

T.C.
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



WALTER BENJAMİN'DE ESTETİK VE POLİTİKA

Ali Haydar FİŞENK

MART– 2022

T.C.

KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

WALTER BENJAMİN'DE ESTETİK VE POLİTİKA

Ali Haydar FİŞENK

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Gamze KESKİN YURDAKURBAN



Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde bizzat elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada özgün olmayan tüm kaynaklara eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

(İmza)

(İsim)

(Tezin Jüri Tarafından Kabul Tarihi)

ÖZ

WALTER BENJAMİN'DE ESTETİK VE POLİTİKA

Fişenk, Ali Haydar

Yüksek Lisans, Felsefe

Tez yöneticisi: Doç. Dr. Gamze Keskin Yurdakurban

Mart 2022

Bu çalışma Walter Benjamin'in temel kavramlarını inceleyerek, onun estetik ve politika ilişkisine dair düşüncelerini ortaya koymayı, dönemin siyasi ve kültürel yapısı altında politikanın estetize edilişinin anlamını eleştirel biçimde ortaya koymayı amaçlar. Çalışmanın ilk bölümünde felsefe tarihinde yer alan önemli kavramların Benjamin felsefesi içerisinde konumlanış biçimleri ele alınmaktadır. İkinci bölümde ise Benjamin'in modernite, faşizm, şiddet, aura, savaş vb. kavramları nasıl ele aldığı incelenmektedir. Faşizm ile birlikte estetiğin savaş unsurları içerisinde eritilmesini eleştiren Benjamin, teknik aygıtların durdurulamaz ilerleyişinin sanat üzerindeki etkilerini de bu bağlamda tartışmaktadır. Kapitalizm ile birlikte politika modern insana estetik biçimde sunulmakta, adeta kült bir değer olarak gösterilmektedir. Yabancılaşma ve metalaşma, modern insanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, dolayısıyla bu durum toplumsal yapıyı da son derece olumsuz etkilemiştir. Felsefe tarihinde estetik ve politika ilişkisinin çağdaş döneme kadar uzanışını eleştirel biçimde ele alan düşünür, bu bağlamda özellikle Kant'ın ve Alman Romantiklerinin estetik fikirlerini önemsemekte, kendine özgü fikirlerinde bu düşünürlerden etkiler göstermektedir. Son bölüme gelindiğinde ise Benjamin'in politika ve estetik düşüncelerinin önemi ile birlikte, onun felsefesinde yer alan bu husustaki eleştirel noktalar vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Walter Benjamin, estetik, politika, şiddet, teknik.

ABSTRACT

AESTHETICS AND POLICY IN WALTER BENJAMIN

Fişenk, Ali Haydar

Master of Arts, Philosophy

Supervisor: Associate Professor Gamze Keskin Yurdakurban

March 2022

This study aims to examine Walter Benjamin's basic concepts, to reveal his thoughts on the relationship between aesthetics and politics, and to critically reveal the meaning of the aestheticization of politics under the political and cultural structure of the period. In the first part of the study, the positioning of the important concepts in the history of philosophy in Benjamin's philosophy is discussed. In the second part, Benjamin's modernity, fascism, violence, aura, war etc. It examines how he handles the concepts. Criticizing the melting of aesthetics into war elements along with fascism, Benjamin also discusses the effects of the unstoppable progress of technical devices on art in this context. With capitalism, politics is presented to modern people in an aesthetic way and is shown as a cult value. Alienation and commodification have become an inseparable part of modern man, and this has adversely affected the social structure. The philosopher, who critically deals with the extension of the relationship between aesthetics and politics in the history of philosophy, to the contemporary period, in this context, especially cares about the aesthetic ideas of Kant and the German Romantics, and shows influences from these philosophers in his unique ideas. When it comes to the last part, the importance of Benjamin's political and aesthetic thoughts, as well as the critical points in his philosophy on this issue are emphasized.

Key Words: Walter Benjamin, aesthetics, politics, violence, technic.

ÖNSÖZ

Walter Benjamin'in politik ve estetik ilişkisine dair düşünceleri son yıllarda popülerleşmeye başlamıştır. Fakat felsefe tarihi akışı içerisinde bu konuya dair gidişat hakkındaki çalışmalarda hala bir eksiklik görünmektedir. Bu anlamda politikanın estetize edilişine dair düşünceler, onun çağdaş etkilerini görmek anlamında da önem taşımaktadır. Bu bağlamda bu türden çalışmaların, Walter Benjamin'in temel kavramlarını politika ve estetik çerçevesinde ele alması, onun düşünce yapısının ardıllarını ve etkilediklerini görme anlamında önem taşıdığı düşünülmektedir.

Öncelikle çalışmamın ilerleyişi sırasında Walter Benjamin'in konu olarak seçilmesinde beni destekleyen, süreç boyunca kıymetli bilgisini ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen, sonsuz bir anlayış gösteren, beni yüreklendiren danışmanım Doç. Dr. Gamze Keskin Yurdakurban'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca yüksek lisans eğitimim süresince değerli vakitlerini ayıran bölüm hocalarımıza saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım. Bunun yanı sıra aileme ve süreç içerisinde her zaman yanımda olduğunu hissettiren, sevgisini, sabrını esirgemeyen yol arkadaşım Sevgican Akça'ya sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

WALTER BENJAMİN ÖNCESİ ESTETİK VE POLİTİKA.....	11
1.1. Kant'ta Estetik ve Politika	11
1.2. Alman Romantiklerinde Estetik ve Politika	18

2.BÖLÜM

WALTER BENJAMİN'DE ESTETİK VE POLİTİKA.....	27
2.1. Temel Kavramlar	28
2.1.1. Tarih.....	28
2.1.2. Modernite.....	30
2.1.3. Faşizm	31
2.1.4. Flâneur	33
2.1.5. Savaş ve Savaşçı	34
2.2. Şiddet Eleştirisi.....	36
2.3. Sanat ve Sanat Yapıtı.....	40

2.4. Aura.....	50
2.4.1. Fotoğraf ve Sinema	53
SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA	63



GİRİŞ

Walter Benjamin, 1892 senesinde Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Doğduğu toplumun koşulları, ailenin ekonomik refahının yanı sıra Birinci Dünya Savaşı ve yükselen Alman faşizmi, düşüncelerinin gelişmesinde rol oynayan en önemli detaylardır. Elbette yıllar sonra Alman faşizmine dair eleştirel metinler de yazacak olan Benjamin, bu süre zarfında birçok ünlü isimden etkilenmiştir. Yirmi yaşına geldiğinde üniversiteye başlayan Benjamin, önce Freiburg Üniversitesi'nde H. Rickert'in öğrencisi olduktan sonra kendisine ilk ve büyük etkinin sahibi olan George Simmel'in öğrencisi olmak üzere Berlin Üniversitesi'nde eğitimine devam etmiştir. Bu yıllarda çoğunlukla felsefe okumaları yapmış olsa da bunun yanı sıra edebiyat, tarih ve sanat konularıyla da ilgilenmiştir. Bir intihar vakası olarak gerçekleşen ölümünün belki de hayatına ilk olarak girişini, Birinci Dünya Savaşı sonunda yakın arkadaşı şair F. Hein ile kız arkadaşının savaş protestosu olarak intihar etmeleri olarak gösterebiliriz.¹

1915 yılında G. Scholem ve 1923 yılında ise T. W. Adorno ile tanışmıştır. Onun bu isimlerle kurduğu dostluklar, felsefî düşünce yapısını anlamak için oldukça önemlidir. Scholem'in Filistin'e, Adorno'nun da Amerika'ya gidişinden sonra iletişimleri kopmamış, mektuplaşmaları devam etmiştir. Aslında bu iletişim modeli, yani mektuplaşma, Benjamin düşüncesinde belirleyici şekilde önem arz etmektedir². Zira bir iletişim aracı olarak mektup, düşünsel özgürlük açısından istenen mesafeyi sağlamaktadır. Benjamin felsefesindeki konumlarına bakıldığında ilk olarak Yahudi mistisizmi, sonrasında Adorno ve Marksizm fikirlerine dair kritikler bulunmaktadır. Öte yandan yakın dostu Adorno'ya bakıldığında ise Neo-Marksist bir eleştirmen

¹ Dellaloğlu, B. F. (2013). *Örselenmiş Bir Hayat. Benjamin*. içinde İstanbul: Say Yayınları, s.45.

² Karlı, M. (2018). *Walter Benjamin Düşüncesinde "Flaneur" Olarak Sanatçı (Yükseklisans Tezi)*. İstanbul, s.4.

ve zümre içerisinde gelen, nispeten daha rahat bir hayata sahip konumda yer alan düşünür profiliyle karşılaşılır. Adorno'nun, politik sürüklenmeleri gerekçesiyle Benjamin ile mektuplarında sık sık derin tartışmalar yaşamış olmalarına rağmen, Benjamin'e hak ettiği değerin verilmesi yönünde epeyce çabaladığı görülmektedir. Bu bağlamda da Benjamin'in yaşamında Adorno'nun yeri hep farklı ve önemli bir noktada olmuştur. Adorno, Frankfurt Okulu'nun en önemli üyelerinden biriyken, Benjamin'in net bir biçimde bu okula üyeliği söz konusu değildir. Fakat, Adorno ve E. Bloch ile olan arkadaşlıkları dolayısıyla ismi ilkesel olarak genellikle bu okulla birlikte anılmıştır. Onun bu okulla olan bir diğer bağı ise, 1934 yılından başlayarak ölene dek aldığı okuldan aldığı bursur.³ Ayrıca o dönemde yazdığı birçok yazı enstitünün dergisinde yayınlanmıştır. Ölümünden önceki son seyahati, daha doğrusu intiharına doğru gittiği son seyahati, Frankfurt Okulu üyelerinin daveti üzerine Amerika'ya gönülsüzce de olsa 'son Avrupalı' olarak gitmek üzere çıktığı seyahattir.⁴

Benjamin tam anlamıyla bir Avrupalıdır. Scholem onu sürekli Kudüs'e, Adorno ise Amerika'ya davet etmektedir. Fakat o, Alman askerleri Paris'in eteklerine kadar gelene dek ayrılmayı asla düşünmemiştir. 1940 yılında Almanlar Paris'e yaklaşınca elinde Adorno tarafından yollanan Amerika vizesi ve içinde çalışmalarının olduğu bir çanta ile Güney Fransa'ya doğru hareket eder. Bu çanta onun için çok değerlidir. Hatta yanındakilere 'bu çanta benden bile değerlidir; benimle çanta arasında bir seçim yapmak zorunda kalırsanız mutlaka çantayı seçin'⁵ diye tembihler. Amacı buradan İspanya'ya geçmek ve oradan da Amerika'ya gitmektir. Fakat Franco askerleri sınır geçişlerini o gecelik kapatmıştır. Orada bir otele yerleştirilen Benjamin ve arkadaşları ertesi gün Fransa'ya iade edileceklerini sanmaktadırlar. Bu psikolojik durumun ağırlığını kaldıramayan Benjamin, daha önce gestapoya yakalandığında içmek üzere yanına aldığı siyanür hapiyle o gece intihar eder.

³ Dellaloğlu, *Örselenmiş Bir Hayat. Benjamin.* içinde, s.51.

⁴ Oskay, Ü. (2007). *Walter Benjamin Üzerine.* Ü. Oskay içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 1-62). İstanbul: Derin Yayınları., s.4.

⁵ Dellaloğlu, *Örselenmiş Bir Hayat. Benjamin.* içinde, s.53.

Beraberindeki grup ise sorunsuzca ertesi gün İspanya'ya geçecektir. Böylece o, bir Avrupalı olarak, kıtanın en ücra köşesine, farklı dine ait bir mezarlığa, adı ters biçimde yazılmış olarak defnedilmiştir ve çok sevdiği Avrupa'sının herhangi bir kimsesizler mezarlığında⁶ sonsuza dek kalacaktır. Onun değeri ölümünden yıllar sonra üzerine yapılan çalışmaların yardımıyla anlaşılmakta ve günümüzde hala estetik ve politika tartışmalarındaki önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

Yahudilik ve Marksizm sentezi olarak iki taraftan da alacağı eleştirilere rağmen Benjamin, bu iki kültürel-politik tutumu da hayatının belli dönemlerinde çok, ama tümünde de azımsanmayacak bir biçimde benimsemiş ve irdelemiştir. Bu etkiler onun savaş, estetik, politika, faşizm ve sosyalizmin o dönemdeki tezahürü olan Sovyet sosyalizmini incelerken kendisini gösterecektir. Birinci Dünya Savaşı sonrasına denk gelen dönemde yükselen Alman faşizmi ve bunun estetize edilerek halka sunuluşu üzerine düşününce, aydınlanmanın ana yurdu olan Almanya ve Alman vatandaşı olan düşünürler için bu durum tam bir yıkım olacaktır. Bu durumdan kurtulmak için çalışmalar yapılmalıydı fakat ilk dönemlerinde Yahudi mistisizmi etkisiyle mesihçi ve yorumcu bir felsefi çizgisi olan Benjamin için politikayı kuru bir savaş ve politik stratejiler üzerine kurulu olarak tahayyül etmek imkansız görünmekteydi. İşte bu dönem onun düşüncesine göre estetiğin kendine has yapısının kurtarıcılığı ile politik silah haline gelişi ve politik suçların estetize edilmek yoluyla üstünün kapanması arasındaki çatışma dönemi olarak kendini göstermektedir. Bir tarafta mülkiyet ilişkileri üzerinde iktisadi propagandalarıyla sosyalizm, diğer tarafta savaş kahramanlıklarının

⁶Benjamin'in mezarını ziyaret etmeye gelen Hannah Arendt onu hiçbir yerde bulamamış ve Scholem'e "adı hiçbir yerde yoktu" yazmıştı (Bkz. Taussig, M. (2006). *Walter Benjamin's Grave*. Chicago, London: The University of Chicago Press.) **Walter Benjamin's Grave**. Chicago, London: The University of Chicago Press, s.27) Dellaloğlu ise Benjamin'in mezarıyla ilgili şöyle bir ayrıntı verir: "Bugün mezarlıkta sembolik bir Benjamin mezarı var. Onun üzerinde, 'Walter Benjamin 1892-1940 Alman filozofu' diye yazıyor. Ve onun altında da üç dilde Almanca, İspanyolca ve Katalanca Benjamin'in tarih tezlerinden bir cümle yer alıyor; 'Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın'. Mezar bir tepede, aşağısı ise bir koy, yani deniz kenarı" (Bkz. Dellaloğlu, *Örselenmiş Bir Hayat*, **Benjamin**, s.54)

destanlarıyla ırk-üstünlükçüsü Alman faşizmi bulunmaktaydı. İşte Benjamin'in estetik ve politika görüşlerinin en derininde yer alan ikilem budur. Şöyle der;

*“Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta, savaştır. En büyük boyutlardaki kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yöneltmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir.”*⁷

Bu anlamda çalışmanın temel problemi, estetiğin politika üzerindeki yapıcı etkilerinin Benjaminci tarih, felsefe ve sanat kavramları üzerinden tartışılması, estetik ve politikanın birbirleri üzerindeki güç dengelerinin ideolojik olarak nasıl konumlandığının gösterilmesi olacaktır.

Pratik felsefe alt-disiplini içerisinde konumlanan estetik ve politikanın birbiriyle olan ilişkisi tarih boyunca birçok düşünürün felsefe etkinliğinde belirleyici bir yer tutmuştur. Estetik ve politika niteliksel anlamda tamamen birbirlerine bağımlı görünmemekle birlikte, olgusal olarak gündelik hayatta karşılıklarının bulunabilmesi açısından oldukça önemli iki felsefi alandır. Bu alanların sınırlarının ve bu sınırlar içerisinde kalan kümelerin kesişimlerinin belirlenmesi felsefe tarihinde antik döneme kadar inmektedir.

Eski Yunancada “aesthesis” kavramından türeyen, duyum veya algı anlamına gelen “estetik”, 18. yy 'da Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından literatüre kazandırılmıştır. Antik Yunan'da Platon ve Aristoteles de *aesthesis* üzerinden açıklamalar yapılmış olsa da Benjamin'in kastettiği anlamda estetiğin Baumgarten'dan geldiği görülmektedir. Zira Benjamin estetik kavramını açıklarken onu algı üzerinden çözümlemektedir ve Baumgarten'ın estetiğe dair açıklamalarında da duyularla algılama temeli yer almakta, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nin Transsendental Estetik bölümünde belirttiği üzere o, estetiğe bu anlamda bilimsel bir temel oluşturmaktadır⁸.

“Peter Fenves de Is There an Answer to the Aestheticizing of the Political metninde bu noktayı vurgular. Fenves, aesthesis kavramının Benjamin'in söz ettiği gibi etimolojik olarak Yunanca aesthesnesthai fiilinden geldiğini ancak Yunanlıların bu bağlamda kullanmadığını, estetiği duyumlarla algılama bilimi şeklinde ele alanın Baumgarten

7 Benjamin, W. (2013). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*. W. Benjamin içinde, **Pasajlar** (s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 78.

⁸ Kant, I. (2010). *Arı Usun Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları, s.77.

olduğunu vurgulayarak Benjamin'in de aesthesisi Baumgarten'in kullandığı anlamda ele aldığını söyler.”⁹

Antik Çağ felsefesine bakıldığında Platon, felsefesinin kurgusuna insan ve insana dair olan eylemlerden başlaması nedeniyle estetik ve politikanın tanımlanmasına dair birçok tez öne sürmüştür. Bu nedenle Kant öncesi döneme geçmeden evvel Platon'un bu anlamdaki temel görüşlerinin genel olarak ele alınması tarihsel arka planı göstermek açısından faydalı olacaktır.

Platon estetik ve politika ilişkisi bağlamında başlangıç noktası olmaktan ziyade felsefi olarak büyük bir kırılmayı işaret etmektedir. Örneğin insanlık, tarihin ilk dönemlerinde yaşam alanlarına yaptığı çizimlerle, gelecek nesillere deneyim ve bilgi aktarımı sağlamıştır. Sanat yelpazesi içerisine alınıp alınamayacağı günümüzde hala tartışma konusu olmasına rağmen¹⁰ bu etkinlikler, pre-historik insanın estetiği politik yaşantısına dâhil ettiğini gösteren çizimler ile, kendi gücünün ve hâkimiyetinin göstergesi olan av resimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İlerleyen dönemlerde bu durumun yerleşik hayata geçiş ile başlayan, amacı ‘güzel’ olan yapıtlarla sanatın bağımsızlığı ve günümüzde konumlandığı yere doğru evrildiğini görmekteyiz. Platon felsefesinin, içerisinde barındırdığı zorlayıcı meseleler ile sistematik felsefe tarihinin başlangıcını oluşturduğu kabul edilmektedir. Eksiksiz denilebilecek derecede tam ve bir bütün olarak yaşamsal meseleleri kapsayan felsefi yapı, Platon’a verilen üstün değerin hiç de yanlış veya az olmadığını gözler önüne serer¹¹. Onun ontolojik öncüllerini, *arkhe* tartışmalarını ve varlık ile hareket problemlerine getirdiği uzlaştırmacı fikirler üzerine kurduğu felsefesi olabildiğince geniş ve sistematiktir. Her ne kadar Platon'un sanatı üçüncü derece olarak görüp, sanatçıların bir kısmını Devlet'in dışında bıraktığı görülse de felsefe tarihinde estetik ve politika

⁹ Canlı, E. (2017). *Deneyimin Yoksullaşması: Walter Benjamin'de Estetik ve Politika*. **Felsefe Arkivi(46)**, s.151.

¹⁰ Hegel bunları sanat olarak kabul etmekte ve simgesel sanatlar alanına konumlandırmaktadır. Hegel, G. (1975). **Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art 1**. (T. Knox, Çev.) Oxford: Oxford Clarendon Press, s.317.

¹¹ A. Whitehead “Tüm felsefe tarihi Platon’a düşülmüş dipnotlardan ibarettir” der. (Bkz. Arslan, A. (2006). **İlkçağ Felsefe Tarihi-2** “*Sofistlerden Platon’a* (1 b.). İstanbul: Bilgi Üniv. Yayınları, s. 172.)

meselesinde önemli yer edindiği sonraki filozoflara olan etkisiyle açıkça görülmektedir. İnsanın toplum içerisindeki teleolojik yerinin sınıflandırılması insan yaşamının idamesi hususunda kolaylaştırıcı etkiye sahiptir. Ayrıca bu durum estetik ve politika açısından da belirleyici durumdadır. Güzel olanın, politik olanla ilişkisi Antik çağda dönemin belirleyicisi olan iyi-güzel-doğru kavramsal eşleşmesiyle açıklanmıştır. Söz gelimi, Platon'da iyi ve güzel olan devlet ve politika açısından da doğru olana tekabül etmektedir. Toplumsal mutluluğun bireyin kendi mutluluğuyla eş zamanlı elde edilebileceğini savunan Platon bu kavramları dolayısıyla da üst başlıkları olan sanat, devlet yönetimi, bilgi vb. teorilerini iç içe ele almaktadır.

Platon'un *Devlet* diyalogunda estetik ve politika ilişkisi, toplumsal düzen bağlamında sanatçılara düşen görevlerin tanıtlanması ve toplumsal düzene faydalı oluşlarının ölçüt kabul edilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Platon, olası en iyi toplumsal yapının inşasını tartıştığı kitabında, toplumsal düzen içerisinde sanatın ve sanatçıların nereye konumlanacağını tartışırken, aslında estetik ve politika ilişkisinin ilk örneklerini ortaya koymaktadır. Kendi epistemolojisindeki sınıflandırmalara sadık kalarak sanatın değersiz taklit bilgisi olduğu görüşünü ortaya atan Platon'un aslında genel anlamıyla sanatı ve sanatçıyı değer bakımından alt sıralarda konumlandığı görülmektedir. Görüldüğü üzere neredeyse felsefe kadar eski olan bu mesele zaman içerisinde gelişmiş ve yeni tartışmalar doğurmuştur.¹²

Platon'da 'güzel olan' sadece güzelin ideasıdır –güzel ideasıdır. Bunun dışında kalan güzeller ya belli açıdan güzeldir, belli zamanlarda güzeldir ya da bir şey ile kıyaslandığında güzeldir.¹³ Sanattan kurtarılma çabası, güzelliğe dair düşüncelerinin ve ona atfettiği önemin anlaşılabilir olması için çok değerlidir. Güzeli sanattan ayırmak isteyen Platon'un bu girişimi daha sonra felsefe tarihinde Kant'ta güzeli, daha net bir şeyin yoluna konumlandırmak için kısıtlaması olarak görülecektir. Bir başka benzer nokta da Platon'un, sanatın güzeli ile doğanın güzeli arasında değer anlamında bir ayırım yapması hususudur. O, doğada olan güzeli, sanatta olan basit güzellikten daha önemli

¹² Murdoch, I. (1991). *Ateş ve Güneş*. İstanbul: Düzlem Yayınları, s.13.

¹³ Taşdelen, D., & Yazıcı, A. (2012). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s.7.

görür. Kant da benzer biçimde doğada olan güzeli basit bir tehlike atfederek yüceltir.¹⁴

“Bazı şeyler tamamen (doğrulukla, saflıkla) güzeldir, diğerleri sadece görece öyledir (yanlış oluş ya da karşıtlığa bağlı olarak). Duyu yoluyla, belirli renkler veya basit geometrik şekiller gördüğümüzde ya da bir seri saf notalar dinlediğimizde, saf güzelliği hoşça denemiş oluruz.”¹⁵

Sanatın özü itibariyle sanata içkin olan bir tanıtlamayla açıklanması Platon’un *mimesis* yani taklitçi sanat anlayışına örnektir. Epistemolojisini idealar kuramı üzerine kuran Platon, sistemliliğinin göstergesi olarak bu kuramı felsefenin çoğu alanına uygulamıştır. Mimetik sanat anlayışının açıklanması idealar kuramının anlaşılmasıyla mümkündür. Öyle ki, dünyevi insan yaşamında olan duygulanımlar, nesneler veya kişilik özellikleri aslında idealar aleminde olan asıllarından özünü alan birer yansımadır ve gerçek olandan uzaktır. Bu yüzden bunların taklidi ile gerçekleştirilen sanat eseri görülmektedir ki taklit olanın taklididir, bu da gerçeklikten uzaklaşmaktır ve dolayısıyla Platon’un hoş göreceği bir etkinlik değildir.¹⁶ Platon’un sanatı anlayışına devletin toplumsal yapısı ile insan ruhunun arasında kurduğu üç basamaklı analogi yardımıyla da bakmak mümkündür. Platon bu analogik şemada devletin yönetici kısmına karşılık gelen akla, koruyuculara karşılık gelen cesarete ve en altta, değer bakımından en düşük seviyede kalan halk kısmına karşılık gelen arzulara yer verir. İşte bu hiyerarşik düzende Platon, ürettiği bilgi dolayısıyla sanata en alt tabakanın arzularına hitap eden bir etkinlik olduğu düşüncesiyle değer vermemektedir. Fakat bunun yanı sıra Platon *mimesis* yani taklit olması bakımından sanatları dışarıda bırakırken, yaratma yani *poiesis* bakımından sanatları toplumu ileriye taşımaya yardımcı olan şeyler olarak görür.

“Platon’a göre tragedya, komedi yazarı, ozan, devletin adına yerine getirmesi gereken görevlerin bilincinde olmalı, dünyanın düzenini tanımalı, bilmeli, düzenin yeniden kurulmasına yardımcı olmalıdır.”¹⁷

¹⁴ Murdoch, **Ateş ve Güneş**, s.32-33.

¹⁵ Platon’dan akt. a.e., s.21.

¹⁶ Platon. (2009). **Diyaloglar** (Sofist Diyalogu), İstanbul: Remzi Kitapevi, s.549.

¹⁷ Saraçoğlu, C., & Atayman, V. (2005). *Giriş*. Platon içinde, **Devlet** (C. Saraçoğlu, & V. Atayman, Çev., s. 2-33). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları, s.26.

Homeros üzerinden adeta felsefeyle sanatın bir hesaplaşmasını ortaya koyan Platon, sanatın suçlu olduğunu ve bu suçtan ancak sosyal fayda sağlamakla kurtulabileceği düşüncesini şu cümleleriyle ortaya koyar:

“Sevgili Homeros, değer bakımından gerçekten üç derece uzak kalmadıysan, bizim benzetmeci dediğimiz sadece görüntülerde kalmış işçilerden değilsen, ikinci dereceye kadar olsun yükselmişsen, kendi işlerinde olsun, devlet işlerinde olsun, insanları hangi kurumların daha iyi yapacağını kestirebilmişsen, söylesene bize: Hangi devlet, düzeninde yaptığı değişikliği sana borçludur.”¹⁸

Platon tiyatro, resim gibi sanat türlerini eleştirirken, müzik konusunda farklı bir bakışa sahiptir. Müziğin ruhu geliştireceğine olan inancıyla, eğitim içerisinde mutlaka yer verilmesi gereken bir tür olduğunu düşünür.¹⁹

“Müzik eğitimi ise doğrudan ruhun ıslahını ve gelişmesini sağlar. Bu eğitimin iki temel gücü, söz ve sestir. Bu ikisi şarkıda birleşirler.”²⁰

Fakat bu müzik, sıradan türden değil, çok özel bir müzik olmalıdır. Çünkü Platon için tragedyalar da, komediler de, müzik de eğitim içerisinde savaşmak için cesaret verici nitelik taşımalıdır. Devlet eserinde müziğin sosyal faydayı nasıl sağlayacağını ise şu cümlelerden anlamak mümkündür:

“Ben makamlardan anlamam. Ama bence öyle bir makam olmalı ki, savaş veya benzeri durumlarda herhangi bir tehlike anında, başına ne gelirse gelsin, yaralandığında, hatta ölümle yüz yüze geldiğinde bile, bunun üstesinden gelmek için canını dişine takan ve asla yılmayan yürekli adamın sesini hissettirsin. Ya da barış ve rahatlık zamanında kullanılan öyle bir makam olmalı ki, bu da, istediğini elde ederken hiçbir şekilde şiddete başvurmayan, onu barışçıl yollarla elde etmek isteyen, her zaman insanlara veya tanrıya karşı ikna ve rica yollarına başvuran ve başkalarının ricalarına da kulak asıp değer veren; istediğini elde ettiği zaman alçakgönüllülüğünü ve ihtiyatlılığını koruyup ölçülü ve makul davranabilen erkeklerin sesini bize ulaştırsın. İşte ben, birisi taşkın birisi dingin, felaketle karşı karşıya olan ya da mutlu, yürekli olanlarla alçakgönüllü, akli başında erkeklerin makamlarını arıyorum.”²¹

Aristoteles’e bakıldığında ise onun için sanat, başı, ortası ve sonu olan bir etkinliktir. Başlangıç mecburi olarak bir şeyden gelmek anlamında bir

¹⁸ Tunalı, İ. (1983). **Grek Estetiği**. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.87.

¹⁹ Müziğin kaygı durumlarında tedavi edici olarak kullanılmasına ilişkin bazı yorumlar için bakınız: Dodds, E. R. (1951). **The Greeks and The Irrational**. London: University of California Press, s.78.

²⁰ Platon, **Devlet**, s.25.

²¹ Platon, **Devlet**, 399a.

kökene sahip olma zorunluluğu olarak anlaşılmalıdır. O meydana gelen yerdir. Orta ise hem meydana geldiği bir önceli hem de meydana getirdiği bir sonun varlığının zorunluluğunu işaret eden yerdir. Güzel olan iyi düzenlenmiş olmalıdır. Bu düzenlenmişlik de ahenk ve simetriden gelir. Simetriden kastedilen şey ise oran ve tam orta (*juste milieu*) olarak karşımıza çıkar. Örneğin insan vücudu bu tam ortadan, simetriden uzaklaştıkça çirkinleşir, hastalanır. Ahenk ve simetrinin sağlanması ise sağlık ve güzelliği getirir.²² Ancak iyi düzenleme de güzel için yeterli olmamakla birlikte uzunluğunun ve sınırlarının da uygun olması gerekmektedir.²³

*“Aristo'ya göre küçük adamlar, pek orantılı olabilirler, fakat onlara güzel denilemez. Meselâ orantı bakımından kusursuz olan bir cüce güzel bir adam sayılmaz.”*²⁴

Antik felsefe içerisinde sınırsız olan ile kötünün eş tutulması, sınırın önemi belirleyebilmek ve üzerine konuşabilmek için herhangi bir şeyin sınırlarının bilinmesi gerektiği savı burada da karşımıza çıkmaktadır. Burada görüldüğü üzere Aristoteles, Platon'dan farklı olarak sanatı günümüzde kullanmaya alışık olduğumuz terimler vasıtasıyla tartışmaktadır.²⁵

Bu çalışmanın merkezinde Walter Benjamin'in estetik ve politika ilişkisine dair görüşleri tartışılacaktır. Bu fikirler temelde en ilkel dönemlere kadar inse de iki alanın felsefe tarihinde en radikal biçimde modernizm yaklaşımları ve özellikle Marksizmle biraradalığa kavuştuğu düşünülürse, önceki dönemlerde bu iki alanın ilişkisel biçimde değerlendirilişi derinlikli olmamıştır denilebilir. Yaşam içerisinde üst bir kurum olarak sanat anlayışına sahip olan modernizm ve onun karşısında yer alan Marksist anlayışla, estetik ve politika ilişkisi en köklü haline ulaşmıştır. Hatta Adorno ve Horkheimer ile birlikte estetik ve politika ilişkisi artık neredeyse araya hiçbir sınır çizilemeyecek biçimde anlaşılabilecektir. Amacımız politika kavrayışında *praksis* alanında sıkça çalışmaları yapılan Benjamin'in neler söylediğini ve söylediklerinin ne şekilde yorumlanıp pratik alana uygulanacağını tartışmak

²² Yetkin, S. K. (1947). **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi, s.85.

²³ Aristoteles, **Poetika**, s.33-34.

²⁴ Yetkin, **Estetik**, s.85.

²⁵ Murdoch, I., **Ateş ve Güneş**, s.30.

olacaktır. Marksist iktisadi teörinin ortaya koyduğu burjuvazi ve proletarya kutuplarının ideolojik olarak en belirgin biçimde kendini gösterdiği dönem Alman faşizmi dönemidir. Bu dönemde estetiğin, politik olarak bu savaşın neresinde duracağına dair kendine özgü disiplinler-arası açıklamalarıyla Benjamin, çağdaş felsefede estetik ve politika alanında inceleme yapan çalışmacılar için mutlaka değinilmesi gereken bir isim olarak anılmaktadır. Bu nedenle Walter Benjamin ve çağdaş dönemin estetik-politika anlayışını kavrayabilmek için söz konusu problemin felsefi, tarihsel arka-planını da temel olarak bilmek gerektiği düşünüldüğünden giriş kısmı bu çerçevede oluşturulmuştur.



1. BÖLÜM

WALTER BENJAMİN ÖNCESİ ESTETİK VE POLİTİKA

1.1. Kant'ta Estetik ve Politika

Aydınlanma Dönemi'ne gelindiğinde Orta Çağ'ın Tanrı temelli felsefi anlayışında bir kırılma yaşandığı görülmektedir. Antik Çağ'da kainat, Orta Çağ'da Tanrı olarak karşımıza çıkan hakikat anlayışına, Aydınlanma Dönemi ile birlikte insan yerleştirilir. Bu anlamda bir hümanizm ve 'beşeri özerklik filozofu'²⁶ olan Immanuel Kant, bilginin ilkelerini ve dünyayı, düşüncede yani idede kurmuş olan insan fikriyle Aydınlanma Dönemi felsefesini en üst noktaya taşımıştır. Etik tarihinin dönüm noktasında yer aldığı büyük çoğunluk tarafından kabul edilen Kant, Aydınlanma Döneminin en karakteristik temsilcisi olarak kabul edilmektedir²⁷. Estetik ve politikaya dair düşüncelerine bakıldığında o, dönemin genel yapısına uygun bir biçimde kendine özgü felsefi anlayışını eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koyar.

Kant'ı estetiğin kurucusu olarak görmek, yanılgı olmayacaktır. Zira estetik kavramını ilk kullanan Baumgarten olsa da onu *autonom* yani bağımsız bir bilgi alanı olarak benimseyen ve felsefe bilgisi içine dahil eden Kant olmuştur.²⁸ Baumgarten estetiği bir bilgi bilimi olarak açıklarken bu bilginin açık seçik olmayan bir nitelikte olduğunu vurgular. Ona göre estetik duysal olan bilginin mantığından başka bir şey değildir. Şöyle tanımlar:

*“Estetik (liberal sanatların teorisi), aşağı bilimin doktrini, güzel düşünce sanatı, akılla analog olanın sanatı) duyulur bilginin bilimidir.”*²⁹

Mantığın altına yerleştirilen estetiğin bu nedenle Baumgarten'da bağımsız bir bilim olmadığı fakat mantığa benzer bir biçimde işleyen bir bilim tesis etme çabası görülmektedir. O, buradan yola çıkarak estetik

²⁶Cevizci, A. (2018). **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Say Yayınları, s.413.

²⁷ Alasdair, M. (2001). **Ethik'in Kısa Tarihi: Homerik Çağdan Yirminci Yüzyıla**. (H. Hünler, & S. Zelyüt Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları, s.217.

²⁸ Tunali, İ. (1963). *Kant Estetik'i ve Problemleri*. **Felsefe Arkivi**, s.65.

²⁹ Baumgarten'dan akt. Keskin, G. (2018). *Baumgarten'in Felsefesinde Estetik ve Mantık*. **Felsefe Arkivi**, s.20.

doğruyu üç ilkeyle açıklar: Çelişmezlik, akla uygunluk ve birlik. İşte Baumgarten, tıpkı estetik hakikat gibi güzeli de bu ölçütlere bağlayacaktır. Kant *Saf Aklın Eleştirisi*'nde eserinin bir bölümüne neden *Transsendental Estetik* ismini verdiğini açıklarken Baumgarten'ı eleştirerek bir gönderme yapmaktadır. Kant, beğeniye dair eleştiri olarak yalnızca Almanların estetik kavramını kullandıklarını ve bunun altında yatan sebebin Baumgarten'ın estetiği aklın ilkeleri altına yerleştirip, onu bir bilim seviyesine çıkarmak gibi boş bir umuda kapılması olduğunu söyler.³⁰ Burada görülen güzelin kesin sınırlarla çizilememesi durumu, Kant'ın 3. Kritiği'nde çözümlenmektedir.

Güzel olanı açıklamaya tıpkı bilginin sınırlarını çizdiği gibi, öncelikle estetiğin sınırlarını çizmekle başlayan Kant, öznel nitelikler taşıyan sanatta belirli ölçütlerin veya yöntemin olmadığı görüşüne karşı çıkmamakla birlikte, o, bu öznellik içerisinde bir nesnel yapı bulunduğunu düşüncesini savunur. Onun estetiğinin göstermek istediği hedef, estetik yargıya ulaşabilmek için kavranılması gereken şeylerle ilgilidir. Kant'ın diğer tüm düşüncelerinde olduğu gibi estetik üzerine olan düşüncelerini de kavrayabilmenin yolu a priori bilgi kuramını anlayabilmekten geçer. A priori yargılar öznelin tamamı için geçerli olan, yani tümel geçerliliğe sahip olan ilkelerdir. Ona göre nesneleri algılarken iki duyarlık biçimi gereklidir: Zaman ve uzam. İşte bu unsurlar transandantal estetiğin konusunu oluşturur.³¹ Zaman, her şeyden soyutlanıldığında kalan şeydir, kendiliğinden vardır ve öylece oradadır. Ona anlamını veren öznedir. Herhangi bir kavram değildir. Uzam da tıpkı zaman gibi kavram değil, a priori bir görüdür. Aralarındaki fark, uzam yalnızca dış duyumla algılanabilecek bir duyarlık biçimi iken, zaman iç duyumla algılanabilir. Bir nesneyi dış duyumla algılarken uzam bu algılamamanın temelinde yer alır. . Transandantal estetiğin konusu bilgi edinmenin kaynağı olması bakımından duyarlık iken, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne geçildiğinde artık Kant'ta estetik yargının temelinde “beğeni” bulunmaktadır.

³⁰ Kant, I. (2010). *Arı Usun Eleştirisi*, s.78.

³¹ Kant, I. (2010). *Arı Usun Eleştirisi*, s.79.

“Beğeni yargıları, bilişsel yargılardan farklı olarak öznenin deneyimine dayanır. Öznel olarak adlandırılan bu türdeki yargılar, öznenin estetik deneyimi ile haz ve hazzırsızlık duygusu ile belirir.”³²

Öznenin güzeli değerdendirebilmesi bu yargıyı verebilmesiyle yani beğeni yetisiyle mümkündür. İşte Kant, estetik anlayışında bu yargılama gücünü ortaya koymayı amaçlar. Bu güç genel olanı bir tikel özelinde düşünebilmeyi beraberinde getirir ve böylece öznenin nesneyle ilişkisi ile güzel yargısı verilebilir. Kant’ın yargıyı estetik yapan özelliğı belirlemesinde temel aldığı nokta onun öznelliğidir. Sahip olduğu temel a priori ilkeyi estetik yargı gücünde bulacaktır. Kant, haz ve hazzırsızlık duygusunun kökenini açıklarken özgür bir alan üzerinden ilerler. Oyun metaforunu kullanan Kant’a göre, nesnelere yönelişte anlama yetisi ile hayal gücünün özgür bir alanı vardır. Bu özgür alanda gerçekleşen oyun ile uyum³³ yakalanabiliyorsa haz doğacaktır. “Beğeni yargısı estetikdir, bununla da beğeni yargısının belirlenim zemininin sadece öznel olduğunu anlarız”³⁴ Yargıya estetik niteliğini kazandıran öznel yan ise, bilgiden bağımsız durumda olan haz ya da hazzırsızlıktır.³⁵ Özne, bu duygu sayesinde estetik bir yargıda bulunabilir. Kant bunu şu şekilde ifade eder: “Hoşlanmanın evrenselliğı bir beğeni yargısında yalnızca öznel olarak temsil edilir”.³⁶ Güzel yargısını veren saf anlamda bir akıl veya saf anlamda bir anlama değil, bahsedilen bu yargılama yetisidir.

“Şeyleri duygu yönünden görebilme yeterliliğı ancak yargı gücüne aittir. Duygu ya da onaylama yetisi olarak estetik yargı gücü, anlama yetisi aracılığıyla bilmediğimiz ve akıl aracılığıyla da istemediğimiz şeyleri hissetmemizi sağlar”.³⁷

Kant’ın beğeni yargısını belirlerken temel aldığı niteliklere bakıldığında çıkardan veya yarardan uzak olmanın ilk kriter olduğu görülür. Bir beğeni yargısı için estetik hoşlanmaya çıkar karıştığı anda, o yargı artık

³² Keskin, G. (2019). *Kant’ın Eleştirel Felsefesinde Özgürlükten Doğaya Geçişin İmkanı Olarak Sanat. Felsefe Arkivi*, 31-41.

³³ A.e., s.21.

³⁴ Kant, I. (2020). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) Ankara: İdea Yayınları, s.53.

³⁵ A.e., s.54.

³⁶ A.e., s.47.

³⁷Keskin, *Kant Estetiğı ve Romantisizm*, s.21.

salt bir beğeni yargısı olamayacaktır. Güzel dediğimiz nesneden bir yarar beklemeden ondan haz duymak, beğeni yargısının temel kriteridir. Güzel için durum böyleyken hoş denilen şeyde bu kriter bağlamında fark vardır. Kant hoş derken duyular aracılığıyla hoş bulunan şeyi kastetmektedir. Burada artık salt beğeni yargısındaki gibi çıkarsızlık söz konusu değildir. Çıkar ve yarar gözetme, güzel olana duyulan beğeni yargısında değil, duysal hoşlanmada söz konusu olabilir. Fakat bu demek değildir ki, bu gibi şeyler güzele ait yargı olarak nitelendirilemez. Kant için bir şeye güzel dediğimde bunun arkasında her türlü sebep yatabilir ve bunların hiçbirisi yanlış değildir. Bir resim benim için güzelse, bu bana bir filmi hatırlattığı için veya sevdiğim birinin gösterdiği başka bir tabloya benzettiğim için güzel olabilir. Bu durum, o yargının güzele ait bir tür yargı olduğu gerçeğini değiştirmez.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta yönelinen nesnenin salt haz duygusuyla ilişkili olması dolayısıyla, a priori bir gerçeklikten yoksun olması hususudur. Evrensel olma isteğine sahip olan empirik yargılar gibi, estetik yargılar da herkes için geçerli olmak arzusunu taşırlar.

“Estetik yargıların zemini olan haz duygusu empirik bir tasarıma bağlıdır ve hiçbir kavramla bu nedenle a priori olarak bağlanamaz. Ancak salt reflektif yargı gücü için yönelinen nesnenin biçimi amaçlı olduğu için genel olarak nesnelerin bilgisiyle uyumunun evrensel (çünkü bu uyum anlama yetisi ve hayal gücü arasında gerçekleşir) ancak yine de öznel koşullar üzerine de dayandığını bilmemiz gerekir”.³⁸

Kant’ın estetiğe dair görüşlerinde salt güzele ilişkin tanımlamalar değil, tinsel bir duygudan yola çıkarak yüceye dair açıklamaları da vardır. Estetik yargı aynı zamanda yüce ile de bağlantılıdır. Bunun sebebi yalnızca nesnenin değil, öznenin de sahip olduğu amaçlılık hususunda yatmaktadır. Şöyle ki, “(...) nesnelerin biçimleri hakkında reflektif düşünmeyle birlikte doğan hazzın yalnızca reflektif yargı gücüyle ilişki içerisinde, öznedeki doğa kavramına uygun olarak nesnelerin amaçlılığını değil, aynı zamanda özgürlük kavramı üzerinden nesnelerin biçimleri ya da biçimsizlikleri açısından öznenin de bir amaçlılığı”³⁹ nı beraberinde getirir. Henüz Kant güzel ve yüce

³⁸A.e., s.33.

³⁹ A.e., s.32.

üzerine yazmadan yaklaşık on yıl önce Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma* eseriyle ona ilham vermiştir. Yüce duygusunu açıklarken öncelikle onun kaynağı hususunda belirlemeler yapan Burke, korku, dehşet, güç, şiddet, gösteriş gibi kavramları bu duyguyla ilişkili bulmaktadır. “Yüce, ruhun öyle bir durumudur ki bu durum içinde, ruhun tüm hareketleri, âdeta bir korku derecesinde donup kalmışlardır.”⁴⁰ Bunun karşısında güzel duygusu ile ilgili kavramları ise zevk, dostluk, aşk ve haz olarak belirler.

Kant felsefesindeki numen-fenomen ayrımı, Burke’deki yüce-güzel ayrımına benzer biçimde ele alınabilir. Yüce ve güzeli ontolojik olarak farklılaştıran Burke, yüce ile dehşet ve belirsizliği vurgularken 18. yy. klasisizminden ayrılır. Platoncu anlamda oran ve orantıya dayanan, rasyonel güzellik anlayışı ve onun mükemmelliği, Burke’de değişime uğrar⁴¹. Ona göre objektif bir biçimde ölçülemez olan güzellik değişkendir ve tıpkı insan gibi kusurludur. Zaten onu güzel yapan da matematiksel olmayan bu değişkenliğinden gelir.

Burke’nin yüce ve güzel anlayışı Kant’ı özellikle yüce kavramı konusunda etkilemiştir⁴². Buna bağlı olarak *Yargı Gücünün Eleştirisi* eserinde de Edmund Burke’ye övgüler sunarken, eserin tamamında yer almak üzere, yoğun biçimde birinci bölümde ondan aldığı etkileri ortaya koymaktadır. Kant Burke’yle benzer biçimde karşılaştırmalı örnekler vererek⁴³ açıkladığı yüce ve güzel ayrımında, uzun ağaçları ve ıssız gölgeleri yüce olarak, kısa çitler ve çiçeklikleri güzel olarak belirtmektedir⁴⁴. Bu anlamda Kant estetiğinde güzel olanın insanı büyülediği, yüce olanın ise onu devinime sürükleyen bir şey olduğu sonucu çıkar. Kant hoşnutluk ya da hoşnutsuzluk durumlarını hem yücelik hem de güzellik duygularıyla ilişkili olduğunu vurgular. Bu noktada üzerindeki Burke etkisi şöyle görülmektedir:

⁴⁰ Burke’den akt., Arat, N. **Kant Estetik’inde Güzel ve Yüce Değerleri**, s.70

⁴¹ Burke, E. (2008). **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma**. (B. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayınları, s.97

⁴² Arat, N. **Kant Estetik’inde Güzel ve Yüce Değerleri**, s.70

⁴³ Kant, Burke ile benzer şekilde koyu renklerle karanlığı yüce, açık renk ve aydınlığı ise güzel olarak niteler.

⁴⁴ Keskin, **Kant Estetiği ve Romantizm**, s.58.

“Haz ya da hazsızlık duygusunun çeşitli hissedilme biçimlerinin, bu duyguları harekete geçiren dış faktörlerin özelliklerinden çok, Kant, insanlarda bu şeylerin uyandırdığı haz ya da acıyı duyma yatkınlığı ile ilgili olduğunu belirtir. Bu da, bir insanın haz aldığı şeyden başka birisinin tiksинmesinin nedeni olarak gösterilir.”⁴⁵

Kant’a göre yüce, “kendisiyle karşılaştırılınca her büyüklüğün küçüldüğü, büyüklük ve derece bakımından huşû yahut saygı uyandıran şey”⁴⁶ olarak tanımlanır. Onun düşüncesinde, nesne ile özne arasındaki uyumun aksine uyumsuzluğa dayanan yüce, insanda güzelin verdiği sükûnet yerine hareket yaratmaktadır. Yüceyi güzelden üstün gördüğü anlaşılan Kant, matematik ve dinamik olarak ayırdığı yüce kavramında, matematik yüce standartlarla ölçülemeyen tecrübelerle işaret ederken, dinamik yüce uyumsuzluğa rağmen hoşâ gideni temsil eder. Mısır Piramitleri, Aziz Petrus Bazilikası insanın sayma ve ölçebilme sınırlarını aşan matematik yüce örnekleri arasındadır. Fırtına, okyanuslar, şelaleler gibi uyumla yaratılmamış fakat hoşâ giden örnekler ise dinamik yüce içerisinde yer almaktadır.⁴⁷ Bu örneklerden matematik yüceye dair olanlar bazı kaynaklarda korkutucu yücelik başlığı altında, dinamik yüceye ait olanlardan Mısır Piramitleri soylu yüceliğe, Aziz Petrus Bazilikası ise görkemli yücelik içerisinde dahil edilmektedir.⁴⁸

Bu anlamda Kant’ın estetik ile politika anlayışları arasındaki ilişkiye değinilmesi yerinde olacaktır. Kant’ın politika anlayışına bakıldığında, Hobbes veya Hegel gibi bütünlüklü bir politika felsefesi görülmemekle birlikte⁴⁹, devlet anlayışını temellendirmek için kullandığı adalet ve özgürlük vurgusuyla dikkat çeker. Bu düşüncenin doğruluğu tartışılmakla birlikte Arendt’in görüşü bu şekildedir. Bu varsayımı temellendirmek için Frederick C. Beiser, Reinhold Aris’ten bir alıntı aktarmaktadır:

⁴⁵ A.e., s.57.

⁴⁶ Arat, N. **Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri**, s.79.

⁴⁷ A.e., s.79-80.

⁴⁸ Keskin, **Kant Estetiği ve Romantisizm**, s.58.

⁴⁹Hannah Arendt, **Lectures on Kant’s Political Philosophy**’nin girişinde “Kant’ın bir siyaset felsefesi ortaya koymadığını” öne sürer (Arendt, 2014). Buna karşın Arendt, Yargı Gücünün Eleştirisi’nde yer alan sensus communis’e (ortak duyu) dair düşüncelerini önemsemiş ve politik teori fikri için aydınlatıcı olanaklar bulup Kant düşüncesinden yararlanmıştır.

“Politik meseleleri ilk kez tartışmaya başladığında, hayatının altmış verimli yılını geride bırakmıştı ve ne mektupları ne de büyük felsefi eserleri onun politik meselelerle özel olarak ilgilendiğini göstermektedir.”⁵⁰

Burada Kant’ın özgürlük ile kastettiği şeyin aşkın bir özgürlük düşüncesi değil, aksine tamamen insanların seçimleriyle ilgili olan özgürlük olduğu görülür. İşte politika anlayışı da bu noktada ortaya çıkacaktır. İnsanların tercihlerinin doğa yasalarınca veya başka insanlarca belirlenip belirlenemeyeceği hususu, onun politika düşüncesine zemin hazırlar. Dolayısıyla o, bireysel tercih ve eylem özgürlüğü üzerinden bir politika anlayışı ortaya koyacaktır.

Yargı Gücünün Eleştirisi’nde estetik ve politika bağı, güzel kavramı üzerinden kurulmaktadır. Güzeli paylaşma arzusu (*sensus communis* veya *ortak duyu*) üzerinden insanı yalnızca bireysel olmayan, aksine daha fazla toplumsal bir varlık olarak kabul eden Kant, toplum içerisinde uyumun yaşamsal anlamda temelde olduğunu vurgular. Güzel kavramı Kant için hem öznel hem de evrensel bir kavram olarak kabul edilmekteydi. Onun estetik ve politika ilişkisi üzerine fikirleri, temel olarak hukuk kuramı ve güzel arasındaki ilişki üzerine kurulmuştur. *Yargı Gücünün Eleştirisi* eserinde “Sensus communis ile Kant, öznel bir evrenselliğin temeline estetik bir yargı koyar. Bu, estetik yargıyı bireyler arasında aktarma olasılığı olarak karşımıza çıkmaktadır.”⁵¹ Zira hukuk, güçler ayrılığı, mülkiyet gibi kavramlara geçmeden önce, daha ilk başlarda beğeni yargılarından bahseden Kant, Esgün’e göre aslında bu eserde de estetik ile politika ilişkisine dair izler bulunabileceğini göstermektedir.⁵²

Eylemde bulunmayı, yaşam içerisinde olmanın temelinde gören Kant, eylemde bulunacak insanın haz ya da hazzsızlık durumuna göre nesne ile ilişki

⁵⁰ Aris’ten akt. Beiser, F. C. (2021). **Aydınlanma, Devrim ve Romantizm**. (A. Önal, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.51.

⁵¹ Keskin, G. (2016). *Tracing Kant’s Conception Of Sublime, Nature, Sensus Communis, And Genius In Works Of Caspar David Friedrich*. **Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi(32)**, s.145.

⁵² Esgün, T. G. (2020). ‘Beğeni Yargılarından Hukuk ve Politikaya: Kant’ın Ahlak Metafiziği’nde Estetiğin İzleri’, **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi(30)**, s.350.

içerisine gireceğini vurgular. Buradan yola çıkarak da günlük yaşam içerisinde hukuk kurallarının hangi kriterlere göre oluşacağını belirlemeye çalışan Kant, haz ve hazzı durumlarını ve dolayısıyla estetiği gözden çıkarmadan bir hukuk teorisi ortaya koymaktadır.

*“Eş deyişle Kant, hukuk öğretisinin altındaki uçurumu beğeni yargılarının öznel evrenselliğiyle kapatmaya çalışarak işe başlar”.*⁵³

Sonuç olarak Kant, yalnızca aklın sınırlarını çizmeye çalışmasıyla değil, bağımsız bir bilim olarak ele aldığı estetik anlayışıyla da Aydınlanma döneminin en karakteristik isimlerinden biri olmuştur. Onun estetiğe dair kavramlar üzerinden yaptığı açıklamalar, sonrasındaki filozof ve sanatçılara ilham vermiş olup, aynı zamanda politika üzerine yazılara da iz bırakmıştır. Alman idealistlerinden Fichte’nin eleştirilerinde başta olmak üzere, Schiller ve diğer romantikler ile Nietzsche ve Heidegger gibi önemli isimlerde etkileri görünen Aydınlanma düşünürünün, özellikle Theodor W. Adorno ve Walter Benjamin gibi onun estetik anlayışından izler taşıyan isimlere olan etkisine çalışmanın ileriki bölümlerinde değinirken, Kant’ın önemi bir kez daha görülecektir.

1.2. Alman Romantiklerinde Estetik ve Politika

Fransız Devrimi ve Aydınlanma’nın rasyonalizmi ile birlikte Sanayi Devriminin yarattığı etkiyle ortaya çıkan romantizm, kültürel tek yönlülüğe bir tepki olarak doğmuş ve temeline de doğayı, özgürlüğü ve hayal kurmayı koyarak ilerlemiştir. Akımın özgünlüğü, çoğu akımlarda olduğu gibi bir okulla kurulmamasından ve toplu bir hareket şeklinde doğmamasından gelmektedir.

*“Bu büyük estetik yenilik, bir düzensizlik, kaos ve çelişkiler içerisinde başladı.”*⁵⁴

Peki, bu büyük estetik yenilik yani romantizm tanım olarak nedir diye sorulursa nasıl bir cevap verilir? Keskin, bu tanımlı şöyle vermektedir:

⁵³ Esgün, *‘Beğeni Yargılarından Hukuk ve Politikaya: Kant’ın Ahlak Metafiziği’nde Estetiğin İzleri*’s.350.

⁵⁴ Keskin, *Kant Estetiği ve Romantisizm*, s.152.

“(…) o hem şimdidedir hem geçmiştedir. Yalnızlıktır, birliktelik coşkusudur, sevinçtir, garip olandır, sevilendir. Düşüdür, karabasandır, hayal kurdurandır, hayalleri resmettirendir. Şiirdir, duygudur, aşkın dizelere kavuşmasıdır. Hayal kırıklığıdır, hüzündür, acı çektirene tapınmadır. Ezgidir, bir notanın hüznüdür. Karlar içerisinde açan çiçektir. Kıvrımlı ağaç dallarıdır, terk edilmiş katedraldir, yalnız ağaçtır, ayı seyreyleyen aşıklardır. Mavidir, yeşildir, sarıdır, gün batımı rengidir. Göl kenarında şiir yazan adamın ucu tükenmiş kalemidir. Mum ışığında beste yapan müzisyendir. “Carmen”dir. Don Giovanni’dir. Yedinci Senfoni’nin ikinci kısmıdır. “Medusa’nın Salı”dır, deliliktir, açlıktır. “Halka Önderlik Eden Özgürlük”tür, eşitliktir, isyandır, bayrak taşıyan cesur Fransız kadınıdır. Ölümü kucaklayan İspanyol vatandaşıdır, dua eden ellerdir, ateş eden acımasız askerdir. Ama o, en çok da “Sis Denizi Üzerindeki Kaşif”tir.”⁵⁵

Belirli bir düzen ile başlamamış olan romantizm akımı, usta çırak ilişkisine benzer bir yöntem sayesinde ilerlemiş ve gelişmiştir. Dönemin sanatçıları birbirlerini oldukça etkilemiş olup, bu etkileşimlerle duygu aktarımlarında bulunmuşlardır. Herhangi bir okulla kurulmamış olsa da örneğin Goethe’nin Weimar’daki evinde sık sık toplanan sanatçılar birbirleriyle ruhsal ve duygusal anlamda iletişim içerisinde olmuşlardır.

Erken romantizm, romantizm ve geç romantizm şeklinde genelde üç dönemde incelenen akım, Berlin-Jena ekibi ve Heidelberg ekibi olarak ikiye ayrılmaktadır: İki kardeş olan August Wilhelm Schlegel ve Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis takma adıyla Hardenberg ve Hölderlin Jena ekibi içerisinde yer almaktaydı.⁵⁶ Heidelberg ekibinde ise Arnim, Brentano, Chamisso, Eichendorff ve Uhland gibi isimler bulunmaktaydı.

18. yüzyılın son dönemlerinden başlayıp, 19. Yüzyılın ortasına gelinceye kadar müzikte, resimde, edebiyatta Avrupa’yı ilerleten, sanat kavramını biçimlendiren romantizmi anlayabilmek için, dönemin iki büyük devrimini gözden kaçırmamak gerekir: Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi. Otoriteye karşı özgürlük ve geleneğe karşı bireycilik fikrini, politikada olduğu gibi sanat ve edebiyatta da görmek isteyen romantizm, Fransa’da, İtalya’da ve daha sonra tüm Avrupa’da yankı uyandırmıştır.

⁵⁵ A.e., s.155-156.

⁵⁶ Alan Sümer, B. (2012). *Erken Alman Romantiklerinin Aydınlanma’ya İlişkin Tutumları Üzerine*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 52(1), s.134.

Romantizm akımının, Alman edebiyatı ve felsefesine etkilerine bakıldığında, onlar başta Herder'in ve *Sturm und Drang*⁵⁷ döneminin düşüncelerini ele alarak yeniden incelemişlerdir. Berlin'de başlayan romantizm hareketi Jena'ya sıçramıştır. 1798 yılında iki kardeş olan Schlegel'ler tarafından *Athenaum Dergisi*'nin yayımlanmasıyla hareket başlamıştır. Berlin ekibi olarak yukarıda sözü geçen isimler oldukça radikal eleştirileriyle, özellikle dini ve siyasi karşı çıkışlarıyla dikkat çekmişlerdir. 1804 yılında ekip tamamen dağılarak, bireysel çalışmalarına devam etmişlerdir. *Atheneum Dergisi* sadece estetik alanında bir eleştiri değil, ahlaki normlara ve toplumsal değerlere karşı da bir muhalefeti gözler önüne sermektedir.⁵⁸ O dönem sevgilileri olan Dorothea ve Caroline'in bu muhalefette rolünün olduğu yazılmaktadır. Özellikle Caroline, kadın-erkek ilişkileri ve kadın hakları üzerine yazdığı bildiriler sebebiyle bir dönem hapse girip çıkmıştır. F. Schlegel'in sevgilisi olan Dorothea da Jena çevresinde oldukça entelektüel tanıdıkları olan, muhalif kişiliğe sahip bir kadındır. Evlilik dışı ilişkileri olan F. Schlegel'in, Dorothea ile yaşadığı ilişkiden yola çıkarak kadın erkek ilişkilerinin fiziksel ve ruhsal boyutunu ele aldığı *Lucinde* eseri, o dönemde Hegel başta olmak üzere birçok ismi de rahatsız etmiştir. Fakat onlar, geleneksel olana karşı bir tutum sergilemekten vazgeçmemişlerdir. Çünkü beklenildiği üzere, romantizm akımına uygun biçimde kurallar, yaratıcı yetinin yani dehanın önüne engel koymaktan başka bir şeye yaramayacaktı.

F. Schlegel özellikle Fransız Devrimi'nin, romantizm üzerindeki etkisine sıklıkla değinmiştir. Ona göre romantizm hareketini temelden etkileyen üç unsur vardır: "Fichte'nin bilgi kuramı, Fransız Devrimi ve Goethe'nin Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları adlı romanı."⁵⁹

⁵⁷"Fırtına ve Tepki" ya da "Fırtına ve Baskı" olarak çevrilir. Akıldışılığın, duygunun, isteklerin ve kalbin mutlak egemen akla başkaldırısı olarak açıklanmaktadır. (Bkz. Salihoğlu, H. (1988). *Alman Edebiyatında "Fırtına ve Tepki"*. **Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**(3), s.202.)

⁵⁸ Dellaloğlu, B. (2010). **Romantik Muamma**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.54.

⁵⁹ Berlin, I. (2010). **Romantikliğin Kökleri**. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.116.

Jena ekibinden ayrıldıktan sonra Viyana’da estetik ve edebiyat dersleri veren F. Schlegel, evreni anlamak ve daha doğrusu evreni içeriden anlamak kaygısıyla şiirlerini yazmıştır. Ona göre bu ifadeyi kavramsallaştırmak gerekirse buna *romantik şiir* denilmelidir. Buna ulaşmak için ise Kant ve Fichte eleştirisiyle, bilimsel analitik düşünceden ve nedensellik anlayışından uzaklaşıp, bütünselci bir çalışma oluşturmaya çalışmıştır. Sanat anlayışında bütünselcilik vurgusu, özellikle Erken Romantiklerin önem verdiği hususlardan biridir. Doktora çalışmasını Alman romantikleri ve sanat eleştirisi kavramı üzerine yapan Benjamin de bu anlamdaki bütünselciliği önemser.

*“Romantikler, sanat yapıtlarının sanatla ilişkisini, tümlük içinde sonsuzluk olarak tanımlarlar. Yani, sanatın sonsuzluğu, yapıtların tümlüğünde gerçekleşir.”*⁶⁰

F. Schlegel’e göre klasik antik dönemde doğa ve tin bütünlük içerisindeydi, bu nedenle de bu dönemde sonsuzluğa doğru uzanma gereksinimi duyulmamaktaydı. Hristiyanlık ise doğa ve tin arasına mesafe koydu, bu bütünlüğü zedeledi. Bu nedenle sonsuz, tanrısal olan şimdi varlığı aşarak, varlığın ötesine ulaşabilecektir. Tıpkı bunun gibi sanatın da amacı gerçek olanı sonsuzluğa doğru açmak olacaktır.⁶¹ O tüm sanatların birleşmesinden, holistik ruhtan bahsederken bu bütünselcilik arzusunu vurgulamaktadır. 115. fragmanda “Tüm sanat bilim olmalıdır, tüm bilim de sanat; şiirle felsefe birleşmiş olmalıdır”⁶² diye belirtmesi de bu bütünselciliği göstermektedir. Sanat ve felsefe anlayışını yalnızca şiirsel bir üslup kullanarak değil, mitoloji ve ikonik temalarla da süsleyen F. Schlegel, evreni içten anlayabilmek, onu hissedebilmek için yaşamı daima dramatikleştirmekten yana bir tutum sergilemiştir.

Jena ekibinin bir diğer ismi olan Ludwig Tieck, birçok eserde kurucu olarak da geçmektedir. 1773 yılında Berlin’de doğan Tieck hakkında bilgilere daha çok, sonradan Erlangen’de edindiği yakın dostu Wackenroder ile birlikte

⁶⁰ Benjamin, W. (2013). *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. W. Benjamin içinde, **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri** (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık, s.181.

⁶¹ Sayın, Ş. (1990). *Alman Yazınında Romantik Dönem*. **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**(7), s.106.

⁶² Schlegel, F. (2019). **Eleştirel Fragmanlar**. (K. Duymuş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 115. Fragman.

ulaşılmaktadır. Tiyatro yönetmenliği yapan ve oyunculukta oldukça başarılı olan Tieck, melankolik yapıya sahip bir şair, öykücü ve çevirmendi. Kitap koleksiyonunun oldukça geniş olduğu çevresindekilerce bilinen Tieck, çeviri konusunda da çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Büyük bir Sheakespeare savunucusu olan Tieck, *Sarışın Eckbert* eserindeki doğa betimlemeleriyle ün kazanmıştır.

Tieck'in estetik düşüncesinde temel mesele, sanat eserini gerçek bir inançla ortaya çıkarmak hususudur. Ona göre anlık güzel görüntüler veren eserler yalnızca orada ve o anda güzeldir. Oysa ancak gerçek ve tam bir inançla hazırlanan sanat eserleri mükemmel güzelliğe ulaşabilir. Eserlerinin amaç ve kesinlikten yoksun olması gerekçesiyle eleştiriler alan Tieck, “kelebek olmayı arı olmaya, güneşte yaşayıp oyalanmayı, bal toplamaya, şiirsel haller ve şekillerle oynamayı, sabırlı çalışmalar sonucu gerçekten sanatsal bir eser oluşturmaya yeğlemiştir.”⁶³

Tieck'in yakın dostu Wilhelm Heinrick Wackenroder, mütevazı mizacı ile tanınan, sadelik ve içtenlikle oluşturduğu denemeleriyle Jena ekibinin en nazik üyesiydi. Tıpkı Tieck gibi 1773 senesinde Berlin'de dünyaya gelen Wackenroder, yine dostu gibi oldukça hüznü ve melankolik bir haleti ruhiye içerisindeydi. Onun sanata ve özellikle müziğe olan düşkünlüğü, babasıyla arasını açan en önemli etken olarak görülmektedir. Wackenroder, resim ve müzik alanında ilerlemek istemiş fakat hukuk eğitimi almıştır. Daima mesleğinden mutsuzluk duyan, yalnızca sanat üzerine çalışmalar yapma isteğiyle dolup taşan Wackenroder, bir sanatçı olamamış fakat oldukça önemli bir sanat sever olarak literatürde yer edinmiştir. Sanatçının kudretine ancak ilahi bir meditasyonla ulaşabileceğini, yalnızca yüreğinden geçenleri aktararak bu yetkinliğe varabileceğini düşünen Wackenroder, Tanrı'nın onu yeni bir güzellik tanımı için yeryüzüne getirdiğini söylerdi.

*“Tanrı beni dünyaya krallığının bilinmeyen mucizelerini göstermek için seçtiği için mutluym, Tanrı'nın ihtişamına yeni bir altar inşa etmekte başarılı oldum”*⁶⁴

⁶³ Keskin Yurdakurban, G. (2015). **Kant'ın Estetiği İle Bağlantı İçerisinde Felsefe ve Sanatta Romantizm Sorunu** (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul, s.212.

⁶⁴ Robert Wernaer'den akt. Keskin, **Kant Estetiği ve Romantizm**, s.231.

Ne yazık ki sevmediği mesleğinden kurtulamadan 25 yaşında hayata gözlerini yummuştur. Joseph Berglinger takma adını kullanan Wackenroder'in, *Phantasien über die Kunst*'taki denemelerinin, Alman edebiyatında bir müzisyenin en eski içebakış araştırmalarından biri olarak kabul edildiği yazılmıştır.⁶⁵ Bu denemeler genel olarak bireysellik, vatanseverlik, sembolizm, arzular, sanat türlerinin birbiriyle olan ilişkisi, hayattan hayallere doğru geçme arzusu gibi konularda yazılmıştır.

Jena ekibinden, Heidelberg ekibine geçildiğinde, Arnim, Brentano, Eichendorff ve Uhland gibi isimlerle karşılaşmaktadır. Bu iki ekip aslında temel olarak birbirlerinden çok farklı düşüncelere sahip değillerdi. Yayın yapan dergilere bakıldığında, Jena ekibinden Schlegel kardeşlerin *Atheneum Dergisi* oldukça saygın bir dergiydi ve birçok konu üzerine yazılar yayınlanmaktaydı. Heidelberg ekibinde ise yüze yakın makale içeren *Zeitung für Einsiedler* dergisi çıkarılmaktaydı. Heidelberg ekibinde ve onların dergisinde genel olarak yaratıcılık, şiirsellik ön plana çıkarılarak Germen düşüncesi verilmeye çalışılırken, Jena ekibinin dergisi *Atheneum*'da böyle bir amaç görülmemektedir. Jena ekibinde daha çok ironi ve şiirsellikten uzaklık dikkat çekerken, Heidelberg ekibinde oldukça şiirsel, içerik açısından daha zengin bir anlatı söz konusuydu.

Achim von Arnim, Heidelberg ekibinin içerisinde yer alan soylu bir protestan ve vatanseverdi.⁶⁶ 1781 senesinde Berlin'de doğan, fizik, matematik ve eczacılık eğitimler alan Arnim sanat ve bilimin ilişkisi üzerine çalışmalarda da bulunmuştur.⁶⁷ Göttingen'de Goethe ve Brentano ile tanışır ve Brentano'nun kız kardeşiyle evlenir. *Das Knaben Wunderhorn* eseriyle tanınan Arnim, bu eseri Brentano ile birlikte kaleme almıştır. Brentano eserin

⁶⁵ Richards, R. (1975). *Joseph Berglinger: A Radical Composer*. **The Germanic Review: Literature, Culture, Theory**, 50(2), s.124.

⁶⁶ Arnim, eski Germen inancını ve yaşantılarını canlandırmak istemiş, ulus ruhu (volksgeist) anlayışı ile bunu gerçekleştirmek istemiştir.

⁶⁷ Dickson, S. (2001). *The body-some body-any body: Achim von Arnim and the romantic chameleon*, **German Quarterly**, s.297. Ayrıca Dickson'ın bu çalışmada Arnim'in kişisel estetik tepkisi üzerine yazdığı şu cümle dikkat çeker: "Kurgusal bedeni, deneysel ve manevi arasındaki sabit bir gerilimin odağı olarak, sanatının temel ilkesi ve konusu haline getirir." (s.300).

daha çok estetik bölümüyle ilgilenmiş, Arnim ise ahlaki ve toplumsal kısımlarını yazmıştır. Herder'in de öğrencisi olan Arnim, dram ve lirik yazılar da yazmış ve bunlarda da oldukça başarılı olmuştur. O, şiirleri ve yazılarıyla ürkütücü bir garipliğe sahip olmasıyla dikkat çekerek. Oldukça farklı bir zihne sahip olduğu söylenen Arnim, korkutucu karakterleriyle eserlerine ölüm hissini yerleştirirdi. "Cazibesi, bir çocuğun gülümsemesi gibidir, ama ölü bir çocuğun."⁶⁸ Arnim ve dostu Brentano, akımın genç öncüleri olarak, vatansever duygulara sahip, Alman edebiyatının geçmişini öğrenmeye meraklı isimler olarak dikkat çekmekteydi. Onlara göre modern medeniyet dokunduğu her şeye hasar vermekteydi. Bu nedenle halk şarkılarını, masallardaki mitleri, destanlardaki kahramanları korumanın son derece mühim olduğu vurgulamaktaydılar. Heidelberg ekibi üyelerinden Clemens Brentano, 1778 senesinde Thal-Ehrenbreitstein'de doğmuştur. Oldukça aydın bir ailede büyüyen Brentano, akımın en değişik isimlerinden biridir. Çok sayıda başarılı lirik eser ve masallar yazan Brentano, "Alman edebiyat tarihinin mükemmel şarkıcı-şairi" olarak, romantik kuşağın hayatını ve çalışmalarını, entelektüel, sanatsal ve kişisel alemin yanı sıra tarihsel ve toplumsal yapıdaki sayısız gelişmelerin neden olduğu koşulların belirlediğini de eserlerinde vurgular.⁶⁹

Doğa, yaşam zorlukları ve aşk gibi duyguların iç içe geçtiği şiirlerinden biri olan Eingang şiirinin birkaç dizesi şöyledir:

*"Ve tarla biçildiğinde,
Yoksulluk anızdan geçiyor
Kalan buğday başaklarına bakın;
Onun için aşağı inen aşkı arıyor.
...
Ne alınan aşk, ne üzüntü gitti
Tarla çaprazında yazılı:
"Ey yıldız ve çiçek, ruh ve elbise,
Sevgili, keder ve zaman ve sonsuzluk!"*⁷⁰

⁶⁸ Henrich Heine'den akt. Keskin, **Kant Estetiği ve Romantisizm**, s.236.

⁶⁹ Fetzer, J. (1977). *Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano*. (B. Elling, Dü.) **The German Quarterly** 50, s.185.

⁷⁰ https://gedichte.xbib.de/Brentano_gedicht_Eingang.htm

Birkaç kez evlendiği bilinen Brentano, hayatının son zamanlarının uzun bir kısmında şiir yazmamış, kendisini Katolik inancına adanmış ve Aschaffenburg’da ölmüştür.⁷¹

Alman romantizmi hakkında en çok sorulan sorulardan birisi şudur: Ahlak ve güzel sanatlar alanında meydana gelmesiyle Romantik Devrim ile Fransız Devrimi arasında ne tür bir ilişki vardır?⁷² Alman düşüncesinde, yaşanan dramatik olaylardan belki de en önemlisi olarak görülen Fransız Devrimi’nin oldukça belirgin yansımaları olmuştur. 1790’ların Almanya’sı bu çığır açıcı olayın sonucunda politikleşme yoluna girmiştir.

“Kant, Fichte, Schiller, Humboldt, Forster, Jacobi, Herder, Schlegel, Novalis ve Wieland tarafından 1790’ların başında kaleme alınmış metinlerin neredeyse tamamı, doğrudan ya da dolaylı olarak Devrim’den ilham alıyordu.”⁷³

Devrimden önceki Aydınlanmacı Alman filozofları (Aufklärer), Kant etkisiyle saf aklın pratikliği üzerinden, toplumu dönüştürmek için birtakım idealler benimsiyorlardı. Devrim ile birlikte insanın rasyonel olmayan arzu ve tutkular ile yönlendirilen bir canlı olduğu fikri ön plana çıkar. Dolayısıyla bu ideallerin topluma uygulanabilirliği ve meşruluğu konusuna gölge düşmüştür.⁷⁴ Bu nedenle 1790’ların, Fransız Devrimi öncesi Almanya’sının masumiyet döneminin sonuna geldiği kabul edilir.

“Fransız devrimi öncesinde, Alman Aydınlanma yahut Aufklärung filozofları arasında belirli bir mutabakat söz konusuydu. Bu filozoflar, ortak insanlığımız, doğa yasası ve kamu yararı ile ilgili tarafsız ve tek bir ağızdan konuşabileceklerine inanıyorlardı. Ancak Devrim’den sonra Alman felsefesi hiziplere ayrıldı. Filozoflar, birbiriyle rekabet halindeki çıkarların motive ettiği karşıt görüşlülerle tartışmaya girmeden, insanlık, doğa yasası veya kamu yararı adına konuşamayacaklarını fark ettiler. Artık ortada insanlık, doğa yasası veya kamu yararı ile ilgili tek bir kavram değil, kişilerin politik görüşlerini temel alan çok farklı kavramlar vardı. Nitekim politika,

⁷¹ Allen Wilson Porterfield’den akt. Keskin, **Kant Estetiği ve Romantizm**, s.238.

⁷² Berlin, I. (2010). **Romantikliğin Kökleri**. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.25.

⁷³ Beiser, F. C. (2021). **Aydınlanma, Devrim ve Romantizm**, s.15.

⁷⁴ A.e., s.21.

toplumsal yaşamın başlıca hizipleşme ve gerilim kaynağı olarak dinin yerini almaya başladı."⁷⁵

Dolayısıyla görülür ki, 18. Yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde, genel olarak bir kopuş yaşandığı düşüncesi hakimdir. Bununla birlikte romantiklerin politik düzlemde de olumlu ve olumsuz diye nitelendirilebilecek önemli yansımaları olması beklenen bir durumdur. Şüphesiz ki ahlak ve güzel sanatlar alanındaki özgürlük fikri toplumsal ve politik düzlemde de etkisini göstermiştir. Yalnız burada gözden kaçırılmaması gereken bir nokta vardır -ki bu nokta bizi olumsuz etkilerine götürecektir- özgürlüğün bir diğerine rağmen oluşuyla *negatif* boyutudur. Güç ve tahakküm ile ilişkisi bağlamında yorumlandığında özgürlüğün daima pozitif boyutuyla yer almadığı aksine daha fazla negatif boyutuyla ele alındığı görülür. Mutlakçılığın karşısında yer alan bir akım olarak romantizmin bu anlamda olumlu bir etkiye sahip olduğu kabul edilecek bir durumdur.

Bu durum net bir biçimde ve keskin çizgilerle tespit edilmesi kimi zaman mümkün olmamakla beraber özellikle faşizm üzerinde etkisini göstermiştir. Onun faşizm üzerindeki bu etkisi akıl dışılığından veya seçkinlere ait olmasından kaynaklanmaz. Elbette bunlar da önemli faktörlerdir fakat salt bu durumlar etkili olsaydı, akıl dışı veya seçkinlerin odağındaki diğer benzer akımlarda aynı etkiyi gösterebilirdi. Aslında faşizmin romantizmden aldığı etkinin sebebi önceden kestirilemeyen irade meselesinden gelmektedir. Çünkü yöneticilerin bizlere geçmişte ve bugün neler söylediklerini biliriz, fakat yarın ne söyleyeceklerini, hangi yöne hareket edeceklerini ve bizi hangi doğrultuda hareket ettireceklerini bilemeyiz.⁷⁶ İradesinin üstünlüğü ile hiyerarşik olarak altta olanı ezme durumu, mevcut kurumların zarara uğratılması gibi birtakım unsurlar, değiştirilip dönüştürülmüş de olsa, farklı biçimlerde de gösterilse romantik akımdan kalıntıları olarak düşünülmektedir.

⁷⁵ A.e., s.16.

⁷⁶ Berlin, I. (2010). **Romantikliğin Kökleri**, s. 171-172.

2. BÖLÜM

WALTER BENJAMİN'DE ESTETİK VE POLİTİKA

19. yüzyılda başlayan tartışmaların içerisinde çıkıp, 20. yüzyıla ışık tutan düşünürler arasında önemli bir isim olarak Walter Benjamin, metalaşma, kültürün kitlesel olarak dönüşümü anlamında kitle kültürü ve bu kitle kültürünü oluşturan öğelerin tümüyle, burjuvazinin sebep olduğu yozlaşmadan nasibini aldığı dönemde, bu kavramları kendine has yaratıcılığı ile ele almıştır. Hayatının büyük bir bölümünü Marksist teori içerisinde sürdüren bir düşünür için, bu kavramların eleştirilmesi ve kavram onarımı olarak kabul edilecek düşünsel yaratımlarda bulunulması kaçınılmaz olacaktır. Benjamin, burjuvazinin, kültürü tümüyle yozlaştırdığı fikrinden yola çıkan Ortodoks Marksist görüşe yakınlaşmış olsa dahi, tartışmaları sırasında ortaya koyacağı kavramlarda önceki mistisizmin etkilerini de gösterecektir. Tarih yazımına dair düşüncelerinde belirttiği, nesnelerin metalaşma sorununu gidermede koleksiyonculuk örneği, bu mistik etkilerin izlerini taşıması olarak görülebilir.

Benjamin'in kastettiği anlamda koleksiyonerlik, onun felsefesinde devrimci bir tavır olarak ele alınmaktadır. Çağının metalaştırdığı nesneleri, bu anlamından kurtarıp özgürleştirmek amacıyla adeta başka bir yaşam inşa etmek anlamında kullandığı koleksiyonculuk, Ünsal Oskay'ın belirttiği şekliyle pazara yönelik değil, antiküryenlere hitap eden bir yaklaşımdır.⁷⁷ Yaşamı boyunca kitap koleksiyonculuğunu sürdüren Benjamin'in, daima maddi sıkıntılar yaşamış biri olarak, aslında uzun süre yaptığı tek işin bu olduğu söylenebilir. Benjamin'e göre koleksiyonculuk, modern hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ve onun bu kavrama ilişkin fikirlerini anlamak için, alıntı yapmanın önemine dair düşüncelerini bilmek gereklidir.

Alıntı yönteminin kökenine bakıldığında, Karl Krauss'un kavramı ortaya attığı kabul edilmektedir. Benjamin için, alıntı yönteminin icadının temelinde aslında umut kırıklığı yer almaktadır. Bu umut kırıklığı, geçmişten çok bugünü kavramaya ve değiştirmeye yönelik arzuların daima engellerle

⁷⁷ Oskay, Ü. (2014). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkilap Yayınları, s.150-151.

karşılaşmasından kaynaklanmaktadır. Şöyle ki, “geçmiş, Benjamin’e göre, bir gelenek olarak aktarıldıkça otorite kazanmaktadır”.⁷⁸ Bu otoritenin zedelenmesi ise, gelenekten kopmanın bir sonucu olarak tamir edilmesi mümkün olmayan sonuçlar doğuracaktır. İşte alıntılar, geçmişle bağlantı kurma noktasında hayati önem taşırlar. Çünkü alıntı sayesinde, geçmiş yaşantılar, şimdiye ve geleceğe aktarımların sekteye uğramasını engellerler. Böylece de geçmişin otoritesi sarsıntıya uğramayacaktır.

Benjamin’in alıntılarla yapmayı amaçladığı şey, şimdiyi, “köleleştirici gelenekle bağıntısız bir zaman gibi yaşayanları irkiltip uyandırmak; onların zamanı algılamalarında bir uyanma sağlamak”⁷⁹ olacaktır. O şöyle der:

*“Çalışmamdaki alıntılar haydutlar gibidir, yol kenarında bekleyip silahlarıyla ortaya çıkar ve aylakların kanılarını ellerinden alırlar.”*⁸⁰

Fakat, burada Benjamin’in alıntılara dair düşüncelerini anlarken, geçmişe takılıp kalma bağlamındaki muhafazakarlıktan farklı biçimde olduğunu gözden kaçırmamak gereklidir. Alıntının kudreti, “geleneği muhafazaya yönelik olmayıp, geleneğin içeriğini temizlemeye; onun örtüsünü yırtıp içini ayan etme”sinden gelmektedir.⁸¹

2.1. Temel Kavramlar

2.1.1. Tarih

Benjamin’in tarih üzerine düşüncelerine bakıldığında onun, tarihsel ilerlemeciliğin aksine geçmişin kazananlarının taşıdığı ve oluşturduğu kültürden ziyade, silik ve kaybetmişlerin izlerini şimdiye taşıyarak konformizm tuzağına düşmüş bir tarih anlayışından kurtulunabileceğini savunduğu görülür. Nihayetinde Benjamin’e göre tarihsel ilerlemecinin zorunlu duraklar olarak görüp pasifize olduğu durumu bozacak, onu bir bıçak gibi kesecek olan bu tarihsel maddecinin mesiyanik durumu olacaktır.

⁷⁸ Oskay, Ü. (2007). *Walter Benjamin Üzerine*, s.35.

⁷⁹ A.e., s.36.

⁸⁰ Benjamin, W. (2011). **Tek Yön.** (T. Turan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.72.

⁸¹ Oskay, Ü. (2007). *Walter Benjamin Üzerine*, s.37.

Tarihsel maddeci teolojik olanı himayesi altına alarak şimdiyi ve tarihi, tarihsel ilerlemecinin yazdığı şekliyle kazananların tarihi olmaktan çıkaracaktır. Tarihsel maddeci bu anlamdaki gelenekten uzaklaşmıştır ve kendisine edindiği görev “tarihin tüylerini tersine fırçalamak”⁸²tır.

“Hep söylenegeldiğine göre, bir otomat varmış ve bu öyle yapılmış ki, bir satranç oyuncusunun her hamlesine, kendisine partiyi kesinlikle kazandıracak bir karşı hamleyle yanıt verirmiş. Geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında, sırtında geleneksel Türk giysileri bulunan, nargile içen bir kukla oturmuş. Aynalardan oluşan bir sistem aracılığıyla, ne yandan bakılırsa bakılsın, masa saydammış gibi görünürmüş. Gerçekte ise masanın altında, satranç ustası olan kambur bir cüce oturmuş ve kuklanın ellerini iplerle yönetirmiş. Bu mekanizmanın bir benzerini felsefe alanı için tasarımıyabilmek olasıdır. Bu bağlamda sürekli kazanması öngörülen, ‘tarihsel maddecilik’ diye adlandırılan kukladır. Bu kukla, bilindiği üzere, günümüzde artık küçük ve çirkin olan, kendini göstermesine de izin verilmeyen tanrıbilimi de hizmetine aldığı takdirde, herkesle rahatça başa çıkabilir.”⁸³

Benjamin’in tarih anlayışı, şimdide yükselen bir yapıya sahiptir. Tarih anlayışı zaman kavramını zorunlu olarak beraberinde getirmekle birlikte, Benjamin burada şimdinin zamanı şeklinde vurgu yapar. Bu vurgunun nedeni ise aslında yaşanan şeyin biricik olmasının altının çizilmek istenmesidir. Salt geçmiş ya da gelecek tasavvuru ile biçimlenen bir tarih anlayışı ona göre taraflı ve eksik olacaktır. Dolayısıyla Benjamin şimdinin tam ve doğru bir biçimde inşa edilmesinin önemini ve bu amaçla bazı kavramların içinin doldurulması amacıyla misyonlar yüklenilmesi gerektiğini düşünür. Bunu yaparken yalnızca tarih disiplini içerisinde kalmaz. Disiplinlerarası geçişler ile bu yapıyı inşa eder.

“Bu tarih anlayışının öznesi tarihsel maddeci, aracı teoloji, amacı ezilenlerin kefareti/ beklenen Mesih yahut devrim, vakti ise şimdinin zamanıdır.”⁸⁴

Bu bakış açısından hareketle, faşizmi yaratan bozulmuş burjuva kültürünü ele almak için Benjamin, onun tarihteki köklerini incelemekle işe

⁸² A.e., s.41.

⁸³ Benjamin, W. (2013). *Tarih Kavramı Üzerine*. W. Benjamin içinde, **Pasajlar** (s. 37-49). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.37.

⁸⁴ Okuyan, H. (2020). *Walter Benjamin'in Tarih Fikrinden Bir Devrim Doğurmak: Latin Amerika Örneği*. **Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, 24(48), 93-12, s.99.

başlar. Bu kavramsal arkeologluk, modernizmin getirisi olan meta fetişizminin yok ettiği değere karşı bir yöntemsel başkaldırı gibi düşünülmelidir. Geçmişin tarihsel olarak kurulumu ve bu yönüyle okunması esasında tehlikelidir. Geçmiş hakikatin olup bitmiş hali olarak ele almaktan ziyade, onu, bir gelenek olarak karşımıza çıkan ‘anı’ gibi düşünüp ele geçirmek gereklidir. Elbette bu tehlikeli bir durumdur. Yönetim gücünü elinde bulunduran sınıfın eline geçip, onun silahı haline dönüşmek, bu tarihsel gerçeğin ve geleneğin en büyük tehlikesidir. Bu nedenle yapılması gereken şey Benjamin için şöyle belirtilmektedir:

“Her çağda yapılması gereken, geleneği, onu alt etmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çaba harcamaktır. Çünkü Mesih, yalnızca kurtarıcı olarak gelmez; şeytani alt eden sıfatını da taşır. Geçmişteki umut kıvılcımını körükleyerek tutuşturma yeteneği, yalnızca geçmiş özümsenmiş tarihçi de bulunabilir; düşman galip geldiğinde, ölümler bile kendilerini bu düşmandan kurtaramayacaklardır. Ve bu düşman daha zafer kazanmayı sürdürmektedir.”⁸⁵

Benjamin felsefesindeki diğer önemli kavramlar ise, iktisadi tarih yazımının sonucunda kapitalizm ve modernite, bunun sonucunda metalaşma sorunu üzerinden nesnelerin yorumu ve dolayısıyla sanatın ve sanat eserinin bu metalaşma sorunu içerisindeki yeridir. Ayrıca sanat eserlerinin kapitalist yozlaşmadan kurtuluşunun göstergesi olan *aura* ve elbette yaşadığı dönemin en etkili olgusu olan savaş ve savaşçı kavramları da çalışmanın önemli alt başlıklarını oluşturacaktır.

2.1.2. Modernite

Modernite, 17. yüzyılda akli ön planda tutan, bilim ve teknoloji ile ilerleyen mitlerin sonunu getiren bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan sonra insan, özgür iradesi ve aklıyla eylemlerde bulunacak, bu eylemleri belirleyecek bir mit olmayacaktır. Fakat Benjamin’e göre, kapitalist sistemde bu özgürlükten ve akla dayalı eylemden söz etmek mümkün değildir. Yaşadığı çağa gelindiğinde ortaya çıkan durumu Benjamin,

⁸⁵ Benjamin, W. (2013). *Tarih Kavramı Üzerine*, s.40.

modernitenin ortaya çıktığı yüzyılın aksine, kapitalizm ile yeniden mitik bir form aldığını söylemektedir. Bu form içerisinde yaşayan insanın eylemlerinin belirlenmesinde aklın yönetiminden ziyade, kapitalizm adlı yapı etkili olmaktadır. Şöyle ki, kapitalizm bireyin yerine düşünüp, eylemekte ve insanı derinden etkileyerek onun aklına boyun eğdirmektedir. İnsan bu durumda kapitalist yapının bir dişlisi gibi işleyen bireyler haline dönüşmektedir. Dolayısıyla burada görülür ki, 17. yüzyılda modernitenin aklı kurtardığını söylediğimiz mitlere geri dönülmektedir.⁸⁶

Kapitalizmin kelime anlamına bakıldığında, Latince baş anlamına gelen, *caput* veya *capit* sözcüğünden türemiştir. Fransızca ve İngilizce’de *capital* olarak *baş*a ait olan, *başkent*, *baş* veya *anapara* ya da *sermaye* gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Siyasi anlamda kapitalist kelimesi ise ilk kez 1791 yılında Fransa’da kullanılmıştır. Kapitalizm ise *capitalism* şeklinde ilk kez 1854 yılında W. M. Thackeray tarafından kullanılmıştır.⁸⁷ İktisadi ve politik anlamda tanımlanmaya çalışılırsa, Marx’a göre kapitalizm, üretim araçlarının kontrol altına alınıp burjuvazi tarafından tekelleştirildiği ve bu üretim araçlarında çalışan işçi sınıfının emekleri karşılığında ücret olarak çalıştıkları bir düzendir.

2.1.3. Faşizm

Benjamin’e göre modernite ve onun bir sonucu olarak kapitalizm ile faşizm, süreklilik ilişkisi içerisinde yer alan tarihsel olgulardır. O, ‘marksist iktisadi tarih yazımı’⁸⁸ içerisinde zorunlu bir durak olarak görülen kapitalizm ve yozlaşmış modern burjuva toplumunun, faşizme olanak verdiğini, faşizmin de buradan güç aldığını belirtmektedir. Bu ilişkiyi en basit haliyle şu şekilde açıklar:

⁸⁶Eagleton, T. (2010). “Marksist Haham: Walter Benjamin”, *Estetiğin İdeolojisi*. (N. N. Domaniç, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık. S. 396.

⁸⁷ Bkz. Thackeray, W. M. (1854-1855). *The Newcomes: memoirs of a most respectable family* (Cilt I). Harper & Brothers Publishing, s.45.

⁸⁸ Marksist iktisadi tarih yazımı, insanların geçirdiği evrelerin sıralaması olarak altı aşamadan oluşmaktadır. Bu aşamalardan sonuncusu olarak henüz yaşanmayan fakat gelmesi zorunlu olan sosyalist dönemden önce, kapitalist dönem yer almaktadır. Bu dönemde işçiler kapitalistlere ait işletmelerde bir zorlamaya tabi olmaksızın emek harcayarak, karşılığında ücret alırlar. Bu dönemin de tıpkı sosyalist dönemin zorunluluğu gibi yaşanması mecburidir.

“Faşizmin bir şansı da, faşizme karşı olanların onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarıdır.”⁸⁹

Faşizm, popüler kültürün oluşturduğu mitlerden güç almaktadır ve bu popüler kültür, kapitalizmin yarattığı metalaşan kültürdür. Modernitenin üretim biçimi, sınırsız ve yabancılaşmanın dur durak bilmediği bir haldedir. Faşizmin olgunlaştığı dönemde, modernizm, dönemin hissedilen en güçlü kültürel olgusu olarak karşımıza çıkar. Kapitalizmden ayrı bir biçimde düşünülmesi mümkün olmayan faşizm, Benjamin için, kapitalizmin sebep olduğu çelişkilerden dolayı olarak ortaya çıkmaktadır. Ona göre faşizm, aslında bir nevi kapitalizmin dili olarak kabul edilmelidir. Benjamin’e göre faşizm, kapitalist dönem içerisinde hayal ettiği yeri kolaylıkla bulmuştur. Bu siyasal fantazmagorya⁹⁰, tüketici kapitalizmin ortaya çıkardığı bir durum olarak modern kültürün niteliklerini de içerisine hapsedmiştir. Artık modern hayat, fantazmagorik bir yapıya sahiptir.

“Fantazmagori, yani aldatıcı görüntü, artık malın kendisidir; bu mal içerisinde değişim değeri ya da değer biçimi, kullanım değerini perdeler; fantazmagori, kapitalist üretim sürecinin bütünüyle eş anlamlısıdır 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’ da belirler.”⁹¹

Walter Benjamin, modernite ve kapitalizm üzerine fikir ve eleştirilerini, çoğunlukla *flâneur* kavramı üzerinden yapmaktadır. Bu kavram çağın siyasal atmosferini hazırlayan etkenler ile aynı kavramsal altyapıya sahiptir.

⁸⁹ Benjamin, W. (2013). *Tarih Kavramı Üzerine*, s.41.

⁹⁰ Bu sözcük görüntü oyunu, aldatıcı görüntü gibi anlamlara gelmektedir. (Bkz. Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, s.227).

⁹¹ Benjamin, W. (2013). *Pasajlar Yapıtına Giriş*. W. Benjamin içinde, **Pasajlar** (A. Cemal, Çev., s. 9-36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.24.

2.1.4. Flâneur

Flâneur kavramını ilk olarak kullanan kişi Charles Baudelaire'dir. Benjamin'in Baudelaire'i oldukça önemli bir şair olarak gördüğü bilinen bir durumdur. Söz konusu şairi farklı kılan şey, yaşadığı zaman ve mekânın, modernlik ve antik dönem şehirlerinin izlerini taşıyan bir şehrin, Paris'in şairi olmasıdır. 19. yüzyılda hızla gelişen şehir, kalabalık, kapalı, yoğun ve karmaşıktır; bu anlamda Paris, modernizmin estetik formu olarak görülmektedir. Yalnızca zengin yaşantıların geçtiği büyük ve lüks bulvarlarla değil, aynı zamanda çamurlu, kirli ve yoksul sokakları da içerisinde barındıran bir kent olarak modernizmin estetik formudur Paris. Bu da gösteriyor ki, flâneur için Paris her zaman uygun bir kent olmamıştır. "Ancak o zamanlar kentin her yanında rahatça yürüyebilme olanağı yoktu. Geniş kaldırımlar, Haussmann'dan önce enderdi; dar kaldırımlar ise taşıtlardan yeterince korunabilmeyi sağlamıyordu."⁹²

Sonrasında burjuva yaşamının vazgeçilmez bileşeni olan tüketim halinde olabilmeyi sağlamak amaçlı inşa edilen bulvarlar ve pasajlar, flâneur için uygun kenti yaratmıştır, burası artık onun evidir. Bu pasajlar başlı başına bir kent, kendi içinde birer dünyadır.⁹³ Bu yüzden flâneur kavramını anlatırken 19. yüzyıl Fransa'sını ele almaktadır. Onun için 19. yüzyıl bir mittir, rüyadır; etkisinden kurtulmak çağın karanlığını yıkacak en önemli yoldur.⁹⁴ 19. Yüzyılın ilk yılları, Benjamin için kapitalizmin çocukluk evresiyken, öte yandan burjuvazinin olgunlaştığı evredir. Böyle bakıldığında 19. yüzyıl, modernliğin tarih öncesi olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹⁵ 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, Paris'in bütün görüntüsü, Benjamin'e göre kitle kültürünün kendisi haline gelmiştir. Zira kapitalizmin ilerleyişiyle birlikte, Paris'in görünümü değişmiş, yeni doğan çocuklar kentsel dönüşümle gerçekleşen bütünüyle endüstriyel yapıları doğanın kendisiymiş gibi görmektedir. Benjamin'in düşler dünyası, görüntüler dünyası olarak

⁹² Benjamin, W. (2013). *Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair*. W. Benjamin içinde, **Pasajlar** (s. 108-201). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.130-131.

⁹³ A.e., s.131.

⁹⁴ A.e., s.18.

⁹⁵ Özbek, M. (2000). *Walter Benjamin Okumak-III*. **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 55(4), s.85.

adlandırdığı bu fantazmagorya, aslında kitle kültürünün kendisini ifade etmektedir.⁹⁶

2.1.5. Savaş ve Savaşçı

Fantazmagorik bir hal alan mevcut siyasi atmosfer yani faşizm, Benjamin tarafından etraflı bir biçimde *Alman Faşizminin Kuramları* adlı yazısında ele alınmaktadır. Kavramsal olarak faşizmi yorumlarken modernizm, kapitalizm gibi çağın önemli kavramlarından faydalanmıştır. Faşizmin gelişmesini ve estetize edilmiş bir siyasi gelenek halinde gerçekliğini kazanmasını incelemek için bu eserine değinmek yerinde olacaktır. Burada karşımıza faşizmin kendini gerçekleştirdiği en önemli alan olan *savaş* kavramı çıkmaktadır. Benjamin, *savaş ve savaşçı* kavramlarını Ernst Jünger'in "Savaş ve Savaşçı"⁹⁷ adlı derlemesinden alarak *Alman Faşizminin Kuramları* adlı çalışmasında kendi felsefi perspektifinden yorumlamıştır. *Savaş ve Savaşçı*'da Birinci Dünya Savaşı sonrası mağlubiyet ve büyük bir yıkım ile karşı karşıya kalmış bir ülkenin bizatihi o savaşta yer almış savaşçıları tarafından yazılan heroik anlatılar ile canlı tutulmak istenen milliyetçi duygulara yardım söz konusudur. Diri tutulmak istenen bu milliyetçi duyguları desteklemesi için savaş, savaşçı gibi kavramların mistik formlara bürünmüş halde sunulduğu görülmektedir. Bu mistik form Benjamin düşüncesinde, yükselen faşizmin estetize edilişi olarak karşımıza çıkmakta ve yoğun bir biçimde eleştirilmektedir.

*"Politikayı estetize etmeye yönelik tüm çabalar bir noktada son bulur. Bu nokta savaştır. Savaş ve yalnızca savaş, geleneksel mülkiyet ilişkilerini korurken en büyük ölçekte kitle hareketleri için bir hedef belirlemeyi mümkün kılar. Bu durum politik açıdan böyle ortaya çıkmaktadır"*⁹⁸

Çalışma üzerine Benjamin'in ortaya koyduğu *Alman Faşizminin Kuramları* adlı yazı, teknolojik ilerlemelerin savaş üzerindeki etkilerini ele

⁹⁶ Susan Buck Morss'tan akt. Özbek, *Walter Benjamin Okumak-III. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. s.85.

⁹⁷Eserin orijinal adı: Jünger, E. (1930). *Krieg und Krieger*. Junker und Dünhaupt.

⁹⁸ Benjamin, W. (2013). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.78.

olarak başlamaktadır. Çünkü Benjamin için teknoloji devrimci bir ilerlemeye yardımcı oluyor gibi olsa dahi savaşın yıkıcılığı ve kolaylaştırıcılığına olan yardımlarından dolayı faşizmin de kendisini geliştirmek için araç olarak kullandığı bir olgudur. Teknolojinin ilerlemesi ile insan özgürlüğünün gelişmesi arasında paralellik olması beklenirken, savaş kavramının kendisini tümüyle değiştirmiş olan teknolojik ilerlemeler, insan özgürlüğünü geliştirmekten ziyade onu her anlamda sıkıştırmaktadır.

“Savaşın yıkıp yok edici gücü toplumsal gerçekliğin (reality) teknolojiyi hala kendisinin bir organı yapacak gelişme ve özgürleşme düzeyine gelmediğini; teknolojinin ise, teknolojinin doğal yöndeki gelişimiyle özgürleşecek olan toplumdaki temel güçler üzerinde tam olarak kendi ‘efendiliğini’ kuramadığını, buna şu an gücünün yetmediğini ortaya sermektedir.”⁹⁹

Emperyalist savaşın ekonomik nedenlerini bir tarafa bırakacak olursak, Benjamin, bu durumun en feci yanının teknolojinin devasa gücünün kullanılması ve bu kullanımın, insan yaşamını geliştirmenin aksine yıkıcılığa sürüklenmesine yol açması olduğunu düşünmektedir. Bu ayrıma örnek olarak burjuva sınıfının ekonomik gücünün devamlılığı için teknolojiyi insani alandan uzak tutması durumunu gösterebiliriz.

“Bu durum yüzündendir ki, Birinci Dünya Savaşı’nda görüldüğü üzere, gelecekteki savaş da teknolojinin ‘köle isyanı’ olarak ortaya çıkacaktır.”¹⁰⁰

Tam anlamıyla bir savaş karşıtı olan Benjamin, savaşın ve savaşçının yüceltilmesine ve bu yolla fiziksel ve psikolojik olarak halihazırda kaybedilmiş bir savaşın -Birinci Dünya Savaşı- sonrasında yeniden diri tutulmak istenen faşizan politik duruma karşı çıkmaktadır. Savaş karşıtlığı anti-militarist tavırlarından dolayı değil, savaş olgusunun doğasında yer alan öğeleri incelemesinden kaynaklanır. Ancak böyle olduğu takdirde savaşın dinamikleri tam olarak anlaşılacak ve aktarılabilecektir.

⁹⁹ Benjamin, W. (2007). *Alman Faşizminin Kuramları*. O. Ünsal içinde, **Estetize Edilmiş Yaşam** (s. 133-164). İstanbul: Derin Yayınları. s.134.

¹⁰⁰ A.e., s.134.

2.2. Şiddet Eleştirisi

Benjamin'in politika anlayışı ekseninde, onun şiddet kavramına yönelik düşünceleri incelendiğinde karşımıza bazı temel kavramlar çıkmaktadır. Bu kavramlardan bazıları, hukuk, adalet, devlet gibi politik alana aittir. Dolayısıyla Benjamin'in politika anlayışı *Şiddetin Eleştirisi*¹⁰¹ adlı makalesi doğrultusunda incelenecektir. Benjamin bu çalışmasında hukuk-şiddet çıkmazındaki şiddeti kırarak bunların dışında bir şiddet türünün olanağını kritik eder. Bu makale, savaş eleştirisiyle öne çıkan biri olarak Benjamin'in, şiddetin bir araç olarak adil bir amacı gerçekleştirmek için kullanılıp kullanılamayacağı hususundaki kritiklerini içermektedir. Şiddetin doğal alana ait olduğunu söyleyen ve Darwinci biyolojinin sonucunda yeniden canlanan *doğal hukuk* tezi ve karşısında şiddeti tarihin bir ürünü olarak gören *pozitif hukuk* tezi yer alır. Bu iki kutup arasındaki ayrımı adillik ölçütü üzerinden incelemek gerekmektedir. Benjamin burada doğal hukukun şiddetini dışarıda bırakıp, pozitif hukukun meşru ve gayrimeşru güç kullanımı ayrımının kabulü ile ilerlemektedir. Pozitif hukuk adil olana hizmet eden şiddet ve adil olmayana hizmet eden şiddetin temellendirilmesinde geçmişten günümüze kabul görmüş eylemleri ölçü olarak almaktadır. Ayrıca pozitif hukuk buna benzer biçimde şiddetin türlerinin de genel bir tarihsel kabulle temellendirildiği fikri üzerinden ilerler. Bu anlamda Benjamin'e göre, “şiddet, doğal amaçlar için mi yoksa yasal amaçlar için mi işlevsel olacaktır” sorusu çağdaş Avrupa'nın içinde bulunduğu şartları bize açıklayabilecektir.¹⁰²

Çağdaş hukuk sistemi, bireysel amaçların, doğal şiddet ile elde edilebilecek her durumunu reddeder. Bu reddediş doğal şiddetin karşısına yasal amaçlar yerleştirilerek yapılır. Dolayısıyla bireylerin, şiddet bağlamında, doğal amaçları ile yasal amaçlar arasında bir karşıtlık söz konusu olmak zorundadır. Avrupa hukukunun temel savı bu şekildedir.¹⁰³ Şiddet

¹⁰¹ Orijinal adı “*Zur Kritik der Gewalt*”. Bu makale ilk kez 1921 yılında **Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik**'te yayımlanmıştır.

¹⁰² Benjamin, W. (2013). *Şiddetin Eleştirisi*. F. B. Dellaloğlu içinde, **Benjamin** (s. 83-109). İstanbul: Say Yayınları. s.86.

¹⁰³ A.e., s.87.

yasal amaçları korumak için hukukun elinde olmalıdır. Böylesi bir şiddet tekelinde hukuk sistemi, şiddeti bireylerin doğal amaçları için bir tehdit olarak görmektedir. Benjamin, hukuk sistemi içerisinde izin verilen şiddet uygulamalarına sınıf çatışmasında ezilenlerin *anayasal grev hakkı* formunu örnek vermektedir. Organize işgücü dediği tüzel kişilik bu sistemde ona göre devlet dışında şiddete başvurma hakkı olan tek yapıdır. Fakat bu grev şiddet içermekte midir ya da hangi durumda devlet ve hukuk sistemi için şiddet içeren bir eyleme dönüşmektedir? Benjamin, bu soruların cevabını verirken, hukuk sisteminin anayasal izinle sunduğu grevin belli koşullar için yalnızca belli organize işgüçleri arasında gerçekleşmesinin pasifist yanı sebebiyle şiddet olarak tanımlamaz. Fakat bu grevler *devrimci genel greve* dönüştüğünde hukuk sisteminin istemediği ve şiddet olarak adlandıracağı bir kötüye kullanım yaftası ile olağanüstü önlemler alacağı bir duruma dönüşecektir. Burada devrimci genel grev eyleminin aslında devletin öngördüğü basit problemlerin çözümüne yönelik yapılan tek tek grevlerin aksine bütünlükçü ve ‘yıkıcı’ gücünün bilincinde bir örgütlenme olması sebebiyle mevcut hukuk sistemi tarafından yasadışı olarak nitelendirilecektir. Benjamin burada hukuk sisteminin ikiyüzlülüğünün ortaya çıktığını belirtir.

“...burada devlet, bir şiddet türünü kabul eder, yer yer söz konusu şiddet türünün amaçlarını, doğal amaçlar olarak, görmezden gelir, ama kriz durumunda(devrimci genel grev) buna düşmanca yaklaşır. Çünkü, ilk bakışta bir paradoks gibi görünse de, bir hakkın kullanımına yönelik bir hareket bile, belli koşullar altında, şiddet olarak tanımlanabilir. Daha da özele inecek olursak, böylesi bir hareket, etkin olarak, sahip olunan hakkı bu hakkı veren hukuk sistemini devirme amacıyla kullanmaya kalkarsa, şiddet olarak tanımlanabilir; edilgen olduğundaysa, yukarıda açıklandığı biçimiyle bir tür dayatma içermesi halinde, yine şiddet olarak tanımlanabilecektir.”¹⁰⁴

Bu anlamda bir şiddet, yasal koşulları değiştirebilir hatta yeni yasal koşullar belirleyebilir ve Benjamin’e göre bu belirleyiş sırasında adalet duygusunun zarar görmesine de göz yumulabilir. Burada söz konusu ölçüt ilkel kaba şiddetin aksine grevde koşulları dengeleyebilecek bir altyapı oluşturulabilmesinin ihtimalidir.¹⁰⁵ *Yasa-koyucu ve yasa-koruyucu şiddet*

¹⁰⁴ A.e., s.89.

¹⁰⁵ A.e., s.89.

ayrımı üzerinden ilerleyen şiddet eleştirisinde Benjamin, devrimci genel grevin içerdiği şiddetin devlet tarafından korkutucu olma sebebinin, bu şiddete içsel olarak var olan yasa-koyucu gücünün farkında olmasından kaynaklandığını belirtir. Böylesi bir şiddet tıpkı ilkel askeri güç kullanımlarında olduğu gibi yasa-koyabilmektedir. Devrimci genel grev de bu güce sahiptir. Bu doğrultuda yine askeri güç üzerinden ilerleyen eleştirisini militarizm eleştirisi ile devam ettiren Benjamin, zorunlu askerlik ile ilgili düşüncelerini de şu şekilde ifade eder:

“Son savaşta askeri güç kullanımının eleştirisi, genel, tutkulu bir şiddet eleştirisi için bir başlangıç noktası olduysa da – ki bu da en azından bir şey öğretiyordu, şiddetin artık safça uygulanıp kabullenilmediğini- burada şiddet yalnızca yasa-koyucu niteliği yönünden değil, belki de çok daha yıkıcı bir biçimde, başka bir işlevi yönünden eleştiriliyordu. Çünkü şiddetin işlevinde ikilik bulunması, ancak genel bir zorunlu askerlik uygulamasıyla gerçekleşebilen militarizmin belirleyici niteliğidir. Militarizm, şiddetin devletin amaçlarına hizmet eden bir araç olarak zorla, evrensel düzeyde kullanımıdır.”¹⁰⁶

Benjamin’in ayrımını yaptığı yasa-koyucu ve yasa-koruyucu şiddet, modern devletlerde bir bileşke halinde ‘polis’ olarak kendini göstermektedir. Burada Benjamin, polis için özellikle *hayali karışım* şeklinde bir nitelendirme yapar. Bu hayali karışım yani yasa-koyucu ve yasa-koruyucu şiddet ayrımının ortadan kalmasıyla bilinçsiz saldırı yetkisi verilen polis şiddeti bu iki ayrımın şartlarından da azat edilmiştir.

“(...) bilinçsiz saldırılara girişmesine izin verilen bu yetkenin iğrençliği, onda yasakoyucu ve yasakoruyucu şiddet ayrımının askıya alınmış olmasından kaynaklanır.”¹⁰⁷

Dolayısıyla bu ayrımın ortadan kalkışı aynı zamanda hem yürütmenin hem yasamanın organı olduğu anlamına gelmektedir.

“Yasakoyucudur, çünkü karakteristik işlevi yasaların beyanı değil tüm hükümler için yasal hak iddiasında bulunmadır, aynı zamanda yasakoruyucudur, çünkü bu amaçların hizmetindedir.”¹⁰⁸

¹⁰⁶ A.e., s.91.

¹⁰⁷ A.e., s.94.

¹⁰⁸ A.e., s.94.

Benjamin'in işaret ettiği üzere mevcut yasal düzenin hukuki yapısı şiddet ile üretilen ve yine onunla korunan bir yapıdadır. Bu şekliyle şiddete ihtiyacı olan devlet, şiddetin dışında kalan bir eylem ile hukuki yapısına yönelik yıkıcı etkileri olması gereken bir eyleme maruz kalmalıdır. Bu eylem devrimci genel grevdir. Burada Georges Sorel etkisine kısaca değinmemiz gerekmektedir. Çünkü Benjamin tarafından bu kavramların kullanılması Sorel etkisi ile gerçekleşmiştir. Sorel, genel grevi kapitalist sistemin sınıfsız toplumun oluşumuna giden yolda en etkili metodu olarak görür. Kapitalizm, içerisinde gelişecek olan proleter devrimci hareketi yol açtığı ekonomik baskıları ile bu devrimci harekete yol açmaktadır.¹⁰⁹ Yukarıda belirttiğimiz ayırım ile devletin müsamaha gösterdiği anayasal grev, talepte bulunduğu mevcut siyasal düzenin içerisinde bulunan, onun sistemlerine uygun düşen eylemler ile bir ölçüde sistemin kendisini yadsımasına olanak sağlayan devrimci işlevden uzak bir grev türüdür. Bu haliyle mevcut şiddet-hukuk döngüsünü kıran işlevinden uzaktır. Sorel'in işaret ettiği ve bizim yine yukarıda devrimci genel grev olarak belirttiğimiz grev ise, şiddet dışı olması ve karşısında geliştiği mevcut siyasi durumu, yeni bir şiddet-hukuk yapısı oluşturmaması bakımından korkutan grev türüdür. İkinci grev türü Benjamin'in ilk etapta önemseydiği siyasi eylemdir. Burada söz konusu olan devrimci genel grevin mevcut ve olabilecek tüm yasal durumları askıya almasıdır. Birinci tür grevde ise, yasal durumları ortadan kaldırmaktan ziyade, yeniden bir yasal durum ortaya koyma amacı vardır. Bu bakımdan Benjamin için değersiz olarak görülmektedir. Bu döngüsel mitik açınlanma nasıl durdurulabilir? Burada mitsel olanın karşısına her zaman olduğu gibi kutsal-tanrısal- olan geçmelidir. Benjamin *mitik* ve *kutsal şiddet* ayırımı ile kendi diyalektik çözümünden bahseder.

“Eğer mitsel şiddet yasakoyucuysa, kutsal şideet yasayıkıcıdır; eğer ilki sınırlar çiziyorsa, ikincisi bunları sınırsızca yok eder; eğer ilki suç ve ölç getiriyorsa, kutsal güç yalnızca kefareti öder; ilki tehdit ediyorsa, ikincisi saldırır; eğer ilki kanlıysa, ikincisi kan dökmeden ölümcüldür.”¹¹⁰

¹⁰⁹ Sorel, G. (2013). *Şiddet Üzerine Düşünceler* (3b.). (A. Hazaryan, Çev.) Ankara: Epos Yayınları. s. 127.

¹¹⁰ Benjamin, W. (2013). *Şiddetin Eleştirisi*, s.105.

Dolayısıyla Benjamin'in çözüm olarak önerdiği şey, yani kutsal şiddet, mitik şiddetin beraberinde getirdiği sonsuz döngüyü durdurabilecek yetiye sahiptir. Bu anlamda tüm alanlardaki mitosların karşısında yer alan yetkin güç olarak Tanrı'nın varlığı gibi, Benjamin'e göre mitsel şiddetin karşısında da kutsal şiddet bulunmaktadır.

2.3. Sanat ve Sanat Yapıtı

Faşizmin kendi politikasını estetiği kullanarak sunduğu yerde Benjamin, bunun karşısına sanatın politikleştirilmesini koymaktadır. O, Marksist estetiğin tartışmalarına şahit olduğu dönemde, sanat ve sanat yapıtına dair olan düşüncelerini dönemin iktisadi olgularına başvurarak anlatır. Sanata dair olan devrimci umudunun temelinde yatan motivasyon, politik bir hal alması gerektiğidir.¹¹¹

Benjamin, Marksist estetik içerisinde tarafları oluşturan Ortodoks Marksist kanadın propagandist sanat yapıtına olan inancı ile sanat ve sanat yapıtının tümüyle bozulmuş burjuva kültürü içerisinde gelecekteki iyinin bir modelini bizlere sunabildiğini düşünen sanat yüceltici tarafın düşünsel çekişmesine şahit olmuştur.

Marksist estetik, sanatı mevcut toplumsal ilişkiler anlamında düşünür ve sanata politik anlamda bir işlev yükler.¹¹² Marksist estetiğin savlarına bakıldığında özellikle sanat ile toplumsal ilişkiler ve sınıf ayrımları arasındaki bağlantının vurgulandığı görülür. Ayrıca Marksizm'in başat kavramlarından birisi olan üretim ile sanat arasındaki bağıntı da bu hususta önem taşımaktadır.

*“Üretim ilişkilerindeki değişim ile, üstyapının parçası olarak sanatın kendisi değişir, gerçi başka ideolojiler gibi, toplumsal değişimin arkasında kalabilse ya da onu önceleyebilse de.”*¹¹³

¹¹¹ Benjamin, W. (2013). **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı**, s.79.

¹¹² Marcuse, H. (1997). **Estetik Boyut**. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları, s.9.

¹¹³ A.e., s.15.

Marksist estetik anlayışın en temel savı ‘gerçek’ sanatın yükselen sınıfa -proletaryaya- ait olduğudur. Bunun dışındaki sanat burjuvaziye hizmet eden bozulmuş düzenin sanatıdır.¹¹⁴ Gerçek sanat yapıtında politik olan içerik ile sanatsal nitelik birbiriyle iç içe geçmektedir. Artık sanatçının en mühim görevi proletaryanın çıkarlarını ve ihtiyaçlarını anlamak ve anlatmak olmalıdır. Marksist estetik kuramın biçimi temel olarak gerçekçilik olarak nitelendirilir. Çünkü gerçekçilik toplumsal düzen içerisinde sanatın duruşuna en uygun biçim olarak kabul edilmektedir. Bu toplumsal gerçekçi estetiğin yüceltilmesi adeta öznelliği yerle bir eden, indirgemeci ve ortaklık bilincine teslimiyeti göstermesi sebebiyle sıklıkla eleştirilmiştir.¹¹⁵

Faşist politikanın estetize edilmesine karşılık olarak estetiğin politikleştirilmesi, dönemin diğer siyasi kutbu olan Sovyetler tarafında kendisine yer bulacaktır. Lenin’in talebi doğrultusunda gerçekleştirilmek istenen partizan sanat yapıtları (*tendenzliteratur*) estetiğin politik bir içeriğe sahip olması zorunluluğu gibi bir durumu ortaya çıkarmıştır. Öte yandan ise Marksist ideoloji içerisinde yer almakla birlikte bu ortodoksluğa, estetiğe verilen anlamlar bakımından karşı çıkan bir görüş de mevcuttur. Engels’in ardından giden kesim, estetiğin politik yapısından ziyade kendisinde var olan toplumsal ve kültürel anlamına önem verilmesi gerektiğini düşünüyordu. Bunlara göre bir eserin değeri onu yaratanın niyetinden çok eserin kendinde mevcut bir toplumsal anlamı olmasından kaynaklanmaktaydı.¹¹⁶ Georg Lukács ise iki kesimden de özellikler taşımasıyla adeta bir köprü olarak yorumlanmaktadır.

“Steiner’a ve yorumda bulunan diğerlerine göre, George Lukács, onu her iki kampın içerisine de yerleştiren özelliklerinden dolayı, karmaşık bir durum sergiliyordu. Sovyetler’in etki alanında kalan ve kesinlikle en yetenekli eleştirmen olan Lukács, Leninci ve Engelsci konumlar arasındaki uçuruma köprü oluşturmaya çalışıyordu.”¹¹⁷

Sanat, çağın bozulmuş burjuva kültürü içerisinde adeta bir getto gibi kendisini bozulmanın dışında tutabilmektedir. Bu ikinci yaklaşım içerisinde

¹¹⁴ A.e., s.15.

¹¹⁵ A.e., s.16-17.

¹¹⁶ Jay, M. (2014). **Diyalektik İmgelem**. (S. Doğan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s..278.

¹¹⁷ A.e., s.279.

olan isimler J.P.Sartre ve L. Goldmann, S. Finkelstein ile Frankfurt Okulu üyeleridir.¹¹⁸

“Gerçek sanat, insanın gelecekteki mutluluğuna olan meşru ilgisinin bir ifadesiydi. Enstitünün özellikle alıntılarmaktan hoşlandığı, Stendhal’ın bir ifadesini kullanırsak sanat, ‘une promesse de bonheur’, yani mutluluk sözü vermiştir. Böylelikle kültürün toplumu aşma iddiaları bir anlamda yanlış olsa da diğer anlamda doğrudur.”¹¹⁹

Frankfurt Okuluna olan organik bağıni ölümüne dek koparmayan Benjamin’in* estetiğe dair olan savlarının inceleneyeceği bu bölümde genel hatlarıyla Marksist estetiğin tartışılmasında ve geliştirilmesinde önemli çalışmaları bulunan Frankfurt Okulu üyelerinin estetiğe dair olan görüşlerine değinmek yerinde olacaktır.

Genel hatları ile Neo-Marksist bir okul olarak kabul edilen Frankfurt Okulu’nun düşüncesinde, diğer tüm Marksist düşünürlerde olduğu gibi var olan toplumsal yapının bozulmuş burjuva düzeni olduğunun kabulü vardır.

“Frankfurt Okulu’nun sanat sosyolojisini, daha Ortodoks Marksist atalarının anlayışından ayıran şey, kültürel fenomenleri, sınıf çıkarlarının ideolojik yansımalarına indirgemeyi reddetmelerinde yatıyordu.”¹²⁰

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Neo-Marksist düşünürler tarafından kurulan okul, Ortodoks Marksizm’in çoğu düşüncesine eleştiri getirdiği gibi estetik ve sanat yapıtına yönelik olan düşüncelerine de yine birçok eleştiri getirmiştir. Bu eleştiriler, yukarıda bahsedilen Marksist estetik yorumlar içerisinde bulunan sanat yücelticiler olarak adlandırılan kısımda yer alan, Frankfurt Okulu üyeleri, T.W. Adorno, H. Marcuse, M. Horkheimer gibi kurucu isimlere aittir.

Frankfurt Okulu düşüncesinde sanat ve toplum ilişkisi iki yönlü olarak yer almaktadır. Şöyle ki; sanat toplumu kendinde içkin bir biçimde bulundururken, öte yandan ona karşı olarak, toplumsal bir karşı çıkış, bir itiraz ve eleştiri olarak görünür. Toplumun sıradan ve basit bir tek tipleşmeye düştüğü anda öncü sanat kendisini gösterir ve eleştirel bakışıyla devrimci bir

¹¹⁸ A.e., s. 279.

¹¹⁹ A.e., s. 286.

*-Dellaloğlu, Benjamin’in hiçbir zaman bu okulun üyesi olmadığını söyler. (A.e., s.286.)

biçimde itirazını ortaya koyar. İşte bu aşamada Frankfurt Okulu, estetiği dinamik ve bütünlüklü bir olgu olarak görecektir. Onların sanata dair eleştirileri, eleştiri temeline dayanmaktadır. Adorno bu hususta şöyle der:

“(...) sanatın iddiası daima ideolojik bir nitelik içerir.”¹²¹

Görüldüğü üzere Frankfurt Okulu düşüncesinde toplum ile sanatın kendisi diyalektik bir yapının iki ayrı ucu olarak kabul edilmektedir. Mevcut olana bir eleştiri getiren, itiraz eden sanat, her zaman bir başka olanın peşindedir. Adorno’nun sanat yönünde bir düşünce yapısı ortaya koyduğu açıkça görülmektedir. Fakat o, toplumun gücünü de yok saymamaktadır. Çünkü ona göre toplumun yanlışları olmadan, sanatın eleştiri koyabileceği bir alan olmayacaktır. Dolayısıyla sanat, toplum içinde yanlışlarla yaşayan insanın umutlarını, arzularını tatmin edebildiği, onları içerisinde barındırabildiği en önemli alandır.

Bu açıdan bakıldığında sanatın toplumsalın dışında olduğunu söylemek büyük bir yanlış olacaktır. Sanat, toplumsaldır ve dahil olduğu topluma karşı eleştirel bir konumda yer almaktadır. Onun eleştireliliğini kazandıran şey ise özerkliğidir. Dolayısıyla sanat, toplumu bir ayna gibi yansıtmayacak, aksine toplumdaki her bir unsuru sorgulayarak onu canlı bir biçimde ele alacaktır. Bu anlamda özerk bir yapıya sahip olan sanatın aynı zamanda toplumsal olması durumu Adorno’nun anlayışında öne çıkan iki kritik özellik olacaktır. Fakat bu iki özellik yani özerk olma ve toplumsal olma, birbirinden bağımsız olmayıp, bir bütünlük içindedir. Sanat, bir şeyi veya şeyleri temsil etmez, ayna biçiminde yansıtmaz. Aksine sanat yapıtı, neyse odur, kendisidir.

“Hiçbir sanat yapıtı, toplumsal örgütlenme içinde, kültürle alışveriş içinde olmaktan kaçınmaz, ama yine de basit elişinin ötesine geçmiş her sanat yapıtında kültüre burun kıvıran bir yön de vardır. Sadece bir sanat yapıtı olmakla kültürü dışlamıştır”¹²²

Bir diğer önemli isim olan Herbert Marcuse’ye bakıldığında ise, onun

¹²¹ Adorno, T. W. (2009). **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, s.60.

¹²² Adorno, T. W. (2009). **Minima Moralia**. (O. Koçak, & A. Doğukan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. s.223.

sanat anlayışında devrim ile birleşme ve bu yolla dünyayı değiştirip dönüştürme noktası vurgulanır. Sanatın devrim ile ilişkili olması, aynı şey olmaları anlamına gelmediği gibi, aslında karşıtların birliği biçiminde kendisini gösterir. Marcuse'nin özellikle vurguladığı diğer nokta ise, sanatın özgürlüğü ve politik anlamda amacını da bu doğrultuda ortaya koymasındır. Yani sanatçı, politik bir yorumu dahi estetik bir biçimde meydana getirir. Sanatçı özgür bir biçimde, devrimci bir ruhla hareket edebilir. Fakat bu durum onun yapıtının bu devrim ruhunu yansıtmaya zorunluluğunu beraberinde getirmez. Sanat yapıtı, sanatçının yapısından farklı olarak politik bir mesaj vermek zorunda değildir. Bu anlamda 18 Mart 1871 Komünü sanatçılarından Gustave Courbet'i örnek gösterir ve onun sanat mücadelesinin özgür ve sınıfsız olmasına rağmen, resimlerinde devrimin doğrudan bir tanıklığına yer vermediğini söyler. Komünün yıkılışından sonra natüremort çizen Courbet için Marcuse şöyle söyler:

"...bu elmalar..., şaşırtıcı, muazzam, olağanüstü ağırlıktan ve duyusalılıklarıyla herhangi siyasi bir resimden daha güçlü ve daha "protestocu"durlar."¹²³

Dolayısıyla Marcuse için devrim ile sanat özgürleşme ve dünyayı dönüştürme anlamında birleşse de sanat devrimin boyunduruğu altına girmez. O özgürdür, olsa olsa estetik biçimiyle politik bir nitelik ortaya koyar.

Bu isimlerden farklı olarak Lukács'a gelindiğinde ise o, Marksist estetiğin ilk kanadı olan propaganda sanatına daha yakın bir konumdadır. Özellikle Lukács ile enstitü arasında geçen mimetik sanat ve modern sanat tartışmasında antik dönemlerden kalma mimetik sanat savunuculuğu, gerçekçilik adı altında Lukács'ın en önemli savlarından biri olmuştur. Bu yansıma natüralist anlamdaki yansımadan ziyade *diyalektik-materyalist yansıma kuramı* olarak nitelendirilir. Diyalektik materyalizm, gerçekliğe uygun bir biçimde uygulanmadığı takdirde, Marksist estetiğin zemini de sağlam olamayacaktır. İşte Lukács bu düşünceden temel alır ve yine bu düşünceyle birlikte yalnızca Marksizm'i yorumlayarak, birtakım estetik

¹²³Marcuse, H. (1991). *Karşıdevrim ve Başkaldırı*. (G. Koca, & V. Ersoy, Çev.) İstanbul: Ara Yayıncılık. s.96.

normlara varılamayacağını söyler. Ona göre doğru olan öncelikle önyargılardan arınarak bir gerçeklik gözlemi yapmak ve sonrasında varılan bu gerçekliklere Marksist metotları uygulamak gerekir. Bu iki koşul, sağlanmadığı sürece, tam ve doğru bir Marksist kuramdan söz etmek yanılığ olacaktır.¹²⁴ Bu düşüncesi onu sanatsal modernliğin tüm perspektiflerine karşı çıkışının temelidir. Her ne kadar bu düşünceler natüralist anlamlar içeriyor gibi görünse de Lukács'ın gerçekçiliği natüralizm ile özdeş değildir.

“(…), doğalcılığı gerçekliğin fotokopi niteliğindeki yansıtılmasıyla özdeşleştirmek, gerçekleri çarpıtan bir yalınlaştırma olur.”¹²⁵

Lukács için 20. yüzyıl ile birlikte var olan gerçeklik anlayışlarını tamamen yok edip, yeni bir ilerici modern düşünce yapısı oluşturmak yanılığdır. O, 19. yüzyıl düşüncesindeki gerçeklik anlayışlarının incelenerek, doğrusu ve yanlısının gözlemlenerek yeni baştan diriltilmesi gerektiğini düşünür. Bu doğrultudaki düşüncelerini *Avrupa Gerçekçiliği* isimli eserinde temellendirir ve *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda bu temellendirmeleri ayrıntılı biçimde açıklar. 19. yüzyılın öne çıkan gerçekçilerinden Tolstoy, Stendhal ve Balzac gibi isimleri önemseyen Lukács, onları örnek alan yenilenmiş bir toplumcu gerçekçilik olması gerektiğini savunur. Bu yapıdaki toplumcu gerçekçilik natüralistler kadar ayrıntılara boğulmamalı ayrıca geç modern dönemdekiler kadar da insanı yalnızlık duygularıyla sınırlandıran, toplumsal yanını ihmal eden bir niteliğe sahip olmamalıdır.¹²⁶ Ona göre toplumcu gerçekçiliği özümsemiş bir eser, hayatın tam içerisinde, her şeyi somut bir biçimde gerçekçi bir tavırla gözlemleyerek, toplumu kuran kuvvetlerin farkında olarak oluşturulur. Böylesi bir eser, aynı zamanda yarattığı kahramanlarla da kendi anlatı biçimiyle dünyasını kurabilmeli ve dahası bu kahramanlarla, olay örgüsüyle yaşadığı dönemin iç yüzünü de bütünsel bir biçimde ortaya koyabilmelidir. Bütün bunları yaparken,

¹²⁴ Lukács, G. (1978). *Estetik I.* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları. s.13.

¹²⁵ A.e., s.215.

¹²⁶ Lukács, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı.* (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları. s.105.

ayrıntılara veya psikolojik unsurlara takılı kalmaksızın gerçekçi tavrını korumalıdır.¹²⁷

Brecht'e gelindiğinde ise Lukács'a dair olan eleştirileri ile öne çıktığını görmekteyiz. Ona göre Lukács, ne kadar sağlam bir ilk önerme ile yola çıkmış olsa dahi, gerçekliğe uzak düşmektedir. Bunun nedeni Lukács'ın öne çıkardığı yazarlara yönelik olan düşünceleridir. Şöyle ki, Lukács ona göre ismi geçen yazarların burjuva romanını yalnızca biçimsel olarak bile gerçekçi bir tarzda ele almasıyla yetinmekte ve bunu onaylamaktadır fakat buna rağmen bu yazarları bir düşme sürecinde de görmektedir. Ayrıca Brecht'e Lukács'ın gerçekçilik görüşünde tarihsel boyutta bir eksiklik de bulunmaktadır. O yazarın mevcut çağdaki durumunu gözden kaçırarak, geçmiş örnek almasının en önemli unsur olduğunu savunur. “

“Büyükbabalarımıza yaslanıp, yoz torunlarına onları taklit etmeleri için yalvarır.”¹²⁸

B. Brecht ile tanışması sonucu Marksizmle yakınlaşması daha net biçimde görülen Benjamin'in, estetiğe dair düşüncelerinde Frankfurt Okulu'ndan temelde ayrıldığı oldukça önemli noktalar bulunmaktadır. Enstitü'nün Neo-Marksizmi ile Benjamin arasındaki farklılığın kaynağı, Benjamin'in toplumsal yapılar ile kültürün öğeleri arasındaki benzerlikleri aramasında karşımıza çıkmaktadır. Brecht'in Sovyet Rusya'nın radikal Marksist düşünce yapısına bağlı olarak oluşturduğu estetik fikirleri, Benjamin'in estetiği üzerinde de etki bırakmıştır. Bu bağlamda Benjamin, Frankfurt okulunun estetik anlayışına kıyasla daha Ortodoks bir yapıda marksist estetik düşüncesi ortaya koymuştur. Dellaloğlu, Marcuse'nin Marksist estetik anlayışına dair şunları söyler:

“Ortodoks- Marksist estetiğin bu tezlerinin her birinin dile getirdiği ortak nokta, toplumsal üretim ilişkilerinin sanat yapıtlarında temsil edilmesi gereğidir. Bu estetik zorunluluk, altyapı üstyapı ilişkisinden doğmaktadır.”¹²⁹

¹²⁷ Çolak, M. (2011). *Georg Lukács'ı Yeniden Düşünmek. FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)(12)*, 91-124.s.108-109.

¹²⁸ Brecht, B. (2006). *György Lukács'a Karşı*. E. Bloch, G. Lukács, B. Brecht, W. Benjamin, & T. Adorno içinde, *Estetik ve Politika* (Ü. Oskay, Çev., s. 139-169). İstanbul: Alkım Yayınları, s.140.

¹²⁹ Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, s.84.

Benjamin, *Üretici Olarak Yazar* isimli makalesinde sanat ve politika arasında bir ilişkinin varlığını sorgular. Bu sorgulama esnasında kendi deyimiyle *mesih sınıf* olan proletaryanın bir destekçisi olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bunu yaparken kendi sanat eleştirmeni kimliğinden de ödün vermeden yapmaya çalışır. Burada sanat eseri üzerinden estetik teori kurmaya çalışmaktadır. Bu da en önemli savı olan, politik doğruluk ile edebi doğruluğun bir aradalığı iddiası üzerinden temellenir.

Benjamin'in estetik anlayışında iki temel öge sanat yapıtını oluşturan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Birincisi yapıtın sanatsallığı, ikincisi ise ideolojik eğilim. Eğilim ile kastedilen, sanatçının özerkliğini kendi isteğiyle sona erdiren bir seçimdir. Şöyle ki, ona göre ilerici bir yazar üretici sınıfın yanındadır ve eserini bu eğilim doğrultusunda oluşturur. Bu onun özerkliğinin ortadan kalktığı yerdir. Frankfurt Okulu temsilcilerinden Adorno için de benzer biçimde ideolojik eğilimin önemi görülmektedir. Estetik alanın zorunlu olarak politik olması hususunun kaynağı buradadır.¹³⁰

*"(...) aynı zamanda estetik alan, kaçınılmaz olarak politiktir."*¹³¹

Benjamin, bu bakış açısını kendine özgü bir bağlantılılık içerisinde inceler. O, eğilim ve sanat eserinin niteliği arasında bir ilişki olduğuna vurgu yapar. Proletaryaya hizmet eden sanatçı doğru eğilim gösterir fakat bu durum onun eserinin sanatsal niteliğini gözden kaçırabileceği anlamına gelmez, aksine ona göre doğru politik eğilime sahip olan sanat eseri aynı zamanda sanatsal niteliklere de sahip olmalıdır. Bu noktada Benjamin, düşüncesini keskin bir buyruk gibi ortaya koymaktan kaçınır ve bunun kanıtlanması gerektiğini vurgular. Çünkü Benjamin için, yalnızca eğilim kavramı üzerinden bütünüyle bir sanat yapıtı eleştirisi mümkün değildir.

"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 nedendir ki bir eserin doğru politik eğilimi, onun edebi niteliğini de

¹³⁰ A.e., s.73.

¹³¹ Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem*, s.287.

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?”¹³²

Benjamin, bir eserin sanatsallığı ile politik eğilimi arasında zorunlu bir örtüşme olduğunu düşünür. Sanat eserinin kendine özgü yapısından kaynaklanan bu düalizmin bir sonucu olarak meydana gelen probleme diyalektik bir çözüm getirmek isteyen Benjamin, *teknik* kavramını kullanır. Şöyle der:

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

Benjamin estetiğindeki bu düalizm, nesnel materyal ve karşısında bulunan öznel imgelem ilişkisi ile kurulan bir düalizmdir. Bu durumu Marksist estetikteki altyapı-üstyapı düalizmine benzetmek mümkündür. Bu noktada Adorno, Benjamin’den farklı düşünmektedir. Benjamin’de bu iki taraf birbiriyle öyle yoğun bir ilişki içerisindedir ki, herhangi bir ek bilgiye gerek duyulmadan birbirlerini açıklayabilirler. Oysa Adorno, bu fikre karşı çıkar ve altyapının üstyapı ile bu denli dolaysız bir şekilde bağlanamayacağını söyler. Benjamin ise bu eleştiriye karşılık “görmesini bilen birinin gözüyle” ifadesini kullanır ve alımlayıcı olan öznenin farkını ortaya koyan bir ayırt edici özelliği olduğunu söyler. Dolaysız bir biçimdeki bağlanma değil, tersine görmeyi bilen öznenin gözü ile bakılırsa görülebilecek olan bir bağlantıyı kasteder.¹³⁴ Erken romantiklerin eleştiri teorisinden aldığı, kötü olanın eleştiriye kapalı olması hususunun bu dolaysız bağlanmadaki etkisi oldukça önemlidir. Çünkü o ilke ile örneğin şiiri şiir yapan özellikleri düşünerek, bir şiirin şiir olabilmesi hususundaki eleştirisi mümkün olmayacaktır. Bu durumu

¹³² Benjamin, W. (2014). *Üretici Olarak Yazar*. W. Benjamin içinde, **Brecht'i Anlamak** (H. Barışcan, & G. Işısağ, Çev., s. 98-116). İstanbul: Metis Yayınları. s. 99.

¹³³ A.e., s. 100.

¹³⁴ Oskay, Ü. (2007). *Walter Benjamin Üzerine*. s.35.

sanat yapıtında bulunan altyapı ile üst yapı arasındaki dolaysız olarak anlaşılabilen bağ aslında bu örneklendirmeye ilişkin görünmektedir.

Benjamin estetiğinde sanat yapıtının bu şekilde açıklanması, öznenin, daha doğrusu sanatsal anlamda öznenin özgünlüğünü tartışmasıyla birlikte ilerler. Frankfurt Okulu ise öznenin yaratıcılığının mutlak bağlamda özgürlüğü içinde bir sanatın ve sanat yapıtının olabilmesi imkanını yadsır. Platon'da görülene benzer biçimde sanatçıyı, Tanrısal bir esine muhtaç etmekten kurtararak ona bir tarihsellik yüklemek bu hususu açıklamaktadır. Bunun yanı sıra sanat yapıtının yaratıcısı için, topluma aşkın biçimde duran özerk bir özne tasavvuru değil, onun yerine içkin biçimde bir toplumsallık ithaf edilir. Böylece sanatsal özne hem bireysel hem de toplumsal bir kimliğe kavuşmaktadır.¹³⁵ Adorno da benzer biçimde sanat yapıtı yaratıcısının, çağın siyasi yapısının unsurlarından bağımsız bir biçimde sanat fenomenini ortaya koyduğu düşüncesini yadsımaktadır.

‘‘Sanatçıların yaşamları gibi yapıtları da sadece dışarıdan ‘özgür’ görünürler.’’¹³⁶

Sanatçı zorunlu olarak, kendisi kabul etmese dahi, eserinde herhangi bir sınıfın hedeflerine uygun biçimde olgusallığını ifade edecektir. Benjamin ilk olarak, *Üretici Olarak Yazar adlı* makalede, özgün sanat eserini yaratanın yani sanatçının, sanatın nesnel kuralları içerisinde sınırlı olduğunu düşünür. Dolayısıyla görülür ki, sanatsal fenomenin sadece onu yaratanın özgün bir ögesi olduğu fikrinin, böylece hem Adorno hem de Benjamin'de yadsındığı görülmektedir.¹³⁷

¹³⁵Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 284

¹³⁶A.e., s. 284

¹³⁷Benjamin, W. (2013). *Sanat Yapıtı*. B. F. Dellaloğlu içinde, **Benjamin** (s. 123-136). İstanbul: Say Yayınları s.133.

2.4. Aura

Aura kavramının anlamına bakıldığında, tarihte bireyin enerjisel çevresi, öznenin dışı vurduğu enerjisi ya da özel atmosferi¹³⁸ olarak tanımlandığı görülmektedir.

*“Aura kavramı Benjamin’de, hem teknolojinin gelişimi ile birlikte değişip dönüşen aesthesis olarak estetiğin temelindeki uzamsal ve zamansal ilişkiyi, hem de estetik ile politika arasındaki geçişkenliğin olanağını imler.”*¹³⁹

Sanat eserini, bir auraya sahip olması açısından değerli gören Benjamin, teknik vasıtasıyla üretilmiş olan bir eserin ise bu auraya sahip olmaması sebebiyle eksik olduğunu düşünür. Peki teknik vasıtasıyla üretilen eserde auranın olmama sebebi ne olabilir? İşte burada Benjamin’in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesi önem taşımaktadır. Şöyle der:

*“Dün Brecht’le hasta odasında, benim ‘Üretici Olarak Yazar’ başlıklı yazım üzerinde uzun uzun konuştuk. O yazımda, edebiyattaki teknik ilerlemelerin sanat biçimlerinin(dolayısıyla, düşünsel üretim araçlarının) işlevini değiştirdiğini, bu yüzden, edebi eserlerin devrimci işlevleri açısından değerlendirilmesinde tekniğin bir ölçüt durumuna geldiğini söylüyordum.”*¹⁴⁰

Benjamin’e göre bu çağda her şey ve herkes şeyleşmektedir. Bütün nesneler kapitalizm etkisiyle gelişen endüstriyel üretim ve ilerleyen teknoloji sebebiyle meta haline gelmiştir.

*“Nesnelerdeki sıcaklık kayboluyor. Gündelik kullanımın nesneleri insanı usul usul, ama sebatla üstlerinden sıyrıp atıyorlar.”*¹⁴¹

Bu metalaşma dolayısıyla artık özneler arasında gerçek bir bağ ve iletişim kalmamıştır. Tıpkı bunun gibi nesnelerin de içinde bulundukları doğa ile aralarındaki bağ kopmuş, herhangi birinin bir aurası kalmamıştır. Artık

¹³⁸ Benjamin, W. (2013). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*. W. Benjamin içinde, **Pasajlar** (A. Cemal, Çev., s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.56.

¹³⁹Canlı, E. (2017). *Deneyimin Yoksullaşması: Walter Benjamin’de Estetik ve Politika*. **Felsefe Arkivi**(46), 149-161.

¹⁴⁰ Bloch, E., Lukács, G., Brecht, B., Benjamin, W., & Adorno, T. (2006). **Estetik ve Politika**. (Ü. Oskay, Çev.) içerisinde *Brecht’le Söyleşiler* İstanbul: Alkım Yayınları, s.173.

¹⁴¹ Benjamin, **Tek Yön**, s.27.

nesneler, kendilerine özgü doğal ortamlarından kopartılmış ve yabancılaşmışlardır. Benjamin bu metalaşmayı somutlaştırırken Baudelaire'in bir şiirini örnek gösterir:

*“Sattı kızcağız ruhunu bir çift ayakkabı için;
Ama güler bana Tanrı, eğer yanında bu rezilin,
Atarsam yüksekten, düzmece bir erdemle,
Düşüncesini pazarlayan ve yazar olmaya soyunan ben.”¹⁴²*

Baudelaire'in kendisini kamusal mekanda seyre dalmış olan ve adeta kendini pazara çıkarmış olan sanatçılar için fahişe benzetmesi¹⁴³ Benjamin'in tekniğin olanaklarıyla üretilen sanat yapıtının durumunu açıklamaktadır. Benjamin için bu biçimde üretilen bir eser, gerçek bir sanat yapıtı aurasına sahip değildir. Bunun temelinde yatan biricik ve burada olamama durumu Benjamin'de şöyle ifade edilmektedir:

“En etkin düzeydeki yeniden - üretimde bile eksik olan bir yan vardır: Sanat yapıtının şimdi ve burada 'lığı - başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı.”¹⁴⁴

Sanat eserini gerçek yapan şey tekil olmasıdır. Yani özgün biçimde, tek olarak üretilen sanat eseri biricik ve burada olan olacaktır.

“Özgün yapıtın şimdi ve buradılığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Bronz bir yapıtın üstündeki yeşil küfün kimyasal çözümlemesi o yapıtın hakikiliğinin saptanmasına yardımcı olabilir; bunun gibi, Orta Çağ'a ait bir el yazmasının 15. Yüzyıla ait bir arşivden geldiğinin kanıtlanması, o yazının hakikiliğinin saptanmasını kolaylaştırabilir. Hakikilik, teknik yolla - doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla da - gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır.”¹⁴⁵

Kendine özgü biçimde ve bir daha aynı şekilde üretilmeyecek olan hakiki sanat eseri, bu aura ile hakiki olmuştur. Burada önemli bir kavram

¹⁴² Benjamin, **Pasajlar** içerisinde Charles Baudelaire: kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair, s.128-129.

¹⁴³ Benjamin, W. (2012). **Zentralpark. Cogito(52)**, Çev. Şeyda Öztürk, s.183-199.

¹⁴⁴ Benjamin, W. (2013). **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, s.53.

¹⁴⁵ A.e., s.54.

olarak deneyimden söz eden Benjamin, sanat eserini gözleyen, deneyimleyen bireyin dışta bırakılmanın yanlış olduğunu düşünür.

“Sanat yapıtlarının alımlanması değişik kurgularla gerçekleşir; bunlar arasında iki üç nokta belirgindir. Bu vurgulardan biri sanat yapıtının kült değeri, öteki ise sergileme değerinde odaklaşır.”¹⁴⁶

Yani sanat eserinin biricikliği, dolayısıyla hakikiliği, onu deneyimleyen bakışından bağımsız düşünülemez.

“Birgit Recki’ye göre aura “sanat eserinin estetik deneyimde kazandığı kendine özgü duyusal-tinsel durum” ile bağlantılıdır.”¹⁴⁷

Benjamin için bir sanat eserini meta olarak, şey olarak görmek mümkün değildir. Aurayı yalnızca biriciklik olarak açıklamanın yanlış olacağını vurgulayan Benjamin, onu bakış ve mesafe gibi kavramları da kullanarak açıklar. O, sanat eserine bakan kişinin bakışının, nesneyi tüketmeyeceğini, aksine ona yeni bir ufuk katmasıyla değerini artırabileceğini düşünür. Öyleyse, onun için, sanat eseriyle gözlemleyen ya da alımlayıcı arasında bir mesafe varsa, o sanat eserinin bir aurası olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla böyle bir eser için hakiki demek yanlış olmayacaktır. Bu durumda da uzaklık ya da mesafenin aurayı vermesi sebebiyle sanat eserini yüceltmesi gibi, yakınlık ya da mesafenin azalması veya yokluğu da auranın alanının yokluğunu ve dolayısıyla sanat eserinin hakikiliğinin düşüşünü gösterecektir. Teknik aracılığı ile yeniden üretilen çağdaki sanat eserinde durum tam olarak budur. Alımlayıcı ile eser arasındaki mesafe yok olmuştur. Dolayısıyla bu türden sanat eseri geçicidir ve onda auranın varlığından söz etmek mümkün olmayacaktır. Artık eserin biricikliğinin yerine kitlesel varlığı geçmektedir. Benjamin için bu durumun en güncel örneği sinemadır.¹⁴⁸ Burada yalnızca sanat eserinin biricikliği değil, tarihsel ve geleneksel bağlamından kopuş da söz konusudur.

Önceden kutsal törenlerin hizmetinde kullanılan, sadece belli bir kesimin ve kişilerin erişimine açık olan sanat eserleri teknik yeniden

¹⁴⁶ A.e., s.59.

¹⁴⁷ Erkek, F. (2019). **Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), s. 79.

¹⁴⁸ Benjamin, W. (2013). **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, s.55.

*üretimle sergilenme olanağına erişirler. Sanat eserinin “hakikiliğinin” (“Echtheit”) teknik yeniden üretim ile ortadan kalkmasıyla birlikte artık sanatın kutsal mekânların, törenlerin hizmetindeki temelinin yerine başka bir temel geçer. O da politikadır.*¹⁴⁹

Benjamin’de aura, hem teknik gelişimler ile dönüşüme uğrayan estetiğin zemininde bulunan uzam ve zaman ilişkisini hem de onun politika ile arasındaki geçişkenliğin imkanını sembolize eder. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen sanat eseri karşısında kitlelerin bu yapıyla olan ilişkileri de değişmiştir. Özellikle sinema ve fotoğraf gibi teknolojik sanatlar, seyircinin dikkatini toplamasını olanaksız kılan bir mesafeye sahip olmasından dolayı bu estetik deneyimi değişime uğratmaktadır. Algısı dağılmış olan alımlayıcıların eleştirel bakışları doğrultusunda, bu ‘yeni’ sanat türleri, politik bir öneme sahiptir.

2.4.1. Fotoğraf ve Sinema

Benjamin, teknik aracılığıyla yeniden üretilen sanat yapıtlarındaki değişimler üzerine tartışırken bu değişimlere, resim ile fotoğraf ve tiyatro ile sinema arasındaki farklılıklar üzerinden örnekler verir. Resim sanatı ile fotoğraf sanatı arasındaki değer tartışması Benjamin’de önemle vurgulanan bir noktadır. Resmin karşısında teknik aracılığıyla üretimin sonucu olarak olanaklı hale gelmiş olan fotoğraf, sanatın kült değerine gölge düşürmüştür. Sanat yapıtının kült değerinin karşısında sergileme değeri yer almaktadır. İlkinde, geleneksel sanatta olan, sanat yapıtının varlığı önemli iken ikincisinde ise teknik ile yeniden üretilebilir hale gelen ve dolayısıyla çoğaltılabilen sanat yapıtlarının kitlelere, farklı zamanlarda, farklı mekanlarda fakat aynı anda alımlama imkanı sunması söz konusudur. Benjamin, fotoğrafın sinema ile birlikte bu sergileme değerinin en kullanışlı araçları olduğunu belirtir.¹⁵⁰ Fakat Benjamin’in fotoğrafın sanat değeri hususunda vurguladığı ilk önemli nokta portre üzerinden ilerlemektedir.

“Fotoğraf alanında sergileme değeri, kült değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur. Ancak kült değeri geri çekilirken belli bir

¹⁴⁹ Erkek, F. (2019). **Walter Benjamin’de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), s. 92.

¹⁵⁰ A.e., s.59.

direnışte de bulunmaktadır. Son bir sipere daha girmektedir; bu siper, insan yüzüdür. (...) Atmosfer(aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır.”¹⁵¹

Dolayısıyla insan yüzünün olmadığı, adeta tarihsel süreçlerin kanıtlarına dönüşen fotoğraf sanatıyla insanlar kendilerine sunulan kadarını alımlamak durumunda kalmışlardır. Özgürce görüleni zihinde yorumlayan insan artık tedirgin bir biçimde kendisine sunulan yolu aramak zorundadır.¹⁵² Özerkliği ortadan kaldıran bu durumun sinemanın geliştiğı yirminci yüzyılda dahi kolaylıkla fark edilmediğı görölmektedir.

Benjamin, sinemanın fotoğrafa kıyasla geleneksel sanat üzerindeki yıkıcı etkilerinin çok daha fazla olduğunu söyler.

“Gelgelelim fotoğrafın geleneksel estetik anlayışının karşısına çıkardığı güçlükler, sinema sanatınıninkilere oranla çocuk oyuncağıydı.”¹⁵³

O, sahne sanatçıları ile filmlerde rolünü oynayan sanatçılar arasında yaptığı kıyasta yeniden auradan söz eder. Benjamin için sahnelenen bir oyunda, oyuncunun sahip olduğu aura izleyicileri de kapsayan auranın kendisidir. Araya giren aygıt dolayısıyla, sinemada bu ortadan kalkmıştır. Pirandello’dan alıntı yapan Benjamin, sinema oyuncusunun bu aura yitimi dolayısıyla sürgünde gibi olduğunu söyler. Sinema oyuncusunda artık aura bulunmamaktadır. Bu durum oyuncunun kişiliğinden ve sahnesinden uzak, sürgünde oluşudur.¹⁵⁴ *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiğı Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde Benjamin bu durumu şöyle özetlemektedir;

“İnsan, ilk kez olarak -sinemanın doğurduğu sonuç, budur- canlı kişiliğinin tümüyle, ama bu kişiliğin kendine özgü atmosferinden (Aura) vazgeçerek etkin olmak zorunluluğıyla karşılaşmaktadır. Çünkü söz konusu atmosfer, insanın şimdi ve burada-lığına bağlıdır. Bu atmosferin bir kopyasının olabilmesi söz konusu değildir. Sahnede Macbeth’i saran atmosfer, canlı izleyici kitlesinin gözünde Macbeth’i oynayan oyuncuyu saran atmosferden ayıramaz. Film stüdyosunda yapılan çekimin kendine özgü yanı ise, bu çekimin izleyicinin yerine

¹⁵¹ A.e., s.60.

¹⁵² A.e., s.60

¹⁵³ A.e., s.61.

¹⁵⁴ Ümer, E. (2017). *Walter Benjamin’de Tipler, İmge ve Deneyim*. **SineFİlozofi**, 2(4), s.47.

aygıtı geçirmesidir. Bu durumda oyuncuyu saran atmosfer, onunla birlikte de canlandırılanı saran atmosfer zorunlu olarak ortadan kalkmaktadır.”¹⁵⁵

Benjamin için, kitlelere hitap eden iletişim aracı olarak sinema, faşizmin politikayı estetize etmesine karşılık sanatın bu yeni iletişim araçları ile devrimci bir tavırla politikleşmesi durumun bir imkanını sunmaktadır. O, kapitalin elindeki sinemanın, çağın bozulmuş kültürü içerisinde yozlaşıcı hayaller sunduğunu ve bu durumun kitleler üzerinde ilerici bir işlev taşımadığını söylerken, Rus sineması ve Chaplin filmlerinin, sinemanın kendisinde bulunan ilerici işlevi yansıttığını düşünmektedir.

“Chaplin, sanatıyla, sadece tek bir toplumsal, ulusal ve ülkesel temeller üzerine kurulmuş bir imgesel dünyanın halklar arasında büyük, kesintisiz, ama çok farklılaşmış yankılar bulmayı başaracağına ilişkin o eski bilgiyi doğruladı. (...) Filmin değerini izleyicilerden başka yargılayacak ya da yargılayabilecek bir güç olmadığını sinema kadar kesinlikle ortaya koyan hiçbir şey yoktur. Chaplin, filmlerinde kitlelerde hem enternasyonalist hem de devrimci patlamalara neden olmuştur.”¹⁵⁶

Dolayısıyla sanatın politikleştirilmesi hususunda Benjamin, sinemanın ilerici gücünün kullanılması gerektiğinin farkındadır. Bu sebeple sermayenin elindeki sinemanın yozlaştırıcı etkisine ilerici-devrimci güçlerin müdahale etmeleri gerektiğini söyler.

“Bu maksatla, muazzam bir tanıtım makinesini devreye sokmuş, yıldızların kariyerlerini ve aşk hayatlarını bu makinenin hizmetine sunmuştur; kamuoyu yoklaması yapmış; güzellik yarışmaları düzenlemiştir. Tüm bunların amacı kitlelerin sinemaya olan hakiki ve haklı meraklarını -kendilerini ve dolayısıyla sınıflarını anlama merakını- yönünden saptırmak ve yozlaştırmaktır. Dolayısıyla, özelde sinema sermayesi için, genelde ise faşizm için aynısı geçerlidir: yeni toplumsal olanakların, özel mülk sahibi bir azınlığın çıkarları uğruna gizlice sömürülmesine yönelik zaruri bir dürtü. Sırf bu nedenden dolayı bile, proletarya acilen sinema sermayesinin kamulaştırılmasını talep etmelidir”^{157}*

¹⁵⁵ Benjamin, W. (2013). **Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, s.64.

¹⁵⁶ Benjamin, W. (2018). *Chaplin'e Bugünden Bakış*. T. Tayanç içinde, **Walter Benjamin Kitabı - Seçme Yazılar** (T. Tayanç, Çev., s. 298-300). Ankara: Dipnot Yayınları, s.300.

¹⁵⁷ Benjamin, W. (2015). **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap, s.42.

*Daha önce Teknik Olarak Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı yazısına Yapı Kredi Yayınları'nın A. Cemal çevirisinden başvurulmasına rağmen, burada farklı bir kaynak

Sonuç olarak Benjamin, fotoğraf ve sinema üzerinden geleneksel sanatta olduğunu söylediği kült ögeler vurgusuyla bir estetik anlayıı ortaya koymaktadır. Bu açıklamanın ardından teknik yolla üretilmiş olması ile fotoğraf ve sinema, geleneksel sanattan kopmaktadır. Benjamin, bu yenilikçi sanatların sağladığı imkanlar ile ilerici olan politikaya hizmet edecek şekilde değerlendirilebileceğini söyler.



gösterilmesinin nedeni, ilgili alıntının ilk gösterilen kaynakta yer almamasıdır. Çünkü bu alıntı, yazının ikinci versiyonunda yer alırken, üçüncü versiyonunda yer almamaktadır.

SONUÇ

Benjamin'in estetik ve modernizm üzerine eleştirilerinde politik bir tavır ortaya koyması birçok Benjamin okuru tarafından kabul edilen bir durumdur. Fakat onun politik duruşu tanımlanmak istendiğinde somut bir açıklama yapmak kolay olmamaktadır. Kendi cümleleriyle açıklamak gerekirse Benjamin politika tanımını şöyle ortaya koyar.

“Politika tanımum: İşlenmemiş insansılığın icrasıdır”; “Politika tanımum: İnsanlığın azımsanmayan tamamlanmasıdır”; “Politika tanımum: İyileştirilmemiş/ işlenmemiş insansılığın/ sıradan insanlığın tamamlanmasıdır”; “Politika tanımum: İşlenmemiş insancillaşmanın tamamlanmasıdır”; “Politika tanımum: İşlenmemiş, insan-olmaklığın işlenmesidir.”¹⁵⁸

Benjamin'e göre tekniğin kontrol edilemez ilerleyişiyle birlikte sanatın yaratıcılık, gizemlilik gibi nitelikleri denetimsiz kullanılmış olup, politik alan içerisinde eritilmiştir. Dolayısıyla bu durum sanatın, faşist manada yönlendirilişine sebep olmuştur.¹⁵⁹ Sanat, sanat içindir ilkesi, faşizmin etkisiyle, tarihsellikten koparak içeriğini kaybetmiş ve savaş deneyimine aktarılmıştır.¹⁶⁰ Benjamin için faşizm ile birlikte teknolojinin değiştirdiği duyuşsal algılama yani estetik, sanatsal anlamda tatmin edilemez olmuş, artık bu tatmin savaştan beklenir hale gelmiştir. İşte bu durum, politikanın estetize edilmesini açıklar.¹⁶¹

Kapitalizmin ortaya çıkardığı çelişkilerin, karmaşanın bir sonucu olarak meydana gelen faşizmin temelinde Benjamin'e göre iki unsur önem taşımaktaydı:

“Hayatın estetize edilmesi; ve bilimin ve teknolojinin doğal gelişmesinin önünün kapatılması, böylece, organik-olan'ın üzerinde ölüm'e yönelik bir sulta kurması.”¹⁶²

¹⁵⁸ Kardeş, M. E. (2017). Walter Benjamin'in Politik Felsefesine Dair. M. E. Kardeş içinde, **Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi** (s. 29-48). İstanbul: İthaki Yayınları. s.31.

¹⁵⁹ Benjamin, W. (2013). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s. 51

¹⁶⁰ Benjamin, W. (2007). Alman Faşizminin Kuramları, s.133-134.

¹⁶¹ Benjamin, W. (2013). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.78.

¹⁶² Oskay, Ü. (2007). *Walter Benjamin Üzerine*, s.50.

Bu anlamda Benjamin, Marinetti'nin manifestosunu önemser. Bu manifestoda savaşa dair saptamalar, estetiğin faşist-politik olarak açılanması hususunda önemli detaylar taşır.

“Savaş güzeldir, çünkü -gaz maskeleri, korkutucu megafonları, alev makineleri ve hafif tankları aracılığıyla- insanın boyunduruk altına aldığı makine üzerinde egemenliğini kurdurur. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin metalleştirilmesi düşünüyü hayata geçirmeye başlatır. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı, mitralyözlerin ateşli orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşkes molalarını, parfüm ve çürüme kokularını bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tankları, geometrik hava filoları, yanan köylerden yükselen duman spiralleri gibi yeni mimarileri ve daha birçok şeyi yaratır.”¹⁶³

Modern insana dünyayı dönüştürmeyi savaşın sağladığı izlenimini kazandıran faşizm, bunu tekniğin ilerleyişi ile insanı çevrelemesi sayesinde yapabilmıştır. Modern insan, bütün bunlardan sonra dünyayı değiştirebilecek aygıtların kendisinde olduğu düşüncesiyle bunların estetik birer faaliyet olduğu fikrine kapılıp gitmektedirler. Benjamin düşüncesinde faşizme şöyle bir açıklama yapılabilir:

“Modern kültürün içeriklerini mahkûm ederken, tüketici kapitalizmin yarattığı rüya gören kolektifte kendi siyasal fantazmagoryası için hazır alıcı bulmuştu.”¹⁶⁴

Benjamin'e göre kapitalist yaşam, insanların toplum içerisindeki yerlerine ve etrafına, hayat tarzlarına bakış açılarını değiştirmiştir. Aydınlanma döneminde kendini gösteren, adalet, özgürlük, eşitlik gibi değerlerin yerine bambaşka değerler koyan kapitalist düzen, teknik aygıtları ve ekonomik bağlamda rasyonelliği ön plana çıkarmıştır. Buna bağlı olarak faşizm, sanat ile iletişim aygıtlarından yararlanarak toplumsal anlamda yarattıklarını normal göstermeye çalışmaktadır.

Benjamin, *Savaş ve Savaşçı* eseri faşizmin politika üzerindeki etkisini ve daha önemlisi onu hangi biçimde estetize ettiğini açıklaması bakımından önemli bir eleştiri kaynağı olarak görür. Eserde savaşın ebedilik, savaşçının ise heroitik yani kahramanca ifade edilişine dikkat çeker.

¹⁶³ Benjamin, W. (2013). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.78.

¹⁶⁴ Susan Buck Morss'tan akt. Erkek, **Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi**, s. 96.

“Ölenler, ölmekle mükemmellikten uzak bir gerçeklikten kurtulup, mükemmellik içinde bir gerçekliğe; geçici ifade oluşumu içindeki Almanya’dan, ebedi olan Almanya’ya kavuşmuşlardır.”¹⁶⁵

Savaş kültürü bir değer olarak gösterme çabaları, Benjamin’e göre, cemaat biçimindeki toplumlar için kabul edilebilir bir şeydi. Fakat artık, teknolojinin inanılmaz yükselişi ve yabancılaşmanın kendini apaçık biçimde hissettirdiği bu çağda savaşçının meydandaki kahramanlığından kültür bir değer biçiminde söz etmek mümkün değildir. Eserde, Benjamin, Birinci Dünya Savaşı’nı tam manasıyla gerçek bir savaş olarak niteleyenleri eleştirdiği görülür. Çünkü Birinci Dünya Savaşı’nın temeli, ona göre, teknolojik ilerlemelere dayanmaktaydı ve bu durum onların söz ettikleri heroizmden tamamen ayrı bir durumdur.

Benjamin’e göre faşizmin zapt ettiği estetiğin kurtuluşu yine temelde aynı zemindeydi. Bu konuda şöyle söyler:

“İnsanlığın kendisine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf estetik haz şeklinde yaşatacak noktaya ulaşmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabasının vardığı nokta işte böyledir. Komünizm, buna sanatı politize etmekle yanıt verir.”¹⁶⁶

Benjamin’in düşüncesine göre, politikanın estetize edilişiyle, iktidarlar kendi yapılarına ve ideolojilerine sonsuz bağlılık ve sadakat gösteren bir kitle üretmişlerdir. İdeolojik amaçlar ve politik anlamda bir etki yaratmak gayesiyle araç olarak kullanılan sanat, yalnızca faşizm ile değil, sosyalizm gibi bir siyasi hareket içerisinde de bu durumdadır. Nasıl ki Nazi düşüncesi sanatı gibi bir model yaratıldıysa, sosyalist ideolojide realist sanat tarzında modeller de ortaya çıkmıştır.¹⁶⁷ Dolayısıyla her iki ideoloji de kitleleri bir düşünce yapısına yönlendirmekte ve onları değiştirip dönüştürebilmek için sanatı kullanmaktadırlar.

Yeni teknolojilerin etkisiyle artık 20. Yüzyılda politikanın faydacı anlayışı doruk noktasına ulaşacaktır. Politik amaçlar ve ideolojiler için kullanılan teknik aygıtlar ve bu yolla üretilen sanatlar, devrimci bir potansiyel

¹⁶⁵ Benjamin, W. (2007). *Alman Faşizminin Kuramları*, s.152.

¹⁶⁶ Benjamin, W. (2013). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.79.

¹⁶⁷ Kreft, L. (2011). *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*. (A. Artun, Dü., & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, s.38.

taşıdığı gibi, aynı zamanda büyük tehlikeleri de kendilerinde barındırmaktadırlar. Bu anlamda en net biçimde yaptıkları şeylerden ilki toplum ideolojisini, genel olarak politikayı estetize etmek olacaktır.

Teknolojinin ilerleyişi ile beklenen olumsuz etkiler 19. Yüzyılda gerçekleşmeye başlamış fakat durmak bilmeden kendisini 20. Yüzyıla taşımıştır. Artık teknik aygıtlar ihtiyaç doğrultusunda değil, ölçü olarak aşırıya kaçmakta ve gereksinimlerden fazla üretilmekteydi. Fazladan üretildiği gibi amaçları da farklılaşan bu teknolojik araçlar için Benjamin şöyle söyler:

“Bu eşiği aşan teknolojik enerjiler, yıkıcı enerjilerdir. Bunlar her şeyden önce savaş teknolojilerini ve bunların basılı yayınlar aracılığıyla propagandasını talep ederler.”¹⁶⁸

Benjamin teknolojinin ilerleyişiyle, onun insan tecrübelerinde yeni yöntemler keşfetmeye yaramaktan ziyade estetiğin gizlenmiş bir formu haline gelmesini eleştirmektedir. Bunun ileri seviyesinde artık idealist form düşüncesi tamamen tekniğe uygulanmıştı. Dolayısıyla teknik, estetiğin kutsiyetine meydan okuyacağı yerde, ona bağlı kaldı. Benjamin için bu düşünce faşist kuram temelinde açıklanmıştı. İlk ve ikinci teknoloji olarak ayırım yapan Benjamin, birincisinin doğayı hükmü altına alma çabası gösteren bir teknolojiyken, ikincisi doğa ile bir hüküm savaşında değil, iç içedir. İşte bu ilk teknoloji düşüncesi, Benjamin için, faşizmin aracılığıyla tüm dünyaya ve insanlığa zarar verecek, hayatı yaşanılmaz kılacak şeydi. Zira onun için bu birinci türden teknoloji, aura'nın yok olmasıyla meydana gelen ve yetersiz bir estetik tecrübe biçimine dayanmaktaydı.

Faşizmin hizmetinde ve savaşlarda kullanılan teknoloji, ne yazık ki insan için kullanılmamıştır. Bu nedenle sert bir dille tekniğe karşı eleştirisini koyan Benjamin, şöyle der:

“(...) egemen sınıfın kâr hırsı tekniği iradesi altına almaya niyet ettiğinden teknik de insanlığa ihanet etmiş, zifaf yatağını kan gölüne çevirmiştir.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Benjamin'den akt. Erkek, **Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi** s. 97.

¹⁶⁹ Benjamin, **Tek Yön**, s.64.

20. yüzyılın başlarında faşizmin yükselişi ve sebep olduğu durumlar nedeniyle ortaya çıkan olağanüstü hal, Benjamin için çok beklendik bir durumdur. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümündeki bir alıntıyı tekrar vurgulamak yerinde olacaktır.

“Faşizmin bir şansı da faşizme karşı olanların onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarıdır.”¹⁷⁰

Dolayısıyla faşizmle mücadele hususunda göz önüne alınması gereken en önemli şey içinde yaşanan olağanüstü halin kendisinde sürüklenip gitmek değil, gerçek anlamda bir olağanüstü hal yaratmaktır. Yani, insan yaşadığı yüzyılda “bu çağda dahi nasıl böylesi acılar, kötülükler ve adaletsizlikler yaşanıyor” diye hayıflanıyorsa, bu felsefi temelde bir perspektif olmayacaktır. Dolayısıyla bu hayıflanma insanı ve toplumu herhangi bir noktaya da ulaştıramaz. Aynı şekilde ilerleme ve gelecek düşüncesine kendini kaptıranlar da Benjamin için yanılgı içinde olacaktır. Çünkü ilerleme fikrine bu biçimdeki körü körüne bağlılık aslında faşizmi meşru bir zemine taşımaktadır. Onun, yani faşizmin, doğal bir süreç olduğunu görenler ise onların hasımları tarafından faşizm için bir şans oluşturmuştur. İşte bunlar Marksist düşünceye sahip olanlardır. Çünkü bu anlamda faşizmin doğal bir süreç olarak görülmesiyle, 20. Yüzyılda yaşanan bütün kötülükler beklenen bir şey olacaktır ve insanlar bunların hiçbirine şaşırılmaz hale gelecektir.

Benjamin için bir bakıma, Marksistlerin bu anlayışı faşizm için büyük bir talih, büyük bir şans olarak görülmektedir. Faşizmin hasımlarının bu yanlış tutumu, yirminci yüzyılda yaşanan kötü tecrübeleri, bir sürpriz olmaktan çıkarmaktadır. İkinci bir nokta ise, Benjamin’e göre tarihsel materyalizm, dindeki boşlukları ve yanılsamaları da bu ilerlemecilik anlayışıyla aşmaya çalışmaktadır. Benjamin için bu aceleci bir tavidir. Tarihsel materyalizm, içerisinde bulunduğu çağda ve toplumda yaşanan kötü durumların henüz keşfini tamamlayamadan, bu ilerlemeci anlayışı din gibi zorlu bir alana entegre etmeye çalışmaktadır.

“Oysa "tarihsel materyalizm", henüz içinde bulunulan felaket çağının

¹⁷⁰ Benjamin, W. (2013). *Tarih Kavramı Üzerine*, s.41.

bu bilimci ilerlemeci kavrayışla olan alakasını ve de bu çağın muhasebesini yapmamıştır. Buna karşın Benjamin, gerçek bir tarihsel materyalizmin teolojideki canlı ve etkin tarafı, ondan alması gerektiğini savunur."¹⁷¹

Benjamin, olması gerekenin bu gidişatı ilerleme adı altında meşrulaştırmamak, asli anlamda bir olağanüstü hal yaratmak için mücadeledir. Çünkü ona göre kurtuluş, ancak ve ancak bu gerçek olağanüstü durumu ortaya çıkaracak olan proletaryanın geleneğinde yer almaktadır. Dolayısıyla insanlık ve daha da önemlisi iktidarlar, ilerlemeciliğin beraberinde getirdiği teknolojik gelişmelerin yarattığı yıkıcı sonuçları görememiştir. Bu nedenle insanın doğaya tehlikeli biçimde egemen olması toplumsal bir ilerleyişi değil, tam aksine bir kaosu meydana getirmiştir. İnsanlığın ve kitle toplumunun gözden kaçırdığı hayati nokta burasıdır.

Benjamin felsefesinde yer alan birçok kavram birbiriyle bağlantılı ve temelde politikadan bağımsız düşünülemeyen kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Felsefe tarihi içerisinde özellikle Platon ve Kant özelinde derinlemesine açıklamalar yapılan estetik konusu, Benjamin'de salt bir sanatsal bakış ile ele alınmamış, politika ve kitle toplumu ile iç içe düşünülmüştür. Kapitalizm ve yükselen faşizm ile birlikte politika, insanlığa başka bir çerçeveden gösterilmeye çalışılmış, bu anlamda da en önemli araç olarak teknolojinin ilerleyişi karşımıza çıkmıştır. Teknik aygıtların doğaya egemen olmasıyla birlikte sanat ve sanat yapıtı hakikiliğin dışarısına atılmış, aurasını yitirmiş birer metaya dönüşmüştür. Şeyleşme kavramını eleştirel boyutta vurgulayan Benjamin için hakikiliğini yitiren bu sanat, artık adeta içi boşaltılmış nesneler halini almıştır. Politikanın insanlara savaş vasıtasıyla estetize biçimde gösterilişi, faşizmin en tehlikeli adımlarından birisi olmuş, yükselen faşizm ile birlikte iktidarlar kitlelere savaş ve savaşçılığı süsleyerek göstermişlerdir.

¹⁷¹ Kardeş, E. (2009). *Walter Benjamin'in Felsefî Labirentine Bakış*. (Ç. Veysal) içinde, **1900'den Günümüze Büyük Düşünürler** (s. 485-528). İstanbul: Etik Yayınları, s.511.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2009). *Minima Moralia*. (O. Koçak, & A. Doğukan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Alan Sümer, B. (2012). Erken Alman Romantiklerinin Aydınlanma'ya İlişkin Tutumları Üzerine. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 52(1), 134-145.
- Alasdair, M. (2001). *Ethik'in Kısa Tarihi: Homerik Çağdan Yirminci Yüzyıla*. (H. Hünler, & S. Zelyüt Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Arat, N. (1977). Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri. *Felsefe Arkivi*, 69-83.
- Arendt, H. (2014). *Lectures on Kant's Political Philosophy*. (R. Beiner, Dü.) Chicago: The University of Chicago Press.
- Aristoteles. (2014). *Poetika*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi-2 "Sofistlerden Platon'a (1 b.)*. İstanbul: Bilgi Üniv. Yayınları,.
- Beiser, F. C. (2021). *Aydınlanma, Devrim ve Romantizm*. (A. Önal, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (1995). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, & S. Yücesoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2006). Brecht'le Söyleşiler. E. L. Bloch içinde, *Estetik ve Politika* (s. 171-195). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Benjamin, W. (2007). Alman Faşizminin Kuramları. O. Ünsal içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 133-164). İstanbul: Derin Yayınları.

- Benjamin, W. (2011). *Tek Yön*. (T. Turan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). Zentralpark. *Cogito*(52), 183-199.
- Benjamin, W. (2013). Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı. W. Benjamin içinde, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2013). Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). Pasajlar Yapıtına Giriş. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 9-36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). Sanat Yapıtı. B. F. Dellaloğlu içinde, *Benjamin* (s. 123-136). İstanbul: Say Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). Şiddetin Eleştirisi. F. B. Dellaloğlu içinde, *Benjamin* (s. 83-109). İstanbul: Say Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). Tarih Kavramı Üzerine. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (s. 37-49). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). Üretici Olarak Yazar. W. Benjamin içinde, *Brecht'i Anlamak* (H. Barışcan, & G. Işısağ, Çev., s. 98-116). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap.
- Benjamin, W. (2018). Chaplin'e Bugünden Bakış. T. Tayanç içinde, *Walter Benjamin Kitabı - Seçme Yazılar* (T. Tayanç, Çev., s. 298-300). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri*. (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brecht, B. (2006). György Lukacs'a Karşı. E. Bloch, G. Lukacs, B. Brecht, W. Benjamin, & T. Adorno içinde, *Estetik ve Politika* (Ü. Oskay, Çev., s. 139-169). İstanbul: Alkım Yayınları.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma*. (B. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Canlı, E. (2017). Deneyimin Yoksullaşması: Walter Benjamin'de Estetik ve Politika. *Felsefe Arkivi*(46), 149-161.
- Cevizci, A. (2018). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çolak, M. (2011). Georg Lukacs'ı Yeniden Düşünmek. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*(12), 91-124.
- Dellaloğlu, B. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2013). Örselenmiş Bir Hayat. B. F. Dellaloğlu içinde, *Benjamin*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dickson, S. (2001). The body-some body-any body: Achim von Arnim and the romantic chameleon. *German Quarterly*, 296-307.
- Dodds, E. R. (1951). *The Greeks and The Irrational*. London: University of California Press.
- Eagleton, T. (2010). "Marksist Haham: Walter Benjamin", *Estetiğin İdeolojisi*. (N. N. Domaniç, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Erkek, F. (2019). Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi (Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Esgün, T. G. (2020). Beğeni Yargılarından Hukuk ve Politikaya: Kant'ın Ahlak Metafiziği'nde Estetiğin İzleri. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(30), 345-358.

- Fetzer, J. (1977). Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano. (B. Elling, Dü.) *The German Quarterly* 50, 184-186.
- Hegel, G. (1975). *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art 1*. (T. Knox, Çev.) Oxford: Oxford Clarendon Press.
- https://gedichte.xbib.de/Brentano_gedicht_Eingang.htm. (tarih yok).
- Jay, M. (2014). *Diyaletik İmgelem*. (S. Doğan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jünger, E. (1930). *Krieg und Krieger*. Junker und Dünnhaupt.
- Kant, I. (2010). *Arı Usun Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınlar.
- Kant, I. (2010). *Güzellik ve Yücelik Duygularımız Üzerine Gözlemler*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Kant, I. (2020). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) Ankara: İdea Yayınları.
- Kardeş, E. (2009). Walter Benjamin'in Felsefi Labirentine Bakış. Ç. Veysal içinde, *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler* (s. 485-528). İstanbul: Etik Yayınları.
- Kardeş, M. E. (2017). Walter Benjamin'in Politik Felsefesine Dair. M. E. Kardeş, & M. E. Kardeş (Dü.) içinde, *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi* (s. 29-48). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Karlı, M. (2018). Walter Benjamin Düşüncesinde "Flaneur" Olarak Sanatçı (Yükseklisans Tezi). İstanbul.
- Keskin Yurdakurban, G. (2015). Kant'ın Estetiği İle Bağlantı İçerisinde Felsefe ve Sanatta Romantisizm Sorunu (Yayınlanmamış Doktora Tezi) . İstanbul.
- Keskin, G. (2016). Tracing Kant's Conception Of Sublime, Nature, Sensus Communis, And Genius In Works Of Caspar David Friedrich. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*(32), 139-158.

- Keskin, G. (2018). Baumgarten'ın Felsefesinde Estetik ve Mantık. *Felsefe Arkivi*, 13-22.
- Keskin, G. (2019). *Kant Estetiği ve Romantisizm*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Keskin, G. (2019). Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Özgürlükten Doğaya Geçişin İmkânı Olarak Sanat. *Felsefe Arkivi*, 31-41.
- Kreft, L. (2011). *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*. (A. Artun, Dü., & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, G. (1978). *Estetik I*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Lukacs, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Marcuse, H. (1991). *Karşıdevrim ve Başkaldırı*. (G. Koca, & V. Ersoy, Çev.) İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Murdoch, I. (1991). *Ateş ve Güneş*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Okuyan, H. (2020). Walter Benjamin'in Tarih Fikrinden Bir Devrim Doğurmak: Latin Amerika Örneği. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 24(48), 93-126.
- Oskay, Ü. (2007). Walter Benjamin Üzerine. Ü. Oskay içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 1-62). İstanbul: Derin Yayınları.
- Oskay, Ü. (2014). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin Okumak-III. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 55(4), 84-110.
- Platon. (2009). *Diyaloglar*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Platon. (2017). *Devlet*. (M. A. Sabahattin Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Richards, R. (1975). Joseph Berglinger: A Radical Composer. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 50(2), 124-139.
- Salihoğlu, H. (1988). Alman Edebiyatında "Fırtına ve Tepki". *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*(3), 199-208.
- Saraçoğlu, C., & Atayman, V. (2005). Giriş. Platon içinde, *Devlet* (C. Saraçoğlu, & V. Atayman, Çev., s. 2-33). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Sayın, Ş. (1990). Alman Yazınında Romantik Dönem. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*(7), 99-112.
- Schlegel, F. (2019). *Eleştirel Fragmanlar*. (K. Duymuş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sorel, G. (2013). *Şiddet Üzerine Düşünceler* (3 b.). (A. Hazaryan, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.
- Taşdelen, D., & Yazıcı, A. (2012). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Taussig, M. (2006). *Walter Benjamin's Grave*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Thackeray, W. M. (1854-1855). *The Newcomes: memoirs of a most respectable family* (Cilt I). Harper & Brothers Publishing.
- Tunalı, İ. (1963). Kant Estetik'i ve Problemleri. *Felsefe Arkivi*, 65-81.
- Tunalı, İ. (1983). *Grek Estetiği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ümer, E. (2017). Walter Benjamin'de Tipler, İmge ve Deneyim. *SineFİlozofî*, 2(4), 25-55.
- Yetkin, S. K. (1947). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

