece Benjamin'de estetik, yalnızca sanatsal bir tartışma değil, aynı zamanda, toplumsal dönüşümü ifade eden siyasal bir tartışmanın da parçasıdır. Bu bağlamda, O'nun estetik teorisi ve modernist estetikle kurduğu ilişki hem politik hem de estetikdir. Onun estetik modernizmle olan ilişkisine baktığımızda onun felsefesinin bütün duraklarında inmiş oluruz. Bu duraklar; tarih tezlerinden şiddet eleştirisine, montajdan deneyimin dönüşümüne kadar felsefesinin bütün bileşenlerini kapsar ve üzerinde durduğu bütün problemleri yeniden ele almış oluruz. Bu her bir problem Benjamin'de birbirinden bağımsız kendi başlarına olgular değildir. Benjamin bütün bu olguları oldukça girift bir biçimde estetik ve politik bağlamlarıyla ele alır.

Benjamin'in çıkış noktasının teknik gelişim ile kültürel pratik arasındaki ilişki sorunsalı olduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda 19. Yüzyılın kültürel pratiğinin en dramatik yanını oluşturan şey auratik yapının çözülüşü gerçeğiydi. Bu çözülüş Benjamin'e göre, sanatı birbirinden farklı iki yöne sevk etmiştir. Bu durumu

Benjamin, estetiğin politikleşmesi ile politikanın estetize edilmesi olarak ikiye ayırır. Auratik yapının çözülüşü sanat eserinin tarih öncesinden kalma kült özelliğini aşındırmış ve sanatın ritüelden özgürleşmesini sağlamıştır. Benjamin'e göre 19. Yüzyılda insanların algılama ve deneyimle pratikleri bir dönüşüme uğramıştır. Benjamin açısından devrimci sanat bu dönüşümü hesaba katmak zorundadır. Benjamin bu bağlamda modernist sanatta ki devrimci potansiyelin varlığını işaret eder. Benjamin'e göre, özellikle de 1920'lerdeki avangard-klasik tartışmalardaki devrimci biçim ve içerik tartışmalarında göz ardı edilen temel şeyin, teknolojik gelişme ile spekülative deneyimin ve en nihayetinde sanatı deneyimle pratiğinin dönüşümü üzerindeki etkilerini göz önünde bulundurmamalarıydı. Bu da en nihayetinde sanat eserini kapalı ve muhafazakar bir tanıma doğru itmiştir. Bunun anlamı kendisine yabancı olan bir içeriğe biçimin dayatılmasıdır. Bu dayatma temelde, sanat eserinin belirli bir içeriği aktif olarak şekillendirmesi veya pasif olarak yansıtması sorunsalına dayanır.

Marxist estetik tartışmalarda büyük bir kısmını da bu bağlamda biçim ve içerik, söz ve imge ilişkin tartışmalar oluşturur. Benjamin'in bu bağlamda yapmaya çalıştığı şey bir birine bağlı iki olguya açıklık getirmektir. Birincisi Marxist alt-yapı üst yapı arasındaki ilişkinin bağımlılık ve içkinliğini açığa çıkarmak ve bir diğeri ise modernist üslubun devrimci potansiyelini açığa çıkarmaktır. Sorun, devrimci bağımlılıkla biçim ve içerik arasındaki ilişkiydi. Benjamin bu konuya ilişkin olarak biçim ve içerik ayrımını reddeder. Benjamin'e göre 19. yüzyılda deneyimin dönüşümüyle birlikte, biçim ve içerik karşıtlığı, nihai olarak artık savunulamazdı. Benjamin'in cevap aradığı soru üretim ilişkileri ile biçim ve içerik arasındaki ilişkidir. Bir sanat eserinin 'üretim ilişkileri' olan ilişkisini değerlendirmek spekülative olmalıdır. Yani mevcut bir ilişkiyi bir dizi olası konfigürasyondan biri olarak görmelidir. Benjamin'in cevap aramaya çalıştığı soru, biçim ve içeriğin zamanın üretim ilişkilerinin karşısında mı yoksa içkin bir konumda mıdır, sorusudur. Bu bağlamda Zamanımızın edebi enerjisine uygun formlar bulmak istiyorsak edebi form veya tür kavramlarını yeniden düşünmeliyiz. Türler ve formlar her zaman var olmadı, gelecekte de mutlaka var olması gerekmiyor. Göz önünde tutmamız gerek şey, biçimlerin eritildiği bir sürecin ortasında olmamızdır. Eğer formların bu 'erimesinde' sanat eserinin sınırları, önceden belirlenmişse, o zaman sanatın sonluluğu, onun yok olmasını veya ölümünü gerektirir. Ancak bu sınırların akışkan ve geçirgen olduğu düşünülürse, sanatın sonluluğu onun yeni bir

şeye dönüşmesini gerektirir. Benjamin'e göre, bir formun ölümünün geriye dönük olarak yasını tutmak ile onun dönüşümünü coşkuyla onaylamak arasında bir seçim yapmak zorundayız. Bu bağlamda Benjamin'in bahsettiği "erime" formların çözülmesinden daha fazlasını içerir. Benjamin, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir çağda bizi bekleyen şeyin sanat formları açısından bir karar verme sürecinde olduğumuzdur. Ya ölmekte olanın yasını tutacağız ya da yeni formları olumlayacağız. Bu bağlamda teknoloji, olumlamada 'biçim ve içerik arasındaki kısır ikiliğin aşılabileceği diyalektik başlangıç noktasını temsil eder. Benjamin'in burada bahsettiği 'diyalektik', sanatın tamamen teknolojinin nüfuz ettiği, yalnızca biçimini ve içeriğini değil, aynı zamanda yaratıcılarını ve kullanıcılarını da düzenleyen bir örgütlenmenin odağını ifade eder. Bu odak, Benjamin'in yeni sanat eseri kavramı açısından önemlidir. Benjamin açısından ölü olanla yeni olan, sonlu sanat ile tamamlanmamış sanat kavşağındaki ikilemin çözümü de burada yatmaktadır.

Benjamin ifade etmeye çalıştığı şey bir sanat eserinin gerçeği yansıtmaktan öte, hipotezler öne sürmesidir. Teknolojik deneyim tam da bu hipotezleri ortaya çıkaracak yeni bir sanatsal pratik ortaya koymuştur. Epik tiyatrodaki gördüğümüz kesinti anları, film, radyo fotoğrafta gördüğümüz montaj tekniği hipotezlerin çerçevelenmesi için anlar sağlar. Bu tip bir yaklaşım 'izleyiciyi aksiyona karşı bir pozisyon almaya zorladıkları' ve aksiyona yaratıcı 'insan olayının' öngörülemezliğini dahil ettikleri için tamamlanmamışlık durumunu yaratırlar. Sanat eseri, formların yaratılmasından ziyade hipotezlerin çerçevelendiği bir alan haline gelir; bu da, Brecht'in 'dramatik laboratuvarı bitmiş sanat eserinin karşısına koyan' epik tiyatrosunda ima edilen bir dönüşümdür. Benjamin eleştirisinde, sanat eserlerinin geleceğini mümkün olduğunca açık tutmaya çalışır. Benjamin'de sanat eserinin tamamlanmamışlığı olgusu onun teknoloji ve deneyim arasındaki ilişkinin sanat ile kurmuş olduğu içkin bağda yatar. Benjamin yaptığı modern deneyimin sanat eseri üzerindeki politik etkisini ortaya çıkarmaktı. Benjamin, geleneksel biçimlerin 'erimesini' ve bununla birlikte teknoloji ile politikayı eşi benzeri görülmemiş şekillerde birleştirebilen yeni sanatların veya örgütlenme biçimlerinin potansiyellerini göstermeye çalışmıştır. Benjamin'in modernist sanatla kurduğu ontolojik-epistemolojik ve politik ilişki, sanatın ontolojik dönüşümü bağlamında epistemolojik ve politik bağlarını ortaya koymuştur.

Kaynakça

Adorno, T.W.(2004), *Edebiyat Yazıları*, (Çev: Orhan Koçak- Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul.

Adorno, T.(2006), *Walter Benjamin'e Mektuplar-Estetik ve Politika*, (Çev: Ünsal Oskay), Alkım Yayınları, İstanbul.

Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, (Çev: Nihat Ülner-Mustafa Tüzel- Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Adorno, T.(2012), *Walter Benjamin Üzerine*, (Çev: Dilman Muradoğlu), YKY Yayınları, İstanbul.

Adorno T.- Horkmeimer, M.(2014), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev: Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Agamben, G.(1988), “Language and History in Benjamin Language and History in Benjamin”, *Differentia: Review of Italian Thought: Vol.2, Article 13*. Available at: <https://commons.library.stonybrook.edu/differentia/vol2/iss1/13>.

Ağaoğulları M. A.- Köker, L.(2000), *Kral-Devley ya da Ölümlü Tanrı*, İmge Yayınları, Ankara.

Ağaoğulları, M. A.- Köker, L.(2004), *İmparatorluktan Tanrı Devletine*, İmge Yayınları, Ankara.

Ağaoğulları, M. A.(2006), *Ulus-Devlet ya da Helkin Egemenliği*, İmge Yayınları, Ankara.

Ağaoğulları, M. A.- Köker, L.(2008), *Tanrı Devletinden Kral Devlete*, İmge Yayınları, Ankara.

Aristoteles (2012), *Poetika*, (Çev: Emir Aktan), Alter Yayınları, Ankara.

Althusser, L.(2015), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.

Althusser, L.- Balibar, E.- Establet, R.- Rancière, J.- Marcherey, P. (2017), *Kapitali Okumak*, (Çev: Işık Ergüden), Nora Yayınları, İstanbul.

Anderson, P.- Ellen Meiksins Wood. E.M. *Modernizm, Postmodernizm ya da Kapitalizm*, (Çev: Ali Türker Erdağı - Çağla Ünal), Bilim Yayınları, İstanbul.

Antmen, A.(2017), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.

Artun A.(2011), *Sanat Manifestoları-Avangard Sanat ve Direniş*, (Çev: Kaya Özsezgin, Ufku Kılıç, Can Gündüz, Elçin Gen, Mustafa Tüzel, Ece Erbay, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Eyüboğlu, Erdoğan Alkan), İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun, A.(2012), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun, A.(2016), *Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun A.(2019), “Bakış Açısı ve Perspektif ve Öznenin Oluşumu (Ulus Baker Okumaları)”, skopbülten.

Ay, V.(2003), *Modern Felsefede Özne-Nesne Ayrımı Ve Öznellik Kavramı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Balcı, F.(2019), “Modern Sanatta Temsil Krizi”, *Journal of Arts* Cilt / Volume 2, ISSN: 2636-7718 URL: <http://ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts> DOI: 10.31566/arts.2.005 (63-76)

Baudelaire, C.(2003), *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul.

Bauman, Z.(2009), *Modenlik ve Müphemlik*, (Çev: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları İstanbul.

Bauman, Z.(2017), *Akışkan Modernite*, (Çev: Sinan Okan Çavuş), Can Yayınları, İstanbul.

Becermen, M.(2016), “Modern Öznenin Kuruluşu Üzerine Eleştirel Bir Bakış”, *Mavi Atlas*, 6, Doi: 10.18795/ma.45965, (145-157)

Beiner, R.(2013), “Walter Benjamin’ın Tarih Felsefesi,” (Çev: Mustafa Alican), *Tarih Okulu Dergisi*, Sayı XV, (603-615), DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/Joh300>.

Beiser, C.F.(2018), *Aydınlanma, Devrim ve Romantizm-Modern Alman Politik Düşüncesinin Doğuşu 1790-1800*, (Çev: Aslı Önal), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Belge, M.(1989), *Marksist Estetik- Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(1995), *Estetize Edilmiş Yaşam-Alman Faşizminin Düşünsel Oluşumları*, (Der: Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2001), *Çocuklar, Gençlik Ve Eğitim Üzerine*, (Çev: Mustafa Tüzel), Dost Kitabevi, Ankara.

Benjamin, W. (2002), *Pasajlar*, (Çev: Ahmet Cemal), YKY Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2011), *Brecht'i Anlamak*, (Çev: Haluk Barışcan -Güven Işısağ), Metis Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2012), *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri-Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, (Çev: Elçin Gen- Mustafa Tüzel), İletişim Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2013), *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (Çev: Osman Akınhay), Agora Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W. (2014), *Son Bakışta Aşk*, (Çev: Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2015), *Kafka Üzerine*, (Çev: Deniz Kurt-Barış Tanyeri), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2016), *Parıltılar*, (Çev: Yılmaz Öner), Belge Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2018), *Radyo Benjamin*, Haz. Lecia Rosenthal, Türkçe yay. Haz. Savaş Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2019), *Hikaye Anlatıcısı, Yalnızlıktan Doğan Masallar*, çev: Ebru Arıcan, Heretik Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W.(2019), *The Origin of German Tragic Drama*, Translated by John Osborne Verso, London-NewYork.

Benjamin, W.(2020), *Tek Yön*, (Çev: Tevfik Turan), YKY Yayınları, İstanbul.

Benjamin A. –Rice C.(2009), *Walter Benjamin and The Architecture of Modernity*, Re. Press, Australia

Bergson, H.(2020), *Madde ve Bellek-Benden Tin İlişki Üzerine*, (Çev: Işık Ergüden), Fol Yayınları, Ankara.

Bergson, H.(2021), *Süre ve Eşzamanlılık*, (Çev: Erdem Baykal), Fol Yayınları, Ankara.

Berman, M.(2021), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, (Çev: Ümit Altuğ- Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul.

Biareishyk, S.(2019) “Rethinking Romanticism with Spinoza: Encounter and Individuation in Novalis”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, ISSN: 0016-8890 Journal homepage: <https://www.tandfonline.com/loi/vger20>, <https://doi.org/10.1080/00168890.2019.1659223>

Brecht, B.(1997), *Epik Tiyatro* (Çev: Kamuran Şipal), Cem Kültür Yayınları, İstanbul.

Bottigelli, E. (1976), *Bilimsel Sosyalizmin Doğuşu*, (Çev: Kenan Somer), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara.

Bürger, P. (2017), *Avangard Kuramı*, (Çev: Erol Özbek- Şeyda Öztürk), İletişim Yayınları, İstanbul.

Bürtek, Z.(2007), *Alman Romantizminin Kuramsal Yaklaşımlarının Toplumsal Alana Etkileri*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Bumin, T.(1998), *Hegel- Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefe*, YKY Yayınları, İstanbul.

Canlı, E.(2018), *Politik Praksis İmkânı Olarak Walter Benjamin’in Tarih Kavramı Üzerine Bir İnceleme*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Caudwell, C.(1988), *Yanisama ve Gerçeklik*, (Çev: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul.

Caygill, H.(1996), *Walter Benjamin-The Colour of Experience*, Routledge, London.

Copleston, F.(1996), *Spinoza*, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.

- Copleston, F.(1997), *Descartes*, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.
- Copleston, F.(1989), *Aydınlanma*, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.
- Collingwood, R.G.(1990), *Tarih Tasarımı*, (Çev: Kurtuluş Dinçer), Ara Yayınları, İstanbul.
- Cohen, M.(1989), “Walter Benjamin's Phantasmagoria”, New German Critique, No. 48-Autumn, Published by: New German Critique Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/488234>, 2014, (87-107)
- Childs, P.(2000), *Modernism*, Routledge, London.
- Denis, H.(1982), *Ekonomik Doktrinler Tarihi 2*, (Çev: Atilla Tokatlı), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Descartes, R.(1998), *Felsefenin İlkeleri*, (Çev: Mesut Akın), Say Yayınları, İstanbul.
- Descartes, R.(1998), *Metafizik Düşünceler*, (Çev: Mehmet Karasan), M.E.B. Yayınları, Ankara.
- Deleuze G.- Guattari, F. (1993), *Kapitalizm ve Şizofreni 2- Bin Yayla, Kapma Aygıtı*, (Çev: Ali Akay), Bağlam Yayınları, Ankara.
- Deleuze, G.- Guattari, F.(2008) *Kafka / Minör Bir Edebiyat İçin*, (Çev: Özgür Uçkan- Işık Ergüden), YKY Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G.(2010), *Nietzsche ve Felsefe*, (Çev: Ferhat Taylan,) Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G.(2014), *Hareket –İmge*, (Çev: Soner Özdemir), Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G.(2021), *Zaman- İmge*, (Çev: Burcu Yalım -Emre Koyuncu), Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T.(2010), *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev: Bülent Gözkan- Hakkı Hünler- Türker Armaner- Nur Ateş- Ayfer Dost- Engin Kılıç- Ela Akman- Neşe Nur Domaniç- Ayhan Çitil- Banu Kiroğlu), Doruk Yayınları, İstanbul.

Eagleton, T. (2020), *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*, (Çev: Ferit Burak Aydar), Sel Yayınları, İstanbul.

Egginton, W.(2018), *The Philosopher's Baroque: Benjamin, Lacan, Deleuze*, Edited: by John D. Lyons Subject: Literature, Literary Studies The Oxford Handbook, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190678449.013.8

Engels, F.(1978), *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*, (Çev: Öner Ünalın), Sol Yayınları, Ankara.

Erkek, F.(2019), *Walter Benjamin'de Sanat, Estetik Ve Politika İlişkisi*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Fenves, P.(2011), "The Messianic ReducTion, Walter Benjamin and the Shape of Time", Stanford University Press Stanford, California.

Fichte, J.G. (1982), *Wissenschaftlehre Nova Methodo*, Kollegnachschrift K. Chre. F. Krause 1798/1799 hg v E. Fuchs, Hamburg.

Fichte, J. G. (2006a). *Alman İdealizmi I: Fichte-Aenesidemus'un Eleştirisi*. In G. A. (Ed: Güçlü Ateşoğlu- Eyüp Ali Kılıçaslan), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Fichte, J. G. (2006k). *Alman İdealizmi-I: Fichte-Wissenschaftslehre [1794]*. In G. A. (Ed: Güçlü Ateşoğlu-Eyüp Ali Kılıçaslan), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Frisby, D.(2012), *Modernlik Fragmanları, Simmel, Kracauer Ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*, (Çev: Akın Terzi), Metis Yayınları, İstanbul.

Sigmund, F.(1996) *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz-Düşleri-Sanat ve Edebiyat*, (Çev. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul.

Freud, S.(1996), *Psikanaliz Üzerine*, (Çev: A. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (2016), *Psikanalize Giriş:3-Psikanaliz Üzerine Yeni Araştırmalar ve Bulgular*, (Çev: Kâmuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul.

Foucault, M.(2018), *Manet-Velazquez ve Estetik Modernizm*, (Çev: Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.

Gadamer, H. G.(2009), *Hakikat ve Yöntem, cilt 1-2*, (Çev: Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan), Paradigma Yayınları, İstanbul.

Gay, P.(2017), *Modernizm, Sapkınlığın Cazibesi, Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine*, (Çev: Sibel Erduman), Everest Yayınları, İstanbul.

Gelley, A.(1999), "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin", University of California, Irvine, <https://www.researchgate.net/publication/236817012>, DOI: 10.1353/mln.1999.0065.

Giddens, A.(2010), *Modernite ve Bireysel Kimlik- Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (Çev: Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul.

Goldman, L.(1997), *Aydınlanma Felsefesi*, (Çev: Emre Arslan), Doruk Yayınları, Ankara.

Hauser, A.(2006), *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2* (Çev: Yıldız Gölönü), Deniz Kitabevi, Ankara.

Harvey, D. (2013), *Paris Modernitenin Başkenti*, (Çev: Berna Kılınçer), Sel Yayınları, İstanbul.

Heller, A.(2011), *Aesthetics and Modernity-Essays by Agnes Heller*, (Edited: by John Rundell), Lexington Books a division of Rowman & Littlefield Publishers, INC. Lanham • Boulder • New York • Toronto • Plymouth, UK.

Hünler, H.(1998), *Estetik'in Kısa Tarihi-Modem Kültür ve Sanat Üzerine Felsefî Bir Araştırma*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Huhn, T.(1985), "Adorno's Aesthetics of Illusion, The Journal of Aesthetics and Art Criticism" Vol.44, N:2 <https://www.jstor.org/stable/430519> <https://doi.org/10.2307/430519>, (181-189)

Heimsoeth, H.(2019), *Kant'ın Felsefesi*, (Çev: Takiyettin Mengüşoğlu), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Holz, H. H. (2012), *Frankfurt Okulunun Eleştirisi*, (Çev: Z. Ece Kaya), Evrensel Yayınları, İstanbul.

Holz, H. H.(2017), *Felsefenin Aşılması ve Gerçekleştirilmesi cilt 1: Devrimin Cebiri-Hegelden Marx'a*, (Çev: Sadık Usta), Yordam Kitap, İstanbul.

Innes, C.(2004), *Avant-Garde Tiyatro(1892-1992)*, (Çev: Beliz Güçbilmez- Aziz V. Kahraman), Dost Yayınları, Ankara.

Jameson, F.(2006), *Estetik ve Politika-Sunum III*, (Çev: Ünsal Oskay), Alkım Yayınları, İstanbul.

Jameson, F. (2013), *Marksizm ve Biçim* (Çev: Mehmet H. Doğan), YKY Yayınları, İstanbul.

Jameson, F.(2014). *Biricik Modernite-Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*, (Çev: Sami Oğuz), Epos Yayınları,

Jacobs, C.(1971), “Walter Benjamin: Image of Proust”, MLN, Vol. 86, No. 6, Comparative LiteraturePublished by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2907451>. (910-932).

Jeanriere, A.(2000), “Modernite Nedir?” (Çev: Nilgün Tural) *Modemite Versus Postmodemite* (Der: Mehmet Küçük), Vadi Yayınları. (95-108).

Jay, M.(2005). *Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi*, (Çev: Ünsal Oskay), Belge Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Y.(2018), “Kurucu Öge Olarak Modern Özne Anlayışının Teşekkülü”, Kaygı, DOI: 10.20981/kaygi.474645, (128-144).

Kagan, M.(1993), *Estetik ve Sanat Dersleri*, (Çev: Aziz Çalışlar), İmge Yayınları, Ankara.

Kant, I. (1993), *Arı Usun Eleştirisi*, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.

Kleinhans, C.(1998), “Marksizm Ve Film”, (Çev: Özgür Yaren), Marxism and Film. J. Hill & P. Church-Gibson (Ed.), The Oxford Guide to Film Studies (s. 106-113). Oxford University Press. Ayrıca bkz. Film Studies: Critical Approaches (s. 104-111), Oxford, 2000.

Kızıl, U.(2018), Romantizm’in 20. Yüzyıl Avangart Sanatına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Klossowski, P.(1999), *Nietzsche ve Kısırdöngü*, (Çev: Mukadder Yakupoğlu), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Kojeve, A. (2021), *Hegel Felsefesine Giriş*, (Çev: Selahattin Hilav), YKY. Yayınları, İstanbul.

Kıralyfalvi, B.(2015), *The Aesthetics of György Lukac*, Princeton Legary Library.

Kesting, M. (2005), *Epik Tiyatro* (Çev: Yılmaz Onay), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Kızılçelik, S.(2000), *Frankfurt Okulu- Eleştirel Teori*, Anı Yayınları, Ankara.

Kızılçelik, S.(1996), *Postmodernizm Dedikleri*, Saray Kitabevleri, İzmir.

Kılınç A.R.(2009), Modern Avrupa Düşüncesinde Estetiğin Siyasallaşma Problemi, Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

Kurti, B.(2022), “Erken Alman Romantizminde İronik ve Poetik Hakikat”, Kaygı, 22 (1),1-35, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, DOI: 10.20981/kaygi.1205818

Koyutürk, V.(2022), “Poliltik Sinema Nedir?”, Evensel Gazetesi, Adana Altın Koza film Festivali özel sayısı.

Koyutürk, V.(2023), “Bergsoncu Bir Estetik Mümkün mü? Rizomatik Bir Okuma Olarak Estetik Modernizm ve Tarkovski’nin “Ayna” Filmi”, Özne Dergisi 39. Kitap, ISBN: 978-625-396-160-2, Çizgi Kitabevi, (237-251), Konya-Adana.

Koyutürk, V.(2023), “Geçikmiş Modernleşmenin İmgesi: Türk Sinemasının 100 yılı, Cumhuriyetin Felsefesi”, Özne (38. Kitap), ISBN: 978-25-396-044-5, Çizgi Kitabevi, Konya-Adana.

Koyutürk, V.(2023), “Dijital Platformlar, Sinemalar ve Festivaller”, Evensel Gazetesi, Adana Altın Koza film Festivali özel sayısı.

Lazzarato, M.(2017), *Videofelsefe- Zamanı Kristalleştirme Makineleri*, (Çev: Şule Çiltaş Solmaz), Otonom Yayınları.

Leslie E.(2010), “Walter Benjamin and the Aesthetics of Change- Chapter 4 Liquidation and Shattering: Aesthetics and 95 Politics in Cold Climates”, (Edited By Anca M. Pusca Goldsmiths), Palgrave Macmillan, University of London.

- Leslie, E. (2007), *Walter Benjamin*, Reaktion Books.
- Lefebvre, H. (1991), *Critique of Everyday Life, Volume 1: Introduction*, (Çev. M. John), Verso, London.
- Lefebvre, H.(2016), *Mekanın Üretimi*, (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayınları, İstanbul.
- Leibniz, G. W.(1997), *Monadoloji*, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları,. İstanbul.
- Leibniz, G.W. (1993), *Theodicy*, (Trans: E.M. Huggurd), Open Court Publish, U.S.A.
- Levin, N.(2021), “Spectres of Eternal Return: Benjamin and Deleuze Read Leibniz”, (Edited by Rok Benčin), *Filozofski vestnik, The Concept Of World In Contemporary Philosophy*, ISSN 0353-4510, Volume XLII | Number 2 | 2021 | 305–329 | doi: 10.3986/fv.42.2.14
- Lifşists, M.(1984), *Marx’ın Sanat Felsefesi*, (Çev: Murat Belge), Kuzey Yayınları, Ankara.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm- Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, (Çev: Yavuz Alogan), Dipnot Yayınları, Ankara.
- Lukacs, G. (1969), *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (Çev: Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, G. (1977), *Avrupa Gerçekliği*, (Çev: Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, G.(1985), *Roman Kuramı*, (Çev: Sedan Ümran), Say Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, G.(1985), *Estetik I*, (Çev: Ahmet Cemal), Payel Yayınları, İstanbul.
- Löwy, M.(1999), *Dünyayı Değiştirmek Üzerine- Karl Marx’tan Walter Benjamin’e Siyaset Felsefesi Denemeleri*, (Çev: Yavuz Alagon), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Löwy, M.(2007), *Walter Benjamin: Yangın Alarmı-Tarih Kavramı Üzerine Tezlerin Bir Okuması*, (Çev: U. Uraz Aydın), Versus Yayınları, İstanbul.
- Lytton, N.(1991), *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Cevat Çapan), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Marx, K.(1975), *Kapital*, (Çev: Alaattin Bilgili), Sol Yayınları, Ankara.

Marx, K.- Engels, F.(1979), *Felsefe İncelemeleri*, (Çev: Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara.

Marx K.- Engels F.- Lenin V.(1990), *Sanat ve Edebiyat*, (Çev: Aziz Çalışlar), Ekim Yayınları, Ankara.

Marx, K.- Engels, F.(2008), *Komünist Manifesto*, (Çev: Celal Üster- Nur Deriş), Can Yayınları, İstanbul.

Marx, K.- Engels, F.(2013), *Alman İdeolojisi*, (Çev: Tonguç Ok- Olcay Geridönmez), Evrensel Yayınları, İstanbul.

Marx, K.(2015), *1844 El Yazmaları- Ekonomi Politik ve Felsefe*, (Çev: Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara.

Marcuse, H.(1997), *Estetik Boyut-Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.

Marcuse, H.(2000) *Us ve Devrim-Hegel ve Toplumsal Kuramın Doğuşu*, (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.

McWilliam, N.(2011), *Sanat/Ütopya, Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu(1830-1850)*, (çev: Esin Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.

McFarland, J.(2013), *Friedrich Nietzsche And Walter Benjamin In The Now-Time Of History*, Fordham University Press, New York.

Murray, T.B.(2007), *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin, Experience and Form*, Palgrave Macmillan, London.

Morss, S.B.(2015), *Görmenin Diyalektiği-Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi* (Çev: Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul.

Nehamas,A.(2018), “Nietzsche, Modernity, Aestheticism”, <https://www.cambridge.org/core>. Eastern Kentucky University.

Nietzsche, F.(1986), *Tarih Üzerine*, (Çev: Nejat Bozkurt), Say Yayınları, İstanbul.

Nietzsche, F.(1994), *Tragedyanın Doğuşu* (Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu), Say Yayınları, İstanbul.

- Nietzsche, F.(2004), *Şen Bilim*, (Çev. Ahmet İnam), Say Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F.(2011), *İnsanca Pek İnsanca 1*, (Çev: Cemal Atila), Say Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F.(2011), *İnsanca pek İnsanca 2*, (Çev Nilüfer Epçeli), Say Yay. İstanbul.
- Novalis(2003), *Poetika*, Babil Yayınları, Erzurum.
- Oskay, Ü.(1982). *Çağdaş Fantazy, Popüler Kültür Açısından Bilim-kurgu ve Korku Sineması*, AYKO Yayınları, Ankara.
- Öndin, N.(2016), *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Özbek, M. (2000). “Walter Benjamin Okumak, I-II-III”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 55, Sayı 2, Ankara.
- Panofsky, E.(2017), *Perspektif, Simgesel Bir Biçim*, (Çev: Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.
- Ramplsey, M.(2000), *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge University Press.
- Rancière, J. (2008), *Görüntülerin Yazgısı*, (Çev: Aziz Ufuk Kılıç), Versus Yayınları, İstanbul.
- Rancière, J.(2018), *Aısthesıs- SanatınEstetik Rejiminden Sahneler*, (Çev: Ayşe Deniz) Temiz, Monkl Yayınları. İstanbul,
- Rancière, J.(2019), *Kurmacanın Kıyılarındā*, (Çev: Yunus Çetin), Metis Yayınları, İstanbul.
- Rosenau, P. M.(2004), *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri* (Çev: Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Rousseau, J.J.(1995), *İnsanlarda Eşitsizliğin Kaynağı*, (Çev: Rasih Nuri İleri), Say Yayınları, İstanbul.
- Roth, L. M.(2006), *Mimarlığın Öyküsü*, (Çev: Ergün Akça), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Russell, J.B.(2001), *Mephistopheles, Modern Dünyada Şeytan*, (Çev: Nuri Plümer), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Russ, J.(2011), *Avrupa Düşüncesinin Serüveni- Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi*, (Çev: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Schelling, F.W.J.(2022), *Transandantal İdealizm Sistemi* (Çev: Merve Ertene), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Schelling, F.W.J. (2016), *Sanat- Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa*, (Çev. Atilla Ero)l, Janus Yayınları.

Schelling, F.W.J.(2016), “Felsefî Sistemimin Sunumu”, (Çev. Oya Esra Bektaş), FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:22.

Slater, P. (1998), *Frankfurt Okulu*, (Çev: Ahmet Özden), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Spinoza, B. (2019), *Etika*, (Çev: Hilmi Ziya Ülken), Dost Yayınları, Ankara.

Sennett, R.(2002), *Ten ve Taş-Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Sennet, R(2013), *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (Çev: Serpil Durak- Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Stam, R.(2014), *Sinema Teorisine Giriş*, (Çev: Selda Salman- Çiğdem Asatekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Stace, W.T.(1976), *Hegel Üstüne*, (Çev: Murat Belge), Birikim Yayınları, İstanbul.

Suçkov, B.(1982), *Gerçekçiliğin Tarihi*, (Çev: Aziz Çalışlar), Adam Yayınları, İstanbul.

Solomon, R.C. (2020), *Akılcılıktan Varoluşçuluğa-Varoluşçular ve 19. Yüzyıldaki Kökenleri*, (Çev: Reha Kuldaşlı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Schwebel, P.L.(2012), “Intensive Infinity: Walter Benjamin’s Reception of Leibniz and its Sources”, (589–610), by The Johns Hopkins University Press

Steiner, U.(2010), *Walter Benjamin, An Introduction to His Work and Thought*, (Translated by Michael Winkler), The University of Chicago Press.

Simmel, G.(2003), *Modern Kültürde Çatışma* (Çev: Tanıl Bora- Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Schlegel, F. (1971), “*On Incomprehensibility*”, *Friedrich’s Schlegel’s Lucinde and the Fragments*, (trans. P. Firchow). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schlegel, F. (1991), “*Ideas*”, *Philosophical Fragments*, (trans. by P. Firchow). ed. Rodolphe Gasche, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Schlegel, F. (1997) “*Dialogue on Poesie*”, *Theory as practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, ed. Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schlegel, F. (2003), “*On Goethe’s Meister*”, *Classic and Romantic German Aesthetic*, (ed. by J. M. Bernstein). New York: Cambridge University Press.

Schlegel, F.(2018), *Eleştirel Fragmanlar, Felsefi Aforizmalar*, (Çev: Kerem Duymuş), Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Şaylan G.(199), *Post Modernizm*, İmge Yayınları. Ankara.

Tagliacozzo, T.(2018), *Experience and Infinite Task Knowledge, Language and Messianism in the Philosophy of Walter Benjamin*, Rowman & Littlefield International. The United States of America.

Tarkovski, A.(2008), *Mühürlenmiş Zaman*, (Çev: Füsun Ant), Agora Yayınları, İstanbul.

Troçki L.-Breton, A.(2011), “Bağımsız Bir Devrimci Sanat İçin, Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş”, (Der. Ali Artun, çev: Kaya Özsezgin), İletişim Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İ.(1989), *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Touraine, A.(2002), *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev: Hülya Tufan) YKY Yayınları, İstanbul.

Torun, T.(2006), T. W. Adorno'da Sanat Ve Ütopya Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Townsend, D.(2002), *Estetiğe Giriş*, (Çev: Sabri Büyükdüvenci), İmge Yayınları, Ankara.

Tomlinson, J.(2004), *Küreselleşme ve Kültür*, Çev: Arzu Eker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Wang, E.(2014), "Edgar Allan Poe and Modernism", English Language and Literature Studies; Vol. 4, No. 3; 2014 ISSN 1925-4768 E-ISSN 1925-4776 Published by Canadian Center of Science and Education, URL: <http://dx.doi.org/10.5539/ells.v4n3p82>.

Weber, M.(1985), Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, Çev: Zeynep Aruoba), Hil Yayınları, İstanbul.

Wellek, R.(1969), Edebiyat Biliminde Barok Kavramı, çev: Sıddık Yüksel, "Concepts of Criticism, Fifth printing, October 1969, U.S.A." adlı eserin 69-127 sayfaları arasında yer alan The Concept of Baroque in Literary Scholarship bölümünün tercümesi.

Weigel, S.(1996), *Body-and image-space, Re-reading Walter Benjamin*, (Translated: Georgina Paul- Rachel McNicholl-Jeremy Gaines), Routledge, London.

Williams, R.(2021), *Modernizmin Siyaseti*, (Çev: Barış Şannan), Sel Yayınları, İstanbul.

Wizisla, E.(2009), *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – The Story of a Friendship*, (translated: by Christine Shuttleworth), Yale University Press New Haven and London.

Wolff, J.(2000), *Sanatın Toplumsal Üretimi*, (Çev: Ayşegül Demir), Özne Yayınları, İstanbul.

Wolin, R.(1981), "From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin, New German Critique", No. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), (81-108) Published by: New German Critique Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/487865>.

Wilde, A.(2016), “Modernism and the Aesthetics of Crisis, Source: Contemporary Literature”, Vol. 20, No. 1 (Winter, 1979), (13-50) Published by: University of Wisconsin Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1208209>.

Yaren, Ö.(2010), “Marksist Estetik Ve Sinema: Erken Tartışmalar”, Alternatif Politika, Cilt. 2, Sayı. 2, (106-125).

Yalçın, Ş. (2010), *Modern Fesefede Benlik*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Zıma, P.(2004), *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, (Çev: Mustafa Özsarı), Hece Yayınları, Ankara.

