

T.C. İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

**WALTER BENJAMİN: MODERN ŞEHİR VE
SANAT**

Yüksek Lisans Tezi

PELİN ERDEM PEHLİVAN

İZMİR – 2019

T.C. İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

WALTER BENJAMİN: MODERN ŞEHİR VE
SANAT

Yüksek Lisans Tezi

PELİN ERDEM PEHLİVAN

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ÖZCAN YILMAZ SÜTÇÜ

İZMİR – 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi “Walter Benjamin: Modern Şehir Ve Sanat” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23. 07. 2019

Pelin ERDEM PEHLİVAN





TS EN ISO
9001:2015

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



TEZ SINAVI TUTANAK FORMU

Dok. No: FR/604/21

İlk Yayın Tar.: 03.10.2017

Rev. No/Tar.: 00/..

Sayfa 1 / 1

GÖNDEREN : Felsefe Anabilim Dalı Başkanlığı
GÖNDERİLEN : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalımız Yüksek Lisans Programı öğrencisi Pelin ERDEM PEHLİVAN ile ilgili Tez Sınav Tutanağı aşağıdadır.

Tarih:
Sayı :

Felsefe Anabilim Dalı Başkanı

İmza

SINAV TUTANAĞI

Tez Sınav Jürimiz tarafından incelenen “ *Walter Benjamin: Modern Şehir ve Sanat*” başlıklı tezli yüksek lisans tezi ile ilgili olarak jürimiz 28.06.2019 tarihinde toplanmış ve adı geçen öğrenciyi Tez Sınavına tabi tutmuştur. Sınav sonucunda adayın tezi hakkında OYBİRLİĞİ/ÇOKLUĞU ile aşağıdaki karar verilmiştir.

KABUL

Kabul Edilen Tezli Yüksek Lisans tezi:

- i) Bilime yenilik getirmiştir
- ii)Yeni bir bilimsel yöntem geliştirmiştir
- iii)Bilinen bir yöntemi yeni bir alana uygulamıştır
- iv) Uygulama yapmıştır (sadece Yüksek Lisans'ta geçerlidir)

RED

DÜZELTME *

Tez Sınav Jürisi	Unvanı ve Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Özcan Yılmaz SÜTÇÜ	
Üye	Doç. Dr. Aylin ÇANKAYA	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Özgür AKTOK	
Üye		
Üye		

Eki : Tez Değerlendirme Formu (Her bir jüri için).

* Tez sınavında düzeltme kararı verilmesi halinde jüri tarafından öngörülen düzeltmelere ilişkin bir jüri raporu eklenmelidir. Düzeltmeler için Ek süre her defasında en fazla yüksek lisans öğrencileri için 3 ay, doktora öğrencileri için 6 aydır.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Walter Benjamin: Modern Şehir Ve Sanat

Pelin Erdem PEHLİVAN

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Bu çalışmada ilk olarak tarih boyunca şehrsel organizasyonlarda ve sanat biçimlerinde çeşitli koşullara bağılı olarak yaşanan değışim araştırılmıştır. Bu bağlamda çalışma, tarih öncesi dönemlerde ilk insanların yaşadıkları yerleri ve sanatı dinsel koşullara bağılı olarak nasıl şekillendirdiğine odaklanmış ve dinsel etkinin şehir ve sanat üzerinde daha da görünür hale geldiğı İlkçağ ve Ortaçağ dönemlerini kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde sekülerleşmeyle birlikte felsefe tarihindeki belki de en büyük kırılmanın yaşandığına ve bu kırılma sonucunda da insanı merkeze alan yeni bir yapının doğduğuna değinilmiştir. Yaşanan bu kırılmanın şehir ve sanat üzerinde yarattığı sarsıcı izler ise Modern Çağ üzerinden araştırmaya açılmış ve bu dönemin en ünlü düşünürlerinden biri olan Walter Benjamin'in gözünden incelenmiştir.

20. yüzyılın ünlü düşünürü Walter Benjamin, daha önce pek çok önemli düşünür tarafından konu edilmiş olan modernizmin boğucu havasına ilişkin özgün bir araştırma yapmış ve bu araştırmada da içinde bulunulan kötü durumun nasıl iyileştirileceğine dair oldukça ikna edici teoriler ortaya koymuştur. Bu aşamada O, modern şehri ve sanatı ana birer motif olarak kullanarak Modern Çağ'a dair yeni bir panoramik kavrayış oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: şehir, sanat, modernizm, teknik

ABSTRACT

Master's Thesis

Walter Benjamin: Modern City And Art

Pelin Erdem PEHLİVAN

İzmir Kâtip Çelebi University

Graduate School of Social Sciences

Department of Philosophy

This study, first of all, investigates the change experienced in urban organizations and art forms depending on various conditions throughout history. In this sense, the study focuses on how people in prehistoric times shaped where they live and the art depending on religious conditions, therefore, study's extended to cover Antiquity and Medieval periods where the influence of religion becomes more visible in city and the art.

In the following parts of the study, it is mentioned that with secularization, probably the biggest break has experienced and as a result of this break a new anthropocentric structure has been born. The significant traces of this breaking point on the city and art is researched through the Modern Age and examined from the eyes of one of the most famous thinkers of this period, Walter Benjamin.

Walter Benjamin, the famous thinker of the twentieth century, has done an authentic research about the suffocating atmosphere of modernism which had previously been discussed by many important thinkers and he has produced very convincing theories on how to improve plight of the present situation. At this stage, he has developed a new broad conception of the Modern Age by using the modern city and art as main theme.

Keywords: city, art, modernism, technical

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
RESİM LİSTESİ.....	VIII
ÖNSÖZ	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN ÖNCESİ İLK İNSAN TOPLULUKLARINDA VE İLK ŞEHİRLERDE SANATIN GÖRÜNÜMÜ

1.1. Tarih Öncesi Dönem	5
1.2. İlkçağ Uygarlıkları.....	7
1.2.1. Mezopotamya Uygarlığı.....	7
1.2.2. Antik Mısır Uygarlığı.....	11
1.2.3. Antik Yunan.....	14

1.3. Roma	19
1.3.1. Ortaçağ Dönemi Roma'sında Şehirlerin Genel Görünümü	20
1.3.2. Ortaçağ Döneminde Sanatın Genel Görünümü	24
1.3.3. Rönesans Dönemi Şehirler Ve Sanatsal Faaliyetler	27

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİTENİN ŞAFAĞI

2.1. Bilen Öznenin ve Bilinen Doğanın Ortaya Çıkışı.....	35
2.2. Modern Dönemde Şehirlerin Doğuşu Ve Gelişmesi	38
2.2.1. 19. Yüzyıl Endüstri Şehirlerinin Genel Görünümü	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

WALTER BENJAMİN

3.1. 19.Yüzyıl Paris' inde Dolaşan Bir Düşünür: Walter Benjamin	43
3.2. Kapitalizmin Yükseliş Çağında Dolaşan Bir Düşünür: Walter Benjamin.....	53
3.2.1. Pasajlar Projesi.....	53
3.2.2. Paris Pasajları	54
3.2.3. Dünya Fuarları.....	55
3.2.4. Moda.....	56

3.2.5. İç Mekânlar – Koleksiyoncu	57
3.2.6. Panoramalar:	58
3.2.7. Flaneur	59

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YENİDEN ÜRETİM ÇAĞINDA SANAT YAPITI

4.1. Teknik Öncesi Dönemde Sanat Yapıtının Çoğaltılma Durumu.....	65
4.1.1 Sanat Eserinin Alımlanma Sürecinde Yaşanan Değişim: Kült Olmadan Sergilemeye Giden Süreç	67
4.2. Sanat Yapıtının Şimdi Ve Buradalığı	68
4.3. Sanat Yapıtının Aurası Ve Auranın Yitimi	69
4.4. Modern Kapitalist Dönemin Aurasız Sanatları	74
4.4.1. Fotoğraf	74
4.4.2. Sinema	77
SONUÇ	82
KAYNAKÇA	98

RESİM LİSTESİ

Şekil 1: Colbert "Galleria" sı

Şekil 2: Restore edilerek yeniden Paris'te hizmete giren Vivienne Pasajı

Şekil 3: Palais Royal, 1815

Şekil 4: 1810'da Panorama Pasajı

Şekil 5: Choiseul Pasajı, XIX. Yüzyıl

Şekil 6: Choiseul Pasajı, Bugün de bu görünümde

Şekil 7: Panorama Pasajı'nın geçen yüzyılda müşteri profili

Şekil 8: Jouffroy Pasajı

Şekil 9: Barometre Pasajı

Şekil 10: Colbert Pasajı

ÖNSÖZ

Şehir ve sanat kavramlarını ilk defa yan yana okuyan biri için bu durum şaşırtıcı olabilir. Çünkü okuyucu bu kavramları sanki daha önce birbiriyle hiç tanışmamış, belki aynı yerlerde bulunmuş da bir araya gelememiş iki yabancı gibi görür. Ancak işin aslı hiç de öyle değildir. İkisi arasında oldukça eskiye dayanan bir dostluk vardır ve onlar bir araya geldiklerinde birbirlerini tamamlamaktadır. Bu tamamlama sanatın şehirde var olması ve buna karşılık şehrin de sanat aracılığıyla kendini ifade etme imkânına erişmesi durumudur. Bu hayranlık uyandırıcı bir ilişkidir. Bu nedenle tarihin herhangi bir dönemine dair herhangi bir konuda araştırma yapan biri, dönemin şehir organizasyonu ile sanatı arasındaki ilişkiye baktığı takdirde önünde yeni bir ufuk belirecektir.

20. yüzyılın ünlü düşünürü Walter Benjamin, bu durumu fark etmiş olacak ki modernizme dair yaptığı kapsamlı araştırmasında şehir ve sanat arasındaki ilişkiden yararlanmayı ihmal etmemiştir. O, araştırmasında ilk olarak modernizmle yeni bir şehir organizasyonu oluştuğuna dikkat çekmektedir ve bu durumu Paris'in zaman içinde yaşadığı değişimden yola çıkarak anlatmaktadır. Bu dönemde Paris'in sokakları, caddeleri, bulvarları, mağazaları, pasajları, tren istasyonları, modası yeni kapitalist koşullara göre tekrar düzenlenme sürecine girmiştir. Ancak tüm o şeyler kapitalizmle tanışmadan hemen önce son bir kez çevresine devrimci bir ışık saçmaktadır. Bu ışık Walter Benjamin'e göre kapitalizmden kaçış yollarından birini oluşturmaktadır. Walter Benjamin aynı ışığı modern şehrin var ettiği yeni sanat biçimlerinden olan fotoğraf ve sinemada da görmektedir. Ona göre bu yeni sanat biçimleri modern şehir içinde burjuvazi tarafından her şeye yabancılaştırılmış proleter sınıfın içinde buldukları durumu fark etmesini sağlayacaktır. Bu nedenle fotoğraf ve sinema proleter sınıfın son bir kez haykıran devrimci çılgılığı olacaktır.

Çalışmamı sunmaya geçmeden önce bir kaç teşekkür etmek istiyorum. Değerli hocam Doç. Dr. Özcan Yılmaz Sütçü size minnettarım. Beni Walter Benjamin' le tanıştırap böyle bir tezin doğmasına imkân tanıdığınız, tez yazma sürecinde

kaybolduğum, ben bu işin içinden çıkamam dediğim her an yoluma ışık olduğunuz, bu uzun süreçte sorduğum hiçbir soruyu cevapsız bırakmayıp hatta her bir sorumu özenle cevapladığınız ve bana güvendiğiniz için size ne kadar teşekkür etsem az.

Bu uzun çalışma sürecinin her aşamasında desteğini, sabrını ve anlayışını esirgemeyen sevgili eşime, aileme ve can arkadaşım İrem'e teşekkür ederim.

Pelin Erdem Pehlivan

Haziran 2019

GİRİŞ

Çağdaş bir biyolog Homo sapiensin elli bin yıldan ibaret tarihini yeryüzündeki organik hayatın tarihiyle karşılaştırıldığında, yirmi dört saatlik bir günün ancak son iki saniyesi kadar olduğunu, uygar insanın tarihinin ise böyle ölçüldüğünde, son saatin son saniyesinin beşte birini ancak kapladığını belirtmiştir. (Benjamin, 2014: 48) Bu çerçeveden bakıldığında insanlık tarihi oldukça kısalmış gibi görünür. Ancak bu saniyelerle ifade edilen tarihsel süreçlerin içi dopdoludur ve bu tarihsel süreçleri oluşturan her dönem içerisinde farklı dinamikler barındırdığı için birbiriyle aynı değildir.

Bahsi geçen tarihsel süreçler içerisinde insanlar ilk olarak küçük topluluklar halinde yaşamış zaman ilerledikçe ise nüfus artışına paralel olarak ilk antik şehirleri kurmuşlardır. Şehir ve insan arasında etkileşimin bu nedenle çok eskilere dayandığı açıktır. Bu bağlamda şehrin serüveninin aslında insanlığın serüveni olduğunu başka bir deyişle şehrin tarihinin insanlığın tarihiyle örtüştüğü söylenebilir. (Tuna, 2009: 16) Şehir, her dönem insani faaliyetlerle yoğrulmuştur. Şehre ruh katan ve onun kendisini ifade etmesine imkân tanıyan en önemli unsurların başında ise sanat gelmektedir. Her dönemin sanatçısı içinde bulunduğu topluluğun ideolojisinden, ekonomisinden, dini inanışlarından, kültürel yapısından etkilenmektedir. Bu nedenle sanat eserleri de biçim ve içerik bakımından dönemsel olarak farklılık göstermektedir. Schiller'in de dediği gibi "Sanatçı zamanının çocuğudur." (Schiller, 1999: 36) Her bir sanatçının eseri yaşadığı mekânın izlerini taşımaktadır.

Şehir ve sanat arasındaki karşılıklı ilişkinin anlaşılması tarihsel süreçler içerisindeki pek çok konuyu aydınlatmaya yardımcı olmaktadır. Hatta öyle ki bu ilişki sayesinde hiç umulmadık yollar bir anda insanın karşısında belirmektedir. 20. yüzyılın son entelektüeli olarak anılan, kendi özgün fikirleriyle felsefeye bambaşka bir dokunuş yapan ve ansızın yaşamdan kendini koparan Walter Benjamin'in işte tam olarak bu duruma odaklanmış olduğu bilinir. O, modernizmin yarattığı tahribatı anlamak, yorumlamak ve bu koşulları iyileştirmek için çabalamış bir düşündürdür.

Ona göre şehir, sanat ve bunların aralarında var olan ilişki modernitenin çok yönlü bir panoramasını sunmaktadır.

Benjamin moderniteyi bir yangın yeri olarak görür. Ona göre insanın doğa üzerindeki tahakkümünün her geçen gün artması ve buna bağlı olarak da her türlü kaynağın toplumun çeşitli sınıflarının elinde toplanması durumu kapitalist bir düzeni var etmiştir. Giderek sertleşen ve keskinleşen sömürü ortamında insanlar hem kendilerine hem yaptıkları işe hem de çevrelerine yabancılaşmıştır. Yani onlar içine düştükleri ateşin farkında değildir. Yalnızca toplumun çok azı bu durumun farkındadır ve onlar da geleceğe umut bağlamış durumdadır. Bu düşünceye göre insanlar gelecekteki bir günün bir anında kurtuluşa ereceklerine inanır. İşte Walter Benjamin'in itirazları bu noktada başlar. Ona göre bazı kimselerin söylediği gibi ileride güneşli günler olmayacaktır. Aksine insanlar içinde buldukları yangının ateşini ve sıcaklığını her geçen gün daha fazla duyumsayacaktır. Peki kurtuluş gelecekte değilse nerededir? Walter Benjamin bu soruya cevap olarak şehri ve sanatı işaret etmektedir. Çünkü ona göre moderniteye dair yangın alarmları son kez burada çalmaktadır.

Walter Benjamin modernitenin neden olduğu tahribatı iyileştirmenin yollarını ilk olarak Avrupa'nın farklı farklı pek çok şehrinde aramıştır. Ancak ayak bastığı şehirler çoktan kapitalizmin egemenliği altına girmiş ve kapitalizme teslim olmuştur. Bu şehirlerde her şey yenidir. Geçmişe dair bütün izler silinmiştir. Ancak Walter Benjamin geçmişi önemseyen bir düşünürdür. Ona göre şimdiden geçmişe bakmak bu yangından çıkış yolunun haritası olacaktır. Bu nedenle O, hem geçmişi hem de şimdiki kucaklayan bir şehir arayışında olmuştur ve sonunda tüm aradığı özellikleri dönemin Paris'inde bulmuştur. Paris 19. Yüzyılın ilk yarısına kadar geçmişle kurduğu teması hiç koparmamış bir şehir olma özelliği taşımaktadır. Ancak 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren kapitalizmin rüzgârının Paris sokaklarına yayılmasıyla bu durum değişime uğramıştır. Yine de Paris'i Paris yapan tüm şeyler tam manasıyla yeniye teslim olup yok olmamış sadece üzerleri büyük bir toz yığınıyla örtülmüş, eskimeye terk edilmiştir. İşte bu üzeri tozla kaplı olan şeyler Paris'in geçmişini ve şimdisini buluşturan kültür antikalarıdır. Paris'in kültür

antikaları derken kastedilen ise oranın caddeleri, bulvarları, sokakları, pasajları, panoramaları, dünya fuarları, modası, iç mekânları, fahişeleri, eskimiş fotoğraflarıdır. Walter Benjamin tüm bunları büyük bir özenle arayıp, Paris'i karış karış gezip bulmuş ve onların üzerlerindeki toz yığınına kaldırmıştır. O, tüm bu şeylere sadece bakmamış onların en derinlerinde sakladıkları şeyleri görmeye çalışmıştır ve bu sayede daha önce kimse tarafından fark edilmeyen iyileştirici umut parıltısını yakalamıştır. Kısaca Walter Benjamin'i etkileyen, onun Paris'e adeta aşık olmasına neden olan şey Paris'in geçirdiği bu serüven ve bu serüven sonunda Paris'in bir antikacıya dönüşmesi durumudur. Bu aşk Walter Benjamin'in en önemli eseri olan *Pasajlar Projesi* 'nin doğmasına da sebebiyet vermiştir. Her ne kadar bu eser tamamlanmamış olsa da ana motifleriyle okuyucuya dönemin Paris'ine ve dolayısıyla moderniteye dair yepyeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu eserde ayrıca Walter Benjamin Paris dışında başka konulara da yer ayırmıştır. Özellikle onun modern dönemdeki sanatın değişimini yorumladığı ve yaşanan bu değişimin modern şehre yansımaları değerlendirildiği “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*” makalesi çok kıymetlidir. Bu makale bugün bile çevresine ışık saçmayı sürdüren ve içinde bulunulan durumu en güzel şekilde özetleyen bir özelliğe sahiptir.

Walter Benjamin'in kaleminden çıkan bu eşsiz makalede ilk olarak modern dönemde yaşanan teknik gelişmelerin sanat üzerindeki etkileri araştırmaya açılmıştır. Çünkü çeşitli teknik yenilikler –ki bunlar kopyalama, çoğaltma, yeniden üretmedir- sanatın hem biçim hem de içerik yönünü bir hayli etkilemiştir. Bu durum sanatı geleneksel tanımlarından uzaklaştırmıştır ve sanata dair yeni şeylerin söylemesi gerekli hale gelmiştir. Bu nedenle dönemin pek çok düşünürünün sanat alanında yaşanan bu değişim ve dönüşüm durumunu yorumlamaya girişmiş olduğu görülür. Bu düşünürlerin bir kısmı sanatın teknik ile sentezlenmesini karamsar bir tutumla ele almıştır. Onlar bu sentezin sanatın geçmişten bugüne var olan değerini zedelediğini ileri sürmektedir. Ayrıca onlar sanatın teknikle bu yakınlığının dönemin egemen güçlerinin işine yaradığını, onların sanatı bir propaganda aracı haline getirdiklerini vurgulamaktadır. Walter Benjamin'in bu düşünceler karşısındaki tavrı nettir. O, sanatın bir değer kaybı yaşadığı düşüncesine katılır ve bunu aura kavramı etrafında

inceler. Ancak bu noktada yaşanan bu kaybı karamsar bir şekilde ele almaz. Ona göre içinde bulunulan dönemin koşulları ile sanat uzlaştırılmalıdır ve bu dönemin var ettiği sanat biçimlerinin insanlığa ne gibi yararlar sağlayacağına odaklanılmalıdır. Bu aşamada Walter Benjamin fotoğrafı ve sinemayı araştırmaya girişir. Bu iki yeni sanat dalı modern dönemin imkânları tarafından var edilmiştir. Fotoğrafın ve sinemanın temelinde teknik üretim ve çoğaltılabilir olma durumu vardır. Onlar bu sayede çok kısa zamanda çok fazla insana ulaşabilmektedir. Bu yeni bir durumdur. Daha önce ne resim ne heykel ne de mimari de bu duruma rastlanılmaz. Onlar yalnızca sınırlı sayıdaki belli bir kesime hitap eder. Fotoğraf ve sinema ise kolektif bir ruha sahiptir. Onlar modern şehrin her bir sakinine temas edip her bir sakinine ulaşırlar ve insanlığa dair hikâyeler anlatırlar. Başka bir deyişle fotoğraf ve sinema topluma içinde buldukları hayatı yansıtan bir ayna işlevi görür. İlk defa toplum bu sayede içine düştüğü ateşin farkına varır, yangının alevlerini teninde hisseder. O andan sonra artık hiçbir şey aynı kalmayacaktır. Çünkü bu durum yaşanacak devrimin ayak seslerinin ta kendisidir.

Görüldüğü gibi Walter Benjamin'in düşünceleri büyük bir ilgi ve merak uyandırmaktadır. Eğer onu daha iyi anlamak ve kavramak istiyorsak yapılması gereken ilk şey onun özgün düşüncelerini biçimlendiren şehir ve sanat kavramlarının tarihsel arka planını analiz etmektir. Bu nedenle şimdi bu iki kavramın izini sürmek için tarihsel bir yolculuğa çıkmak ve belirli duraklarda soluklanmak gerekmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN ÖNCESİ İLK İNSAN TOPLULUKLARINDA VE İLK ŞEHİRLERDE SANATIN GÖRÜNÜMÜ

1.1. Tarih Öncesi Dönem

Uygar insanın atalarının izlerine ilk olarak tarih öncesi dönemlerde rastlanmaktadır. İnsanlar bu çağda canlılıklarını devam ettirebilmek için sürekli doğayla mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Onlar toplayıcılık yaparak, avlanarak hayatlarını idame ettirmiş ve ilk olarak mağaralarda, daha sonraları ise ilkel aletleriyle kazdıkları kovuklarda yaşamaya başlamışlardır. Yapılan arkeolojik çalışmalar ilk insanların buraları sadece barınma, üreme, beslenme gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmadığını, buraları ayrıca bir tören merkezi olarak da kullandığını ve daha bereketli bir hayata sahip olmak için onların bu tören merkezlerinde bir araya geldiğini göstermektedir. (Mumford, 2007: 19) Onların yaşadıkları yerlerde bulunan duvar resimleri ve heykellerin primatif hali sayılabilecek olan taş oymaları bu duruma kanıt niteliğindedir. Çünkü bahsi geçen taş oymalarının büyüsel bir amaçla yapıldığı üzerinde durulmaktadır. Keza duvar resimlerinin de aynı amaçlar doğrultusunda yapıldığı düşünülmektedir. Her ne sebeple olursa olsun ilk resmin çizildiği veyahut ilk heykelin yapıldığı an itibariyle aslında sanatla da ilk temasın gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Elbette buradaki sanat kavramı günümüzdekinden oldukça farklıdır. Bu çağın sanatı ilkel insanın inançlarına hizmet etmekte, doğanın gücü karşısındaki güçsüzlüğüne büyüsel bir destek sağlamaktadır. Bahsi geçen bu resimlerde daha çok av sahnelerinin ve çeşitli hayvan figürlerinin bulunmasının nedeni de bu düşünceyle ilintilidir. İlkel insanların bir av sahnesini resmettiğinde gerçek hayatta da bunu yaşayacaklarına inandığı bilinmektedir. İlkel insanların bu gibi ilişkileri kurma nedeni ise Fischer' a göre onların nesnelere arasında benzerlik kurmasından ileri gelmektedir. Bunun sonucunda da onlar birbirine benzeyen şeyleri özdeş olarak kabul etmekte ve bu düşünceyle

hareket ederek de bir şeyin benzerini yaptıklarında doğa üzerinde sınırsız bir üstünlük kurabileceklerine inanmaktadır. (Fischer, 1990: 30) Kısaca o dönemdeki sanatın başlangıçta güzellikle ilişkili herhangi bir kaygısının hatta daha genel olarak estetik bir kaygısının olmadığı söylenebilir. Pek çok sanat eserinin yapılış amacı sadece garip törenlerin bir parçası olmaktır ve burada önemli olan şey ise söz konusu heykelin ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliğinden ziyade yarattığı büyüsel etkiyi sağlayıp sağlamadığıdır. (Gombrich, 1998: 43)

Sanatın insan topluluklarının yaşam savaşında büyümlü bir araç olarak görülmesi, insanların tarım toplumu haline gelip yerleşik hayata geçmesiyle birlikte ilk kabilelerin ve sonra nüfusun artmasına bağlı olarak tarihin ilk şehirlerinin kurulduğu dönemde de sürmüştür. Bu dönemde insan doğa karşısında avcı toplayıcı olduğu dönemdeki kadar güçsüz olmasa da hala hayatını belirleyen en önemli faktörün doğa olduğunun farkındadır. Bu nedenle o, eski sığınağını terk etmemiş ve inanç unsurlarına tekrar sığınmıştır. Bu durum da hem dönemin şehrsel planında hem de sanat eserlerinde rahatlıkla görülebilmektedir. Bu bağlamdan hareketle ilk şehirlerin kuruluş amacı araştırıldığında Bookchin'in ileriye sürdüğü tez oldukça akla yatkın görünmektedir. Ona göre bu şehirler ekonomik veya savunmaya yönelik ihtiyaçları karşılamaktan ziyade kültürel gereksinimleri karşılamak için kurulmuştur. Tarihin ilk şehirlerinden biri olan Çatalhöyük'te bulunan türbeler, şehir nüfusunun kendini dinsel ritüellere adadığını göstermektedir. Bu nedenle Çatalhöyük'ün kültürel ve dinsel işlevi nedeniyle binlerce yıl önce Anadolu topraklarında var olduğuna dair açıklama, ekonomik ya da askeri işlevlerden dolayı ortaya çıktığına ilişkin açıklamalardan daha inandırıcıdır. (Bookchin, 2014: 61)

Çatalhöyük'ün şehir planı da aslında bu duruma bir kanıt niteliğindedir. Çünkü şehir planı incelendiğinde buradaki dinsel forma sahip yapılar olan türbelerin, tapınak odalarının varlığı ve bu yapıların şehir içindeki konumlanışı dönemin inancının şehre sirayet edişini gözler önüne sermektedir. Çatalhöyük'te dört beş evin bir araya gelerek bir yaşam alanı oluşturduğu ve bunların arasında ise tapınak odalarının bulunduğu yapılan çalışmalarla tespit edilmiştir. (Akurgal, 2005: 5) Ayrıca Çatalhöyük'te bulunmuş olan kalın duvarlı evler, küçük meydanlar ve halka

açık olan gösterişli sanat eserleri canlı bir dinsel ve etkin bir yurttaşlık yaşamının kanıtları sayılabilir. (Bookchin, 2014: 58) Tüm bunlara ek olarak buradaki inanç unsurlarının sadece şehri şekillendirmediği, dönemin sanat eserlerine de yansımış olduğu söylenmelidir. Örneğin; Yeni Taş Devri Anadolu'sunda insan için bereket ve çoğalmanın sembolü sayılan Tanrı Ana'ya tapıldığı bilinmektedir. Çatalhöyük bölgesinde yapılan arkeolojik kazılarda Tanrı Ana'yı simgeleyen pek çok heykelciğe rastlanmıştır. (Akurgal, 2005: 5) Bölgedeki dini yapılardan olan türbelerin duvarlarında da çeşitli resimler bulunmuştur. Bookchin'in belirttiğine göre bu resimler türbelerin karşılıklı duvarlarında yer almakta ve biri ölümü, diğeri ise yaşamı simgelemektedir. (Bookchin, 2014: 58) Bunların dışında binaların duvarlarını süsleyen çeşitli doğal ve simgesel içerikli resimlerin, kabartmaların, fresklerin olduğu da bilinmektedir.

Tarih öncesi dönemlerde görüldüğü gibi insanların dinsel inanışları onların hem yaşadığı yere –ki burası ister bir mağara isterse ilkel bir şehir olsun- hem de sanat alanında verdikleri eserlere yansımıştır. Onların yaşadıkları yerler ve ortaya çıkardıkları eserler bu bağlamda şekillenmiştir. Bu durum İlkçağ'daki çoğu uygarlıkta da devamlılığını sürdürmüştür. Bu nedenle şimdiki durağımız İlkçağ uygarlıkları olacaktır. Elbette bu çalışmada İlkçağ uygarlıklarının tamamına yer ayırmamız mümkün değildir. Bu nedenle bu ilişkinin daha çok göze çarptığı uygarlıklar üzerinde durulacaktır.

1.2. İlkçağ Uygarlıkları

1.2.1. Mezopotamya Uygarlığı

Avrupa topraklarında Neolitik çağ yaşanırken Mezopotamya'da yani Fırat ve Dicle nehirleri arasında kalan bölgede şehir devletlerinin oluşmaya başladığı bilinmektedir. (Pischel, 1983: 23) Bölgede ilk şehir devletini kuranlar ise Sümerler olmuştur. Sümerlerle ilgili olarak en göze çarpan unsur çok tanrılı bir dini inanişaya sahip olmaları ve bu inanışları doğrultusunda hayatlarını şekillendirmeleridir. Onlar kurdukları şehirleri de bu inançları doğrultusunda biçimlendirmiştir. Örneğin; Sümerlerin İ.Ö. 4500 yılları civarında ilk olarak Eridu ve bundan yaklaşık olarak bin

yıl sonra ise Uruk isimli iki yerleşim yerini kurduğu ve bu iki yerleşim yerinin de kerpiçten inşa edilmiş etkileyici tapınak komplekslerinin merkezinde yer alacak şekilde planlanmış olduğu bilinir. (Freeman, 2003: 75) Ayrıca Nippur adlı başka bir yerleşim yerinin de Sümerler için oldukça önemli olduğu, hatta Nippur' un Sümerler tarafından dini ana şehir olarak kabul edildiği ve orada bir hizmette bulunmanın, inşaat yapmanın veya hiç değilse yapımına katkıda bulunmanın dahi büyük bir onur sayıldığı bilinmektedir. (Köroğlu, 2008: 68)

Sümer dönemi şehirlerinin en önemli mimari yapıları ise Ziggurat olarak adlandırılan tapınak formlarıdır ve ilk yerleşim yerleri de genel olarak bu tapınakların çevresinde konuşlanmıştır. Sümerlerin çok tanrılı dini inanışlarının birer simgesi olan Ziggurtalar da çeşitli dini ritüellerin gerçekleştiği bilinir. Ancak bu tapınaklar sadece dinsel ritüellerin gerçekleştiği alanlar da olmamıştır. Buralar aynı zamanda toplumsal yaşamın kendini en yoğun şekilde hissettirdiği yerler olma özelliğine de sahiptir. (Timuçin, 2010: 67) Ayrıca Mezopotamya uygarlığı boyunca bu tapınak formunun mimari olarak geliştirilmiş olduğu da bilinmektedir.

Görüldüğü üzere Sümerler, adeta tüm yaşamlarını dini inanışlarına göre şekillendirmiştir. İlk şehirlerin her özelliği şehir sakinlerinin inancıyla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. İnsanlar inandıkları tanrıları yüceltmek ve onlara hizmet etmekten başka bir amaçları olmadığını sergilemek adına bu şehirleri kurmuş gibidir. Bu nedenle şehirlerde bulunan dini forma sahip yapılar adeta şehirlerin kalbinde yer almıştır. Sümerlerin sanat alanında verdikleri eserlerde de bu düşünce hâkim olmuştur. O dönemden kalma heykel ve kabartmalarda daha çok dini motiflere rastlanmasının nedeni budur. Ayrıca bu heykel ve kabartmalarla ilgili olarak onların tapınaklara hediye edilmek amacıyla yapıldığı da bilinir. (Köroğlu, 2008: 67)

Mezopotamya bölgesinde bu inançla hareket eden bir diğer şehir devleti ise Akadlardır. Sümer dönemindeki çok tanrılı inanç sistemi Akad döneminde de devam etmiştir. Ancak Akadlar dönemindeki kritik nokta buradaki yöneticinin tanrılarla eş statüye getirilmesidir. Nissen bu konuyla ilgili olarak dönemin krallarından olan Naramsin'den, birçok kutsama ve bağlılık yazıtında "*Akkad'ın Tanrısı*" diye söz

edildiğini belirtmiştir. (Nissen, 2004: 199) Şehir devletinin başındaki yöneticiyle tanrıların denk tutulma fikri kendini hem sanat alanında verilen eserlerde hem de Akad şehir planında hissettirmiştir.

Bu dönemde şehirler hem dünyevi hem de mistik öğelerle yoğrulmuş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Akad kralının, Kiş ve Babil yakınlarında Agade isimli bir başkent kurduğu ve kendisi için bir saray, tanrılar içinse büyük tapınaklar inşa ettirmiş olduğu bilinir. (Köroğlu, 2008: 77) Görüldüğü gibi artık şehirde önemli olan tek yapı sadece tapınak değildir. Kralın kendisi için yaptırdığı saray da şehir için oldukça büyük bir önem arz etmektedir. Ayrıca Akad şehirlerinde sadece dinsel etkinliklerin yapılmadığı, kralın emriyle insanı günlük işlerden uzaklaştıran törenlerin ve çeşitli eğlencelerin de yapıldığı bilinir. Mumford bu konuyla ilgili olarak eserinde Eski bir Akad metnine yer vermiştir;

“Gel Ey Enkidu, etrafı surlarla çevrili Uruk’a

İnsanların şık tören elbiseleriyle göz kamaştırdığı,

Her günün bayram gibi yaşandığı yere gel.” (Mumford, 2007: 90)

Bu metinden de anlaşılacağı üzere Akadlılar şehirle sadece dinsel inançları üzerinden bir ilişki kurmamaktadır. Burada insan ve şehir arasında daha bireysel bir ilişki oluşmaya başlamıştır. Şehirde kendini hissettiren bu düşünsel değişim dönemin sanat eserlerine de yansımıştır. Örneğin; Akadların çeşitli kabartmalar, heykeller ve dikili taşlar yaptıkları bilinir ve bu eserlerde de şehrsel mimaride olduğu gibi tanrıların ve kralın denk statüde olduğunun vurgulanmış olduğu görülür. (Pischel, 1983 : 28) Bu dönemden kalma eserlerde özellikle kralın askeri başarılarının ve çeşitli savaş sahnelerinin işlendiği de görülmektedir. (Turani, 2010: 95) Kısaca Akad şehirlerinde ve bu şehirlerde ortaya çıkan sanat eserlerinde dinsel etkinin yanı sıra yöneticinin etkisi de göze çarpmaktadır. Bu durum hem şehrin hem de sanatın dinsellikten az da olsa sıyrılmasına imkân sağlamıştır. Burada yön verici unsur sadece din değildir. Yöneticinin payı da oldukça büyüktür Çünkü her ne kadar

yönetici tanrı statüsünde kabul görmüş olsa da aynı zamanda o, savaşçı bir liderdir. Kendi gücünü de hem şehirde hem de sanatta hissettirmiştir. Bu duruma Mezopotamya uygarlığının bir diğer şehir devleti olan Babil’de de rastlanmaktadır. Ancak Babil, diğer şehir devletlerinden farklı olarak gösteriş ve ihtişama büyük önem vermiştir ve bu şehrin yöneticileri kendi güçlerini bu şekilde göstermeyi yeğlemiştir. Bu şehirdeki tüm yapıların büyük bir özenle ve incelikle yapıldığı bilinir. Şehir ve sanat bu şehir devletinde adeta kucaklaşmış şekilde karşımıza çıkar. Babil’in halen daha tarihsel dönem içerisindeki en parlak, en seçkin şehir devletlerinden biri olarak anılması boşuna değildir.

Babil merkezli olan bu şehir devletinin en önemli kralı Hammurabi’dir. Ancak Babil’in asıl gelişmesinin ise Yeni Babil döneminde kral II. Nebukadnezar zamanında gerçekleşmiş olduğu bilinir. Özellikle bu dönemde başkent yeniden düzenlenmiştir. Nebukadnezar’ın elde ettiği topraklardan sağladığı ganimetlerle Babil’i eski dünyanın gıpta ile bakılan, en görkemli şehri durumuna getirmiş olduğu ve ayrıca şehirdeki pek çok önemli mimari yapının bu dönemde son şeklini aldığı bilinir. Bu mimari yapıların en önemlileri *Babil Kulesi*, yeni yıl şenliklerinde kullanıldığı bilinen ve tören yoluna açılan ünlü *İhtar Kapısı*’dır. (Köroğlu, 2008: 201) Şehirde caddelerin ve sokakların süslemesine dahi özen gösterilmiştir. Babil’de II. Nabukadnezar’ a ait olduğu bilinen sarayın önünden geçen ve halen Berlin’de olan muazzam cadde adeta o dönemi bütün inceliğiyle gösterir. Bu caddenin her iki tarafındaki duvarlarının alt kısımları aslan ve silahlı asker motiflerinden oluşan çiniyle kaplanmıştır. Söylenenlere göre bir şerit halinde bulunan bu çinilerdeki görkemli dekorlar o dönemde caddeden geçen yabancıların üzerinde korkutucu bir etki yaratmak için yapılmıştır. (Turani, 2010: 107-108) Sanat şehre zarafet katmış aynı zamanda da şehrin yöneticisinin gücünü, kudretini vurgulamak için kullanılmıştır. Ancak şu da belirtilmelidir ki Babil şehri sanatla iç içe olduğu kadar kutsal ve mistik bir misyona da sahiptir. Özellikle bu dönemde şehrin baş tanrısı Marduk adına yapılan *Marduk Tapınağı Esagila* oldukça önemli bir mimari yapıdır. Yukarıda bahsi geçen Babil Kulesi’nin tepesinde de bir tapınak bulunduğu bilinir. (Köroğlu, 2008: 203) Babil görüldüğü gibi güçten, ihtişamdandan, mistik duygulardan

hareketle kurulan bir şehir olmuştur. Şehir içinde yer alan her ayrıntı da özenle düşünülmüştür. Bu da Mezopotamya medeniyeti içerisinde onu özel kılmıştır.

1.2.2. Antik Mısır Uygarlığı

İlkçağ' da bugünkü devlet kavramının ilk örneklerinden biri olarak sayılabilen bir diğer uygarlığın ise Antik Mısır olduğu söylenebilir. Nil vadisindeki firavun devletinin Roma imparatorluğunun oldukça uzun çöküş döneminin öncelerine kadar tarih sahnesindeki varlığını sürdürmüş olduğu bilinir. (Bookchin, 2014: 79) Antik Mısır, zamanının çok ötesinde olan bir medeniyet olarak kabul edilmektedir. Onlar yerleşik hayata geçtikleri andan itibaren yaşadıkları yerlere teknik, kültürel birikimlerini aktararak kendilerine özgü şehir yapıları oluşturmuş ve günümüzde halen daha hayranlık uyandıran pek çok sanat eserine imza atmışlardır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki buradaki şehirlerin dokusunu ve sanat eserlerinin yapılış amacını belirleyen şey Antik Mısırlıların çok tanrılı dini inanç sistemi olmuştur. Antik Mısır'ın çok tanrılı inanç sistemine bakıldığında onların canlı veya cansız pek çok şeye bir ruh yükleyip sonrasında da bu canlı cansız şeylere belli görünüşler, karakterler, görevler vererek onları dini birer inanç nesnesi haline getirmiş oldukları görülür. Eski Mısır yaradılış efsanelerinde *Ra*'nın, yani güneşin her şeyin başlangıcında yer aldığından ve *Ra*' dan sonra da bir tanrı soyunun var olduğundan bahsedilmiştir. (Freeman, 2003: 25) Antik Mısır'da firavun olarak adlandırılan devlet yöneticilerinin de işte bu bahsi geçen tanrıların arasından geldiğine daha sonra ise tekrar onların arasına döneceğine inanılmaktadır. Yani firavun tanrıların yeryüzündeki tezahürü olarak kabul görmüştür. Antik Mısır'daki firavunlar bu sebeple her sözü tartışmasız olarak kabul edilen ve baş eğilmesi gereken kişilerdir. (Timuçin, 2010: 86) Öyle ki Antik Mısır'la ilgili kaynaklarda da belirtildiği üzere firavuna itaat etmek sıradan insanların hayatlarını belirleyen ve kolaylaştıran en önemli faktördür. Bu konuyla ilgili olarak Mumford da Antik Mısır'da yaşayan sıradan bir insanın gelecek yılının bir önceki yılı gibi mutlu geçmesinin imkânını firavuna itaat etmek olarak algıladığından bahsetmiştir. (Mumford, 2007: 107) Bu itaatkâr insanların yaşadığı şehirler de firavunlar ve dolayısıyla dini inanışlar etrafında şekillenmiştir.

Antik Mısır şehirleriyle ilgili ilk dikkat çeken nokta onların kendine has dokusudur. Bu dokunun oluşmasının gerisindeki neden ise Antik Mısır dininin en önemli inanç unsuru olan ölümden sonra bir hayatın var olduğu düşüncesidir. Firavunlar bu nedenle şehirleri öteki dünyaya hazırlık mekânı olarak kullanmışlardır ve onlar yaşadıkları yerleri daha ziyade bu düşünceye göre şekillendirmişlerdir. Antik Mısır şehirlerinde yer alan her şey bu düşünceyi yansıtır nitelikte planlanmıştır. Bu şehirler incelendiğinde buraların diğer medeniyetlerdeki şehirlere göre pek çok bakımdan farklı olduğu görülür. Örneğin; firavunlar diğer devletlerin yöneticileri gibi şehirleri büyütmek ve geliştirmek gibi bir gaye edinmemiştir. Antik Mısır şehirleri diğer şehirlere kıyasla daha küçük sınırlara sahip olmuştur. Ayrıca bu şehirlerin nüfusun büyük bölümünü dahi barındırmayan ve şehrsel işlevlerini yerine getirmeyen yerler olduğu da bilinmektedir. Buradaki çöl ve dağlar bu antik şehrin surlarını, çeşitli eyalet ve totem grupları mahallelerini, firavunların mezarları ve şehir içindeki tapınaklar ise öteki dünyanın kaleleri görevini görmektedir. Yani şehrin işlevini adeta bizzat Antik Mısır'ın üzerine kurulduğu arazinin kendisi yerine getirmektedir. (Mumford, 2007: 104) Görüldüğü gibi firavunlar şehirlerle ilgili bir çaba harcamamıştır. Onlar bu dünyadaki faaliyetlerinden ziyade ruhun ölümsüzlüğü düşüncesinden hareketle sadece öte dünyaya dair hazırlık yapabilmek adına şehri şekillendirmiştir. Mumford bu duruma örnek olarak Antik Mısır kraliyetinin kendi başkentleri arasında yer alan Akhetalon ile mezarlar ve ölümler şehri olarak bilinen Memfis arasında bir karşılaştırma yapmıştır. Bu karşılaştırmaya göre Antik Mısır'ın M.Ö. 1369-1354 gibi geç bir dönemde Akhetalon başkentinin sadece on altı yıl yerleşime açık olarak kaldığı bilinirken, bir tapınak şehri olan Memfis' in ise 1500 yıl boyunca kutsal bir alan olarak var olduğu bilinmektedir. Görüldüğü gibi kraliyet başkentleri geçici ve sadece o anlık olarak ortaya çıkmış gibidir. Mezarlar ve ölümler şehri olarak bilinen yerler ise sürekli ikamet için kurulmuştur. (Mumford, 2007: 105) Tüm bu nedenlerden dolayı Antik Mısır kendine özgü bir şehir tipi oluşturmuştur ve buralar genel olarak ölümler şehri olarak isimlendirilmiştir. (Mumford, 2007: 105)

Ölüm fikri ve öte dünya inancı Antik Mısır şehirlerini etkilediği gibi buradaki sanatın ortaya çıkmasında da etkili olmuştur. Örneğin; anıt mezar olarak bilinen ve

bugün Mısır uygarlığının bir simgesi olan piramitler şehrin sanat alanındaki en önemli eserleridir. Piramitlerin yapılmasının asıl amacı elbette muazzam bir sanat eseri oluşturup bunu gelecek kuşaklara aktarma düşüncesi olmamıştır. Piramitler, firavunların ölümden sonraki yaşamlarını ya da daha doğru ifade etmek gerekirse ölümsüz yaşamlarını sürdürecekleri yerler olarak tasarlanmıştır. (Timuçin, 2010: 88) Ayrıca piramitler firavunun kutsal bedeninin bozulmadan muhafaza edilmesinin sağlandığı yerler olması bakımından da önemlidir. Bedenin bozulmadan saklanması Antik Mısır inancına göre, ruhun öbür dünyada yaşamını sürdürebilmesinin şartıdır. Firavunun bedeninin bozulmadan muhafaza edilmesi düşüncesi Antik Mısır'da heykelciliğin ortaya çıkmasına da sebebiyet vermiştir. Antik Mısır heykeltıraşının her şeyden önce dinsel bir yükümlülüğü olduğu açıktır. Ondan beklenen şu anki yaşama ölümden sonra var olacak yaşam arasındaki geçiş imkânını sağlamasıdır. Bu nedenle de onun kişiyi ya da ölüyü yontuyla somutlaştırması gerekmektedir. (Gombrich, 1998: 58) Bu durum Antik Mısır heykeltıraşını icra ettiği sanatta açık ve seçik olmaya zorlamakta ve daha da önemli olarak heykelini yaptığı kişinin bedensel yapısına sıkı sıkıya bağlı kalmasını zorunlu hale getirmektedir. (Timuçin, 2010: 101) Böyle bir ortamda Antik Mısır heykeltıraşlarının eserlerini kendi düşünsel dünyasına göre şekillendirmeleri beklenemez.

Antik Mısır'da heykelin yanı sıra pek çok resmin ve alçak kabartmanın yapıldığı da bilinir. Bunlara özellikle kral mezarlarının duvarlarında rastlanmaktadır. Alçak kabartma ve resim sanatı, heykel sanatını ortaya çıkaran benzer eğilimlerle var olmuştur. Resmi veyahut kabartmayı yapan sanatçının görevi, ilk olarak her şeyi, en açık ve kalıcı şekilde korumaktır. Gombrich'e göre Antik Mısır sanatçısının ilk görevi her zaman doğayı herhangi bir şekilde seçilmiş bir görüş açısından resmetmek ve eserini belleğindeki şekliyle icra etmektir. Sanatçı eserini oluştururken de belirlenmiş olan katı kurallara uyarak her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini sağlamak zorunda bırakılmıştır. (Gombrich, 1998: 60)

Daha önce bahsedildiği gibi Antik Mısır sanatçısı hangi sanatsal faaliyeti icra ederse etsin onun esas görevi her zaman firavunun bedenini korumak ve ruhunun öte dünyada rahat etmesini sağlamak olmuştur. Bu nedenle de Antik Mısır'da var olan

sanat bir süre sonra aynı şeyi tekrarlar hale gelmiştir. Mısır sanatının kendine has bir üslubu olduğu açıktır. Ancak tüm bu eserlerin halen bizim anladığımız, bugünkü anlamdaki sanatla bir ilgisi yoktur. Çünkü sanat bağımsız, hiçbir şeyin boyunduruğu altında olmadığı zaman asıl anlamına kavuşur. Bu da şehrin bağımsız bir yapıya bürünmesiyle yakından ilgili bir durumdur.

1.2.3. Antik Yunan

Marx, İlkçağ uygarlıklarını insanlık tarihinin çocukluk dönemi diye adlandırmış ve bu uygarlıklarla ilgili olarak onların bir kısmından huysuz çocuklar bir kısmından ise büyük adam tavırları takınan çocuklar olarak söz etmiştir. Ona göre Antikçağ'ın birçok halkları, bu kategorilere girerken Yunanlılar bunların dışında kalarak İlkçağ'ın normal çocukları olarak tarih sahnesinde yer almıştır. (Marx, 1979: 281) Antik Yunan'ın çağdaşı diğer uygarlıklardan ayrılıp insanlık tarihinin normal çocukluk dönemi olarak adlandırılmasının gerisinde ise çeşitli nedenler bulunmaktadır.

İlk olarak Antik Yunan'da diğer uygarlıklardan farklı olarak evrende var olan her şeyin insanların faydalanması için yaratıldığı düşüncesinin hâkim olduğu söylenebilir. Bunun sonucunda da insanı merkeze koyan bir anlayış oluşmuştur ve bu anlayış Antik Yunan'da şehir devlet düzeni olarak adlandırılan polisleri şekillendirmiştir. Polisler tüm kültürün, etiğin, hatta dinin taşıyıcısı olarak kabul edilmektedir ve bütün bunların da ötesinde polislerden bir sanat eseri olarak da bahsedilmektedir. (Friedell, 1999: 108) Polisler, Antik Yunan için her türlü varoluşun anlam kazandığı yerlerdir ve insanla ilgili olan tüm değerlerin burada tamamlandığı söylenebilir. Polislerin dışı karşı tamamen özgür, bağımsız olmak, kendi yasal düzenlemelerini yapmak ve mümkün olduğu kadar da kendi kendine yetme arzusunda olduğu bilinir. Tüm bu nedenlerden dolayı Antik Yunan polisleri varlığını çok uzun süre sürdürmüştür. Polislerdeki toplumsal yapı da diğer medeniyetlerden farklı bir yapıya sahiptir. Buradaki toplumsal yapının bir kısmının toprak sahibi olan özgür insanlardan, bir kısmının özgür olsa dahi siyasi haklardan mahrum olanlardan bir kısmının ise her türlü haktan yoksun olan kölelerden oluştuğu

bilinmektedir. (Mansel, 1999: 102-103) Görüldüğü gibi toplumsal yapı sınıflara ayrılmış şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Doğu medeniyetlerini andırırsa da Antik Yunan'ı farklı kılan şey polislerin başında bir kralın ya da yöneticinin bulunmamasıdır. Mumford' un da belirttiği gibi polisler militarizmin ve bürokrasinin zorlayıcı tavrından yani tanrısal kralların isteklerinden azade bir yapıya sahiptir. (Mumford, 2007: 162) Polislerde var olan yönetim şeklinde her özgür yurttaşın yönetimde söz sahibi olduğu ve yönetime doğrudan katıldığı bilinir. Bu nedenle Antik Yunan polislerinin demokrasinin ilk örneğini bize sunmuş olduğu söylenebilir. Antik Yunan'ı diğer Doğu medeniyetlerinden ayıran hususlarla ilgili olarak Lukacs da birkaç söz söylemiştir. Ona göre Antik Yunan'ın diğer medeniyetlerden ayrıldığı noktalar belirli toplumsal temellere dayanmaktadır. Lukacs, bu farkı bireyin toprağı üzerinde özel mülkiyete sahip olmasının yanı sıra özel mülkiyetin aynı zamanda topluluk üyeliğine de bağılı bulunmasıyla ilgili durumdan hareketle açıklamıştır. Ona göre bu mülkiyet durumu üretim ilişkileri açısından Antik Yunan'da şu sonucu doğurmuştur: Köleler, devlete ait olmasalar da daima özel mülkiyet sahiplerine ait olarak kabul edilmiştir. Bu şekilde bir toplumsal varoluşla birlikte artık Antik Yunan'da üzerinde daha fazla yoğunlaşmış ve ayrıntılı olarak işlenmiş bir özne-nesne ilişkisinin oluşum sürecinin başlamasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca Lukacs' a göre şehirlerin ve şehir kültürünün oluşması ve epey hızlı bir şekilde gelişmesi bu eğilime daha fazla yoğunlaşmasına neden olmuştur. Ek olarak şu da söylenebilir ki bu düşünce sisteminden hareketle oluşan şehirlerde bulunan topraklar şehre ait bir durumdadır. (Lukacs, 1999: 78-79) Diğer İlkçağ medeniyetlerinde ise toprak yöneticiye aittir ve bu nedenle toprak üzerinde var olan her şey yöneticindir. İnsanların üzerinde yaşadığı şehri şekillendiren de burada ortaya çıkan insani faaliyetlerin belirleyicisi olan da odur. Antik Yunan'da ise tüm bunların belirleyicisi, bunlar hakkında söz sahibi olan şehrin sakinleridir. Kısaca şöyle söylenebilir; Mısır'ın, Mezopotamya'nın ve diğer başka toprakların düşünsel atmosferi ve buna bağılı olarak insanı ilgilendiren her türlü alan Antik Yunan dünyasıyla birlikte yepyeni bir anlam kazanmıştır. Diğer uygarlıkların imgelemi Antik Yunan'da akılcı bir düşünsel zeminine oturmuştur. (Timuçin, 2010: 177) İki yüzyıl içinde Yunanların insanın doğası ve potansiyelleri hakkında, Mısırlıların ve Sümerlerin iki binyıl içinde keşfettiğinden çok daha fazlasını keşfettiği söylenebilir. (Mumford, 2007: 163) Antik

Yunan'ın bu atmosferi felsefe, mantık gibi düşünsel alanların gelişmesine ve heykel, resim, şiir, tragedya, mimari gibi sanatsal alanlarda da pek çok fikrin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Diğer medeniyetlerden farklı olan tüm bu düşünsel ortamın ve sanatın ortaya çıkmasının gerisindeki en önemli unsurlardan bir diğerinin ise Antik Yunan'ın kendine has olan inanç sistemi olduğu söylenebilir.

Antik Yunan diniyle ilgili ilk intiba diğer dinsel inanışlarla benzerlik gösterdiği yönünde olabilir. Çünkü buradaki inanç sistemi de mitolojik öğelerle bezenmiş biçimde karşımıza çıkar ve çok tanrılı bir yapıya sahiptir. Ancak buradaki inanç sistemini farklı kılan unsurların başında Yunan tanrılarının insan biçiminde olması gelmektedir. Onlar insana özgü yetkinliklerin ve hatta eksikliklerin en abartılmış şekliyle donatılmış şekildedir. (Timuçin, 2010: 159) Yunan tanrılarının insan biçiminde olmasını bazı düşünürlerce özgün insan düşüncesinin bir başarısı olarak görülmektedir. (Bowra, 1957: 44-45) Polislerin de bu bahsi geçen tanrılar tarafından Yunanlılara bağışlanmış çok değerli bir hediye olarak kabul gördüğünden de bahsedilir. (Ağaoğulları, 2006: 16) Bu nedenle tanrılar polis için de çok önemli bir yere sahiptir. Polislerin her birinin koruyucu bir tanrısı bulunmaktadır. Örneğin; Athena Atina'yı, Artemis Ephesos'u korumaktadır. Görüldüğü gibi Antik Yunan'ın toplumsal yaşamı ile dinsel yaşamı arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Yaşamını polislin tanrılarının koruması altında sürdüren, polisi kendi varlığının nedeni kabul eden Antik Yunanlının tanrılara karşı yapılan saygısızlığın topluma karşı işlenmiş bir suç olarak kabul görmesinin nedeni de bundan kaynaklanmaktadır. (Timuçin, 2010: 159)

Antik Yunan'ın Olympos'a ait ihtişam, güç dolu tanrılar dünyası burada sanatın ortaya çıkmasında da çok önemli bir paya sahip olmuştur. Marx, mitolojiyi dinsel bilginin sanatlaşması olarak görmektedir. Öyle ki Marx'a göre, mitoloji bu dönemde sanatın kaynağı olmuştur. Örneğin; Yunan mitolojisi bu bağlamda düşünüldüğünde Yunan sanatının doğduğu ana kucağıdır. (Tunalı, 1976: 56) Nietzsche'ye göre de Antik Yunanlılar dünya görüşlerinin gizil öğretisini inandıkları tanrılarıyla ifade etmektedir ve onlar bu düşünceyle sanatlarına çifte kaynak olarak Apollon ve Dionysos'u çıkarmıştır. Antik Yunan'da Apollon güneşin, güzelliğin,

ölçünün ve dengenin tanrısı olarak kabul görmüştür ve heykel sanatıyla ilişkilendirilmiştir. (Nietzsche, 2011: 35) Burada heykeltçilik alanında sayısız eser verildiği bilinmektedir. Antik Yunan heykelleri incelendiğinde daha çok ideal olarak kabul görmüş insan vücutlarının yer aldığı görülmektedir. Antik Yunan sanatında diğer medeniyetlerde olduğu gibi belli kuralların bulunmadığı da bilinir. Gombrich de bu konuyla ilgili olarak Yunan heykeltçilerinin eserlerinde bir vücudu imgeleştirirken bunu nasıl yapacaklarını kendilerinin bilmek istediğinden bahsetmiştir. (Gombrich, 1998: 78) Antik Yunan'daki heykellerin konuları da diğer medeniyetlerden farklıdır. Richter, Yunan heykeltçiliğinde ve Yunan sanatındaki konuları iki sınıfa ayırmıştır. Bunlardan ilki Yunan öykülerindeki tanrı ve tanrıçaların dünyasıdır ve bu öykülerdekilerin başlarından geçen olaylar eserlere konu olmaktadır. İkincisi ise doğrudan doğruya günlük yaşamla ilgili olaylarla ilgilidir. Günlük yaşantı konularına örnek olarak yarışan atletler, dövüşen savaşçılar, çocuklar ve yardımcıları ile kadınlar, tabut başında yas tutanlar verilebilir. (Richter, 1984: 40)

Antik Yunan polislerindeki mimari yapılar da diğer medeniyetlerden farklıdır. Her bir yapı adeta heykelsi bir özellik taşımaktadır. Ek olarak buradaki mimari eserler incelendiğinde onların Mısır ve Mezopotamya'daki gibi görkemli ölçülere ulaşmadığı ve daha çok insancıl ölçüler içerisinde kaldığı söylenebilir. (Turani, 2010: 129) Antik Yunan polislerindeki en önemli mimari yapılar ise meclis binaları, tiyatrolar, stadyumlardır ve agoralardır. Agoralarla ilgili olarak onların polislerin planının orta yerinde dikdörtgen şeklinde birkaç bloğun ayrıldığı yerde bulunduğu ve buraların şehrin büyük öğeleriyle ve yaşam merkeziyle birlik oluşturan bir çekirdek görünümünde olduğu bilinir. (Wycherley, 1993: 29) Ayrıca polislerde Yunanlıların tanrıları için tapınaklar da inşa ettiği bilinmektedir. Polislerdeki tapınaklar ve agoralar insanların bir araya geldiği yerler olması bakımından çok önemlidir. Tapınaklar, dini hayatın yaşandığı yerlerken gerçek hayatın, halka açık agorada yaşandığı bilinmektedir. Bookchin buralarda Yunan halkının, iş yaşamları hakkında konuşup dedikodu yaptığından, arkadaşlarıyla buluştuğundan ve ara sıra da felsefi düşüncelerle ilgilenilip, sürekli olarak canlı politik tartışmalar yürüttüğünden de bahsetmiştir. Ayrıca Bookchin Antik Yunan'daki agoraların gündelik bir yaşam

uygulaması haline gelen yerler olduğunu ve buraların yurttaşlığı kurumsal bir ritüel olmaktan çıkardığını da belirtmiştir. (Bookchin, 2014: 116) Yunanlıların yaşantılarını yansıtan tüm bu yapıların kalıntılarına Yunan uygarlığının var olduğu her yerde rastlanmaktadır. Yunanlılar adeta nereye giderlerse gitsinler beraberlerinde kendilerine özgü olan bu yapıları da götürmüşlerdir. (Richter, 1984: 11)

Polislerdeki insanlar arası etkileşimin artması ve özgür bir düşünsel ortamın oluşması sanatın farklı dallarında da eserler verilmesine sebep olmuştur. O dönemdeki sanat eserleri kendinden yüzyıllar sonra ortaya çıkan pek çok sanatçıya esin kaynağı olma özelliği taşımaktadır. Antik Yunan dünyasında mimari, heykel alanının yanı sıra şiir, müzik ve özellikle tragedya alanında da çok sayıda eser verildiği bilinir. Nietzsche'ye göre Yunan kültürünün anahtarı tragedyadır. Tragedyanın ilk tanrısı ise değişmelerin ve ışığa kavuşmak isteyen ölümlerin tanrısı olan Dionysos' tur. (Nietzsche, 1963: 12-13) Tragedyanın yeri Antik Yunan dünyasında çok önemlidir. Nietzsche'ye göre tragedyalarda dünyanın sırrı ve korkusu yorumlanmıştır. (Nietzsche, 2011: 60)

Görüldüğü gibi her şeyden önce Antik Yunan'daki insan ölçeği burada var olan eşsiz sanatı ve toplumu karakterize etmiştir. Antik Yunan'ın tarih sahnesinde uzunca yıllar kaldığı bilirse de bir süre sonra Yunan polislerinin çökmeye başladığı bilinmektedir. Çünkü Antik Yunan' daki toplumunun da bağları zamanla zedelenmiştir. Bu durumda Antik Yunan'da farklı düşüncelerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Stoacılar bireyi polisi aşan bir topluma yani tüm insanlık toplumuna bağlayacak (kozmpolit) değerler yaratmaya kalkışmışken bir diğer grup olan Epikuroşular ise, bireyi polislerden daha dar bir çevreye bağlayacak düşünceleri ve değerleri öne sürmüştür. Polislerin sonunu ayrıca yaşanan çekişmelerin ve polisler içindeki sınıf savaşlarının hazırladığından da bahsedilir. Tüm bunların sonucunda çağın diğer önemli uygarlığı olan Roma ön plana çıkmayı başarmıştır. Hatta Romalıların şehir devleti şeklini aşarak bir imparatorluk kurmuş oldukları bilinmektedir. (Şenel, 2011: 192-201)

1.3. Roma

Roma'nın ilk dönemlerinde eyalet yönetimi iskeletinin bir araya geldiği fakat iç işlerinde tamamen özerk bir şehir hücreleri konfederasyonu işlevi gördüğü bilinir. Roma bir imparatorluk haline geldiğindeyse Akdeniz'de bulunan pek çok şehir devletini birleştirmiş, hatta yeni şehir devletleri oluşturmuş ve bölgede küçük büyük, surlarla çevrilmiş, çevrilmemiş binlerce şehirden kesintiye sahip olmayan bir ağ meydana getirmiştir. (Benevolo, 1995: 21-22) Mumford; Batı' da insanların şehirleri kurma sürecinden bu yana ilk defa Roma İmparatorluğu zamanında yasa ve düzenin her yerde hüküm sürdüğü, yurttaşlığın her anlamıyla insanlığın ortak mirası olduğu, tamamıyla açık bir dünyada yaşama deneyiminin ortaya çıktığını belirtmiştir. (Mumford, 2007: 255) Antik Roma'nın bu düzenleyici yanı dönemin şehirlerine de sirayet etmiştir ve Roma'da kurulan şehirler bu nedenle sıkı bir düzene göre biçimlendirilmiştir. Özellikle şehir içerisindeki mimari yapılar Roma'nın bu özelliğini gözler önüne sermektedir. Şehirde yer alan her bir mimari yapı iktidarı elinde tutan otoritenin bir organı gibidir. Buradaki yapıların yapılmasının gerisindeki nedenler olarak ise pratik düşünce, doğal-insani şartlar ve devlet organizasyonu gösterilebilir. (Mazi, 2008: 46)

Antik Romalıların başka hiçbir dönemde ve yerde rastlanamayacak kadar kamusal toplantılara tutkun olduğu da bilinmektedir. (Kılıçbay, 1993: 80) Bu durumda Antik Roma'nın şehir formunda dikkat çeken bir diğer özelliği ortaya çıkarmıştır. Antik Roma şehirlerinde de tıpkı Antik Yunan polislerinde olduğu gibi insanların bir araya gelebileceği çeşitli toplanma alanlarına bolca yer ayrılmıştır. Bu alanlara örnek olarak forumlar, tapınaklar ve colosseum gibi oyun alanları gösterilebilir. Özellikle forumlar burada en çok göze çarpanlardır. Mumford; forumların yalnızca açık bir meydan olmadığını aynı zamanda Roma'da var olan şekliyle daha ziyade bütün bir şehir olduğundan söz etmiştir. Ayrıca buraların ibadethanelerin ve tapınakların, mahkeme ve meclis binalarının, gösterişli sütunlarla çevrili açık alanların karmaşık bir tarzda yerleştirildiği bölgeler olduğunu da belirtmiştir. (Mumford, 2007: 281) Görüldüğü gibi forumlar kamusal bir merkez

konumundadır ve hem şehir hem de şehirdeki yaşayanlar için oldukça özel bir yere sahiptir.

Forumların yanı sıra Roma'da colosseumların da özel bir yeri bulunur. Bu alanlar Antik Roma'nın simgesi olan çeşitli gösterilerin, oyunların sahnelendiği yerlerdir. Antik Roma'da en dikkat çekici gösteri oyunları olan gladyatör oyunları bu alanlarda gerçekleşmiştir. Bu yapılar günümüzde de hala değerini korumakta olup, Antik Roma'nın simgesi olmayı sürdürmektedir. Görüldüğü gibi hem forumlar hem colosseum gibi insanların bir araya geldiği alanlar şehrin kimliğiyle doğrudan ilişkilidir. Onlar şehrin farklı farklı renklerini oluşturmuştur ve Romalılar buralarda canlı bir hayat yaşamışlardır. Ancak bu Antik dönem şehirleri her zaman böyle canlı kalamamış, varlıklarını sonsuza dek sürdürememiştir. Bunun gerisindeki neden Antik Roma imparatorluğunun giderek genişleyen sınırlarının yönetimi zorlaştırması olmuştur. İmparatorluk devletinin güçten düşmesiyle barbar istilaları artmıştır. Bunun sonucu olarak da Antik Roma, Doğu ve Batı olarak ikiye bölünmüştür. Tüm bu yaşananlardan da en çok şehirler etkilenmiştir. Bu dönemde birçok Roma şehrinin yok olduğu, yer değiştirdiği veya alanlarını küçültmek zorunda kaldığı bilinir. Çünkü şehirler artık eskisi gibi güvenli değildir. (Benevolo, 1995: 24) Yaşanan tüm bu değişimler aslında Antik dönem Roma'sından Ortaçağ dönemi Roma'sına geçişin ayak sesleridir.

1.3.1. Ortaçağ Dönemi Roma'sında Şehirlerin Genel Görünümü

Parçalanmış olan Roma İmparatorluğu uzun ve bir o kadar da çalkantılı döneme adım atmıştır. Yaşanan bu zor dönemler ise kendini en çok şehirlerde hissettirmiştir. Özellikle Hristiyanlığın kabulünün erken dönemlerinde şehir ve şehirsiz yaşam açıktan kapalıya, kamusalda özele, büyük ölçekten küçük ölçeğe doğru bir değişim geçirmeye başlamıştır. Romalılar bu dönemde dışa kapalı manastırların etrafında örgütlenmiştir ve şehir duvarları içinde neredeyse küçük ölçekli bir dizi köy oluşumunu başlatmışlardır. Böyle bir değişim şehirdeki yapıların işlevliliğini de köreltmıştır. Antik dönemden devralınan ve önemli toplumsal işlevleri olan pek çok kamusal yapı -ki bunlar halkın toplanma alanlarından olan forumlar,

colosseum, tiyatrolar, sirklerdir- bahsi geçen işlevlerini yitirmiştir. Tüm bunların sosyal işlevi ise manastırlara, kiliselere ve çeşitli dini yapılara devredilmiştir. (Akyürek, 1997: 72) Bunun sonucunda da şehirler giderek daha da mistik, bireysel, içe dönük dışa kapalı hale gelmiştir. Buradaki zamana, mekâna ve gerçekliğe dair fikirler farklılaşmıştır. Ortaçağ'ın bu döneminde akan zamanın sonsuz, ayak basılan mekânın sınırsız ve var olan gerçekliğin doğanın sınırlarını aşmış şekilde kabul edildiği bilinir. (Akyürek, 1997: 79) Değişen düşünsel atmosfer Batı Avrupa'ya doğru yüzyıllar boyu yayılmayı sürdürmüştür. Özellikle 9.Yüzyıl Batı Avrupa'sında devletin birliğini sağlayacak merkezi otoritenin bulunmaması ve halkın istilalarla, kargaşalarla baş başa kalması Hristiyanlığın yayılmasını daha da kolaylaştırmıştır. Hristiyanlık bu zor durumdaki halk için adeta bir kurtarıcı konumuna gelmiştir. Bunun sonucunda da dinsel yayılma devam ettikçe Avrupa'daki pek çok şehirde de benzer değişimler ve dönüşümler yaşanmıştır. Ancak şehirlerde yaşanan tek yenilik Hristiyanlık düşüncesinin yayılması değildir. Şehirlerde yaşanan diğer bir yenilik yönetimle ilgilidir. Bu dönemde toprak sahiplerinin de yönetimde dinsel otoritelerle birlikte söz sahibi olmak istemeleri gündeme gelmiştir. İşte tüm bu yaşananlar Avrupa'da feodal düzenin filizlenme sürecinin başlamasına sebebiyet vermiştir ve bunların sonucunda da buradaki toplumsal sınıf kilise mensupları, feodal beyler ve çalışanlar olarak bölünmüştür. Güvenliğin ve temel ihtiyaçların karşılanmadığı böyle bir ortamda kilise manevi bir destek sağlayıcı durumundadır. Feodal beyler ise geri kalan halkın hem maddi ihtiyaçlarını hem de güvenlik eksikliğini gidermektedir. Kilise ve soylu sınıfın dışında kalanlar ise topraklarda çalışıp üretmeye mahkûm durumda bırakılmıştır. (Huberman, 2013: 12) Bu dönemde toprak, yaşamın can damarıdır ve toprağa sahip olmak, onu kontrol etmek en değerli şeydir. Bu nedenle feodal beyler ikamet yerlerini kırsal yerlere taşımıştır. Bu dönem için, "*Topraksız bey, beysiz toprak olmaz*" denmesi boşuna değildir. (Huberman, 2013: 13) Artık toplumun ileri gelenleri sadece şehirde ikamet etmemektedir. Onların bir kısmı şehir hayatından uzaklaşmışlardır. Kendileri için kırsal alanlara şatolar kurmuşlardır. Onlar için önemli olan şey şehirde ikamet etmek değil kendilerine ait tarım alanlarından olabildiğince fazla üretim sağlamaktır. Çünkü üretim oldukça onlar zenginliklerine zenginlik katmaktadır. Bu yüzden şehir hayatı feodal bey için cazibesini yitirmiştir. Ancak kilise için durum böyle değildir. Kiliseler ikametlerini

şehirlerde sürdürmeye devam ettirmişlerdir. Bu dönemde oluşan şehirlerin daha çok piskopos şehirleri olma özelliği göstermesinin gerisindeki neden de işte budur. Piskoposlar şehirlerde tam bir siyasal örgütlenmenin olmamasından dolayı büyük bir ayrıcalığa sahip olmuştur. Onlar buralarda giderek hem tinsel yetkilere, hem ekonomik bir güce hem de siyasal etkinliğe hâkim hale gelmiştir. (Pirenne, 2014: 50) Bu dönemde şehir, piskopos orada ise değerli ve özeldir.

9. Yüzyıl son dönemleri ve 11.Yüzyıl arasında kalan dönemde yine saldırıların ve karmaşaların artmasıyla kale şehir diye adlandırılan şehirselleşen yeni bir forma doğru bir evrilme gerçekleşmiştir. Pirenne, bu kale şehirlerin şövalyelerden, rahiplerden ve bunların hizmetinde çalışan oldukça az sayıda insandan oluştuğunu belirtir. Güvenliğin olmadığı böyle bir ortamda kale halkı hiçbir şey üretemeyen, basit bir tüketici rolündedir. (Pirenne, 2014: 60) Elbette bu durum da sonsuza dek sürmemiştir. Saldırı azalıyor, siyasi birlik sağlandıktan sonra yeni oluşumlar baş göstermiştir. Özellikle Avrupa’da 12.Yüzyıl ile 15.Yüzyıl arasında kalan dönemde ticaretin canlanmaya başlaması pek çok değişimi beraberinde getirmiştir. Yaşanan ekonomik değişim ilk olarak mal ve para dolaşımını getirmiştir. Artık topraktan ziyade parasal değeri olan mallar ekonomiye yön vermektedir. Ticaretin engellerden hoşlanmayan, değişken ve etkin bir yapıya sahip olması şehirlerde özgür bir ortamın oluşmaya başlamasında da etkili olmuştur ve şehirler büyüyüp geliştikçe daha da fazla özgürlük talebinde bulunmuştur. (Huberman, 2013: 39, Goff, 2005: 45) Şehir sakinleri buna bağlı olarak kendi değer yargılarını ve kurallarını oluşturma sürecine girmiştir. Bu durum şehirlerdeki sosyal, kültürel ve fiziksel değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu ortamı Goff; “Feodal dikey hiyerarşinin yerine yatay bir toplum gelmeye başlamıştır.” şeklinde yorumlamıştır. (K. Bumin, 2016: 50) Kurulan ve giderek büyüyüp zenginleşen şehirlerin; zanaatçılardan, tüccarlardan ve bankerlerden oluşmuş olduğu bilinir. (Gozzoli, 1982: 3) Yani yeni bir biçimde alarak ve satarak yaşayan yepyeni bir orta sınıf bu şehirlerde doğmuştur. Ayrıca bahsi geçen bu yeni orta sınıf yeni servet kaynağı olan para mülkiyetiyle yönetimde de söz sahibi olmaya hak kazanmıştır. (Huberman, 2013: 47) Tüm bu yaşananlar sonucunda ticaretle uğraşanlar şehir içinde özel bir yer edinmiştir. Bu dönemde ticaretle uğraşanların

soylular ve din adamları gibi feodalitenin koyduğu sınırlamalardan azade, özgür ve ayrıcalıklı bir sınıf olarak görüldüğü bilinir. (Pirenne, 2014: 98)

Ticaret şehirlerde yeni meslek gruplarının oluşmasına da zemin hazırlamıştır ve yeni meslek grupları pek çok kişinin şehirlere göç etmesine sebebiyet vermiştir. Göçlerle şehirlerin nüfusu beslenmiştir. (Goff, 2005: 49) Dar alanda kurulan Ortaçağ şehirleri büyük bir nüfus yoğunluğuna sahip olmuştur. Şehirlerin yapılanmasındaki belirleyici faktörlere bakarak Benovolo bu dönemin şehirlerinde ortaya çıkan dört yenilikten söz eder;

1. Ortaçağ'ın bu döneminde şehirler belli bir geometrik plan baz alınarak yapılmamıştır. Şehirde yer alan farklı yerlerde bulunan binalar birbiri ardına eklenerek kendilerince bir düzen oluşturmuşlardır. Örneğin; kamu binaları ve özel yapılar bir araya toplanarak bütünleştirilmiş ve kolayca tanımlanabilir bir dış cepheyle kişilik kazandırılmış bir organizmaya dönüştürülmüştür. Şehirde yer alan sokakların ve meydanların kolektif, belirlilik kazanmamış bir takım işlevleri bulunmaktadır. Şehirdeki yapılar birkaç kat yüksekliğindedir ve ön cephesiyle sokağa verilmiş bir armağan gibidir.
2. Şehirlerde artık kamusal alanın yapısında farklı güç merkezleri olan piskoposluk, sivil yönetim, tarikatlar, loncalar ve sosyal sınıf birlikte yer almaktadır. Kamusal alandaki yapı bu güç merkezleri arasındaki dengeden ileri gelmektedir. Artık şehirler tek bir merkezle tanımlanabilir değildir ve şehirler bir ölçüde özerk olan, kendi örgütleri bulunan çeşitli kasaba ya da bölgelere bölünmüş şekildedir.
3. Ortaçağ şehirlerini kapalı yapısı ve sınırlı bir alanı kaplaması nedeniyle şehirlerde yoğunluğun göze çarptığı bilinir. Şehirlerin en önemli yerleri kamu yapıları olan katedraller, kiliseler, belediye binalarıdır. Bu yapılar dikey olarak tasarlanmıştır. Şehirdeki yatay yayılma ve yükseklik arasındaki yeni ilişki oluşmuştur. Bu durum da şehrin üç boyuta yayılan fiziksel bir varlık olduğunun algılanmasına katkıda bulunmuştur. Bu yeni ilişki ayrıca şehir sakinlerinin kolektif kimliğinin lehine olan bir durumdur. Şehirler artık kesin ve somut yeni bir imaj kazanmıştır.

4. Ortaçağ şehirlerinde her zaman bir tamamlanmamış olma durumu hakimdir. Kamu yapıları ve kiliseler genel olarak var olan binalara eklenerek inşa edilmeye devam eden yerlerdir. Yeni üslup kuralları kullanılarak yapıların birlikli bir kompozisyon oluşturması amaçlanmıştır. Özellikle 12. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren gotik adı verilen uluslararası dekoratif ve yapısal üslup yaygın olarak kullanılmıştır. (Benevolo, 1995: 61-64)

14. Yüzyıl- 15. Yüzyıl arasında ise Avrupa'da şehirleşmenin bir durgunluk dönemine girdiği bilinir. Bunun nedenlerinden biri yaşanan ekonomik durgunluk bir diğeri ise veba salgınıdır. Bunlardan dolayı şehir nüfuslarında büyük kayıplar yaşanmıştır.

1.3.2. Ortaçağ Döneminde Sanatın Genel Görünümü

Hristiyanlığın yayılması sanat alanında verilen eserlerinin biçimsel ve içeriksel olarak değişmesine neden olmuştur. Dönemin eserleri adeta dinselikle yoğrularak izleyiciyi etkilemeye, yönlendirmeye ve onu kutsal olanla karşı karşıya getirmeye yönelik olarak yapılmış gibidir. Bu durum en çok dönemin mimari eserlerinde ve bu mimari eserlerin daha çok içerisinde yer alan resimlerde ve heykellerde kendini göstermektedir.

1.3.2.1. Kiliseler

Ortaçağ döneminin önemli mimari yapılarından biri kiliselerdir. Bu yapılar tasarlanırken mimari ve kutsallık beraber yoğrulmuştur. Mimari her bir ayrıntıda Tanrı'yı hatırlatacak izler bırakılmıştır. Kiliselerin bir çoğunun kubbelerin ortasında, tüm mekâna hakim olan İsa ikonlarının bulunması inananlara Tanrı'nın azametini göstermek için tasarlanmıştır. Ayrıca kiliselerin çoğunun bezemesinde kullanılan malzemelerin ışığı yansıtır şekilde özenle seçilmesinin nedeni de mistik bir atmosfer yaratma gayretinden ileri gelmektedir. (Akyürek, 1997: 78) Bu dönemde yapılan ve kiliselerde bulunan heykellerde de genel olarak İsa ikonlarının veya kutsal konuların işlendiği görülür. Ayrıca çoğunlukla kiliselerin süslenmesinde kullanılan resim sanatında da bu ruha rastlanır. Bu resimlerde dünyasal gerçeklikten uzaklaşıp

spiritüel gerçekliğe yaklaşıldığı ve ayrıca bu resimlerin doğrudan kilisede bulunan litürjiyle bağlantılı hale getirilmiş olduğu bilinir. (Akyürek, 1997: 83)

Görüldüğü gibi kiliseler her yönüyle kutsal olanla bağlantılı şekilde tasarlanmıştır. İçinde yer alacak resimler, heykeller de yine bu amaca hizmet edecek şekilde seçilmiştir. Burada daha sade ve minimal bir tasarım hâkimdir. Ancak Ortaçağ'ın bu döneminde daima bu sadelik ve minimallik hüküm sürmemiştir. İhtişam dolu yapılar da inşa edilmiştir. İşte bu yapılar adından halen söz ettiren, görenleri büyüleyip hayrete düşüren katedrallerdir.

1.3.2.2. Katedraller

Ortaçağ döneminde yaşanan tüm değişimlerin ve yeniliklerin mimari bir dille aktarımı kendini kiliselerden sonra yapılmaya başlanmış olan katedrallerde de gösterir. Bu nedenle bu katedrallerin Ortaçağ dönemindeki yeri çok özeldir. Değişen ve dönüşen Ortaçağ şehirlerinin adeta bir simgesi haline gelmiş olan katedraller dik ve keskin çatı çizgileriyle, aniden yükselip alçalan kuleleriyle, oymalarıyla muazzam yapılardır. (Mumford, 2007: 344) Bu göz alıcı yapılar şehirlerde dolaşan kişinin geniş panoramalarda sağına soluna bakarak ilerlemesinden ziyade bakışını gökyüzüne doğru çevirmektedir. Bu durum şehirdeki hareket alanında bir kapalılığa neden olmaktadır. Ancak bu kapalılığın şehrin organik bir parçası gibi olduğu söylenebilir. (Mumford, 2007: 344-345) Bu hareket alanının kapalılığını belirleyen en önemli faktör ise dinsel etkidir. Gombrich, katedrallerin inançlı insanlara başka bir dünyanın görüntüsünü sunduğunu savunur. (Gombrich, 1998: 125) Daha önceki çağlardaki kilise yapılarıyla bu çağdaki katedraller karşılaştırıldığında aralarındaki muazzam fark hemen hissedilebilmektedir. Ayrıca kilise ve katedrallerin yapılış amaçları da birbirinden kısmen farklıdır. Katedrallerin yapılışının gerisindeki neden kiliselerde olduğu gibi sadece dini sebeplerden kaynaklanmamaktadır. Gotik bir üslup kullanılarak yapılmış olan bu görkemli yapılar Tanrı'yı yüceltmenin yanı sıra aynı zamanda zenginleşmiş şehirlerdeki piskoposların ve tüccar sınıfının gücünü gösterip insanları büyüleyip hayrete düşürmek için de yapılmıştır. (Gozzoli, 1982: 7-

8) Katedraller, şehirlerin ekonomik açıdan yeniden doğmasının elle tutulur en önemli simgesidir. (Eco, 2016: 851)

Katedraller 14. Yüzyıl'dan sonra şehrin çeşitli ihtiyaçlarına da cevap veren yerler olmuştur. Örneğin; Avrupa'nın pek çok şehrinde meslek loncalarının ve şehir konseylerinin toplanabileceği alan olarak katedraller kullanılmıştır. Ortaçağ şehirlerinde yerleşim şeklinin çok yoğun ve karmaşık olmasından dolayı halkın toplanabileceği en uygun alanlar da buralar olarak belirlenmiştir. Katedraller halkın bir araya geldiği, alışverişlerini gerçekleştirdiği yerler haline almıştır. Örneğin; Londra'da *Saint Paul Katedrali*'nde at fuarlarının bile gerçekleştirildiği bilinir. Katedralin dışı da şehirdeki sosyal alanlardan bir diğeridir. (Eco, 2016: 851) Görüldüğü gibi katedraller şehrin kalbini oluşturmaktadır.

Katedrallerin içerisinde tıpkı kiliselerde olduğu gibi dönemin gotik üslupla yapılan heykellerine ve resimlerine de yer verilmiştir. Gotik üslubu benimsemiş olan sanatçılar kutsal olan şeyleri eserlerinde etkili ve inandırıcı bir şekilde anlatma gayretinde olmuşlardır. Onlara göre tüm yöntemler ve beceriler eğer bunu sağlıyorsa işe yaramaktadır. Onlar için önemli olan bir öykünün, öykü olduğu için anlatılması değildir. Eserlerde inanç sahibi olan kimseler için ahlaki öğreti ve avuntunun sağlanması esastır. Ayrıca bu dönemde yapılan heykeller ve resimler sergilenme amacı da taşımamaktadır. (Gombrich, 1998: 193) Bu nedenle dönemin anıtsal özellikteki heykellerinin büyük çoğunluğunun dini mekânlarda kullanılmak amacıyla yapıldığı ve bu heykellerin bir kısmının hiç sergilenmediği bilinir. Örneğin; katedrallerdeki bazı heykeller ziyaretçiler tarafından hiç görülmemiş, bazı heykelleri ise sadece rahipler görebilmiştir. (Benjamin, 2016: 59) Aynı durum yapılan resimler içinde geçerlidir. Bu dönemdeki resimlerin bir kısmının örneğin; bazı Madonna resimlerinin tüm yıl örtülü kaldığı, kimse tarafından görülmediği bilinmektedir. (Benjamin, 2016: 59)

Kısaca Ortaçağ'da sanat insanüstü bir gerçekliğin ifadesi şeklinde karşımıza çıkar. Sanatçının görevi kendi düşüncesini, kurguladığı şeyi esere yansıtmak değildir. Eserdeki kurgu daima tanrısallıkla yoğrulmalı ve kutsal olanı ifade etmelidir.

Eserlerin konuları ve bu eserlerde yer alacak olan figürlerin boyutlandırılmaları daima belirlenmiş kurallara göre yapılmalıdır. Ancak sanatın bu skolastik yapısı 14.Yüzyıla gelindiğinde bir kırılmaya şahitlik etmiştir. Bu kırılmanın gerisindeki isim 14. Yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Giotto'dur. O, hem önemli bir heykeltıraştır hem de modern resmin kurucusu olarak kabul görmektedir. Ortaçağ'ın dinle yoğrulmuş sanatına yeni bir soluk getirmiştir. İlk olarak Giotto resmi ve heykeli bir el becerisi olmaktan çıkartarak sanatçının zekâsının ve zihinsel faaliyetlerinin ürünü olarak sunmuş olduğunu söylemek gerekir. (Eco, 2016: 941) O, kendinden önceki yüzyıllarda sanat alanında belirlenmiş kutsala dair katı kuralları yıkarak dini konuları doğal bir şekilde eserlerinde işleyen kişi olmuştur. Onun resimlerinde yer alan figürler bir anda yok olacakmış gibi görünen azizlerin aksine etiyle kemiğiyle gerçek insanlardan oluşmaktadır. Kutsala dair bir figür işlenmiş olsa dahi duygular, doğal ve insansı bir şekilde ifade edilmiştir. Bu duruma örnek olarak "*İsa'ya Ağıt/ The Mourning of Christ*" eseri verilebilir. Burada Meryem Ana'nın yüzündeki keder ve acı çarpıcı bir özelliğe sahiptir. Ayrıca Giotto'nun eserlerindeki figürleri ve sahneleri izleyenlere göre boyutlandığı da görülmektedir. Bu durumda dönemde yapılan eserlerin sergilenmek için yapılmaya başlanmış olduğuna bir kanıttır. Ortaçağ döneminin skolastik düşüncesine sanat alanında en etkili darbeyi vuran belki de bu nedenlerden dolayı Giotto olmuştur. Giotto'nun bu yenilikçi fikirleri ilk olarak İtalya ve çevresinde daha sonraları ise özellikle 15.Yüzyıl sonu ve 16.Yüzyıl başında tüm Avrupa'da varlığını hissettirmeye başlamıştır. Kendisinden sonra gelen sanatçılar da onun fikirlerini geliştirmiştir. Artık yepyeni bir düşünsel ortamın hâkim olduğu ve bu değişimin her alanda hissedildiği döneme girilmiştir.

1.3.3. Rönesans Dönemi Şehirler Ve Sanatsal Faaliyetler

Dinsel, kültürel ve politik yapılarda olan kırılmalar sonucunda doğan Rönesans düşüncesi kendini hem mekân olarak şehirlere hem de sanatsal alanlarda hissettirmiştir. Rönesans öncesi şehirlerin tamamlanmamış, bir yönüyle hep eksik kalmışlığı işte bu dönem itibariyle hem fiziksel hem de sosyal olarak bir yenilenme ve tamamlanma dönemine girmiştir. Bu yenilenmenin sonucunda da yeni varoluş modeli olarak kabul edilebilecek bir ekonominin, genel olarak ulus devlet formunda

olan merkezi despotizm veya oligarşi denebilecek siyasal bir sistemin ve düşünsel anlamda yeni bir ideolojik yapının var olduğundan bahsedilebilir. (Mumford, 2007: 230-249) Sanat alanında da Giotto' nun açtığı yolda ilerleyen sanatçılar bu değişen atmosferle harmanlanan fikirlerini eserlerine yansıtmışlardır. Sanat alanında özellikle Antik Yunan-Roma miraslarına ilginin arttığı ve geçmişin mirasını tekrar canlandırmaya yönelik bir kültürel geçişin varlığı bu dönemde hissedilmektedir.

1.3.3.1. Rönesans Dönemi Şehirler

Bu dönemde her şeyden önce şehrin organizasyonunun oldukça iyi duruma getirilmesinin amaçlandığı bilinir. (Benevolo, 1995: 104) Bunun gerisindeki neden daha çok şehirdeki hâkim otoritenin değişimden kaynaklanmaktadır. İlk olarak İtalya' da sonra ise genel olarak Avrupa şehirlerinde çeşitli iktisadi ve siyasi nedenlerle mutlak monarşi taraftarları artmıştır. Rönesans dönemiyle birlikte şehirlerdeki kralların, prenslerin mutlak buyuruculuğu kabul edilmiş ve bu yönetimin Papa'dan bağımsız şekilde işlemesi gerektiği düşüncesi ağır basmıştır. (Machiavelli, 1994: 17) Bu nedenle eski şehirlerin dar caddeleri, karanlık sokakları, küçük meydanları yeni iktidar sahiplerini, bürokratları, orduyu barındırmakta ve onların ihtiyaçlarına cevap vermekte güçlük çekeceği için şehirlerde yeni bir organizasyona ihtiyaç duyulmuştur. Bu dönemde askeri geçit töreninin yapılabilmesi için geniş meydanlar, geniş caddeler yapılmaya başlanmıştır. Artık caddelerde ve sokaklardaki çan sesleri yerini trompet ve borazan seslerine bırakmaya başlamıştır. (K. Bumin, 2016: 56) Ayrıca şehir organizasyonunun iyi bir şekilde yapılması şehrin sınırlarının kontrol edilebilirliğinin ve düzeninin sağlanması anlamına da gelmektedir.

Rönesans döneminde şehirlerine estetik nitelikler de getirilmeye başlanmıştır. Şehrin fiziksel görünümü üzerinde dönemin mimarları, ressamları, şehir planlamacıları kafa yormuştur. Şehirlerinin değişimine katkıda bulunan kişiler arasında Leon Batista Alberti, Leonardo Da Vinci, Filarete, Albrecht Dürer sayılabilir. Her biri kendi tekniğini Antik Roma - Yunan esintileriyle yoğurarak yeni tasarımlar oluşturmuşlardır. Bu dönemde ayrıca adı geçen kişilerce ideal şehir oluşturmaya dair fikirler ve tasarımlar ortaya atılmıştır. Bu ideal şehir tasarımlarında

genel olarak radyal düzenin kullanıldığı bilinir. Geometrik olarak belirlenmiş şehrin merkezinden çevresine doğru açılan geniş caddelerin bulunduğu planda kamu binalarının konumlandırılışı dönemin değişimini yansıtması bakımından önemlidir. (K. Bumin, 2016: 60) Örneğin; Filarete' nin Francesco Sforza için tasarladığı şehir planında prensin sarayı katedralin tam karşına yerleştirilmişken, Dürer daha da ileriye giderek tasarladığı ideal şehrin merkezinde sadece prensin sarayına yer vermiştir. (K. Bumin, 2016: 61) Alberti' nin ve Leonardo Da Vinci'nin şehir tasarımları da seküler bir yapıya sahiptir. Ancak onlarınkiler daha ütopyik denebilecek bir tarzdadır. Onlar insanın çevresiyle biçimleneceğine inanmaktadır. İdeal toplum ideal şehri oluşturur mottosuyla hareket ederek kurgulamalar yapmışlardır. (K. Bumin, 2016: 62) Tasarımlarında insanların ihtiyaçlarına cevap veren, modern, düzenli bir şema oluşturmuşlardır. Bu şehir tasarımları Rönesans'la birlikte değişen atmosferin güzel örneklerini oluşturmaktadır.

İdeal şehir plan örnekleri bir kenara bırakılarak gerçek 16. Yüzyıl şehirlerine bakıldığında birebir bu planlara sadık kalınmasa da şehirlerde bir değişim ve yenilenme yaşandığı göze çarpar. Örneğin; şehirlerde yeni pek çok yapı inşa edilmiştir. Ancak bu şehirlerde yeni yapıların yanı sıra eski yapıların büyük çoğunluğunun da ayakta olmuş olduğu bilinmektedir. Bu yapıların yakılıp yıkılması yerine Rönesans formuna uygun, daha zengin, estetik bakımdan daha doyurucu hale getirilmesi üzerinde durulmuştur. Yani Ortaçağ'ın eski şehirlerine Rönesans ruhu aşılacak istenmiştir. (Mumford, 2007: 434) Örneğin; yeni yapılan binaların düzenli ve heykelsi oluşu dikkat çekmeyen, eski caddelere estetik bir nitelik eklemiştir. Ayrıca şehirlerde bulunan yolların büyük bir kısmının taş ve tuğla ile kaplanması, çeşitli yerlere taş merdivenlerin yapılması ve şehir içerisinde heykelli çeşmelerin, anıtların yer almaya başlaması şehrin boğucu havasını değiştirmiştir. (Mumford, 2007: 435) Kısaca şehrsel orkestraya yeni enstrümanlar katılmıştır ve böylece şehrin gerek ritmi, gerekse tonal rengi değişmiştir. (Mumford, 2007: 433) Böylece Rönesans, Ortaçağ şehirlerinin üzerindeki kasvet dolu, karanlık havayı dağıtmış, nefessiz kalan şehirlerin tekrar nefes almasını sağlamıştır. Şehirler bu dönem itibariyle göğe doğru yükselmeyi de bırakarak içinde barındırdığı insanlara hizmet

etmeye başlamıştır. Artık şehir sakinlerinin bakışları gökyüzünde değil yeryüzündedir.

1.3.3.2. Rönesans Döneminde Sanat

Rönesans döneminin değişen şehirsiz zemini ve skolastik düşünceden arınmış zihinlere sahip şehir sakinleri bu dönemde sanatın ele alınış biçiminin değişmesine neden olan en önemli faktörler olarak gösterilebilir. Bu dönemde sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayırım daha net görünür hale gelmeye başlamıştır. Artık sanatçıların yaptıkları eserler kendi düşünsel dünyalarının ürünü olarak kabul görmektedir. Genel olarak dönemin sanatçıları Ortaçağ'ın gotik üslubunu terk etmiştir ve onlar eserlerini oluştururken iki temel kaynaktan beslenmeye başlamıştır. Bu kaynakların ilki Antik dönem eserleri ikincisi ise perspektif tekniğidir. (Conti, 1962: 3)

Rönesans döneminde Antik Yunan ve Antik Roma sanatında uygulanmış olan formların bin yıl sonra yeniden kullanılmaya başlandığı görülür. Örneğin; Rönesans döneminin mimari alandaki ilk önemli temsilcilerinden olan Brunelleschi' nin Antik Yunan ve Antik Roma döneminden kalmış mimari yapılar üzerine ayrıntılı araştırmalar yapmış olduğu, onların kural ve tekniklerinden etkilenerek kendi tarzını oluşturduğu bilinir. Özellikle onun yaşadığı dönemde Antik Roma yapılarının hala ayakta olması bu imkânı ona tanımıştır. Brunelleschi' ye göre yaşadıkları dönemdeki şehirlere gotik üsluptan ziyade klasik mimarinin kullandığı esasların uygulanmasına daha uygundur. (Conti, 1962: 9) Bu nedenle O, tasarımlarında sade geometrik oranları, modern süslemeleri, yuvarlak kemerleri, ince sütunları kullanmıştır. Örneğin *Pazzi Şapeli* bu düşünceler ekseninde oluşturulmuş bir eserdir. Gotik üslubun alçalıp yükselen biçiminden ziyade, Brunelleschi bu yapıda yuvarlak hatları tercih etmiştir. Yapının girişinin de Antik Yunan tapınaklarından esinlenerek tasarlandığı görülmektedir. Mimarın diğer tasarımlarında da benzer özelliklere rastlanmaktadır. Dönemin bir diğer önemli sanatçısı, Brunelleschi' nin ardılı Leon Battista Alberti de tıpkı Brunelleschi gibi Antik dönemden aldığı ilhamı modern bir dille bütünleştirerek Rönesans döneminin pek çok şehrinde önemli mimari yapılara imza atmıştır. Alberti, Gombrich' in belirttiği gibi gotik tarzdan çok uzaklaşmadan

onları klasik formlara çevirmiştir. Örneğin; barbar tarzı diye nitelendirilen sivri kemerleri yumuşatmış ve klasik sütun düzeninin unsurlarını geleneksel anlamda kullanmayı seçmiştir. (Gombrich, 1998: 251) Onun bu üslubu kullanarak yaptığı mimari yapılara örnek olarak *San Francesco Kilisesi*, *Palazzo Rucelai Sarayı* verilebilir. Bu yapılarda Antik Roma mimarisinin esintilerine sıkça rastlanmaktadır. Onun eserlerinde de sıkı bir düzen, orantı ve uyum bulunmaktadır. Mimari alanda sıkça kullanılan bu iki kaynağı dönemin ressamlarının ve heykeltıraşlarının da kullandığı görülmektedir.

Rönesans dönemi heykeltıraşları arasındaki en önemli isimlerden biri Donatello'dur. Eco' nun ifadesiyle Donatello çağdaşları tarafından ilahlaştırılmış sonraki kuşaklar tarafından da büyük saygı duyulmuş bir heykeltıraştır. (Eco, 2015: 707) 15. Yüzyılda heykel alanında değişimlerin öncüsü sayılan Donatello' nun kendisinden önce gelen sanatçıların ince zarif inceltmelerinin yerine doğanın yeni, canlı yanını gerçekmişçesine gösterme isteğinde olduğu bilinir. Donatello da Ortaçağ döneminin kalıplaşmış üsluplarını bir kenara bırakmış, Antikçağ' ın ilhamından yararlanmışır. (Gombrich, 1998: 203) Onun yaptığı her heykel yeniliklerle doludur. Donatello hayata yakın olmayı seçen, gerçek duyguları ifade eden bir sanatçı olmuştur. Örneğin; ünlü *Davud* heykeli onun bu yönlerini ortaya çıkaran en önemli eserlerinden biridir. *Davud*'un genç bir savaşçı olarak tasvir edilmesi de Donatello' nun Antik dönemden ne denli etkilendiğini gözler önüne sermektedir. Ünlü heykeltıraşın eserleri ince ayrıntıların gerçek ifadeleriyle doludur. (Conti, 1962: 31) Donatello'nun bu tavrı *Gattamelata Atlı Heykeli*' nde de rahatlıkla görülmektedir. Rönesans dönemi heykeltıraşlığında en üst noktaya erişmiş kişilerden bir diğeri ise Michelangelo olmuştur. *Pietà* ve *Davud* adlı eserleri adeta Rönesans döneminin tüm ana hatlarını yansıtmaktadır. Michelangelo eserlerinde insan anatomisini, gerçekliği, dengeyi, birbiriyle uyumlu olan oranları ustalıkla kullanmıştır.

Rönesans döneminde resim sanatı da çok zengin örnekler vermiştir. Rönesans öncesinde büyük yapıların süslemelerinde kullanılan, mimarinin gölgesinde kalmış olan resim sanatı bu dönemde hak ettiği değeri bulmuştur. (Conti, 1962: 40) Ancak bu dönemin ressamlarını ve onların kullandıkları teknikleri ortak bir tema üzerinden

anlatmak oldukça güçtür. Genel olarak bu dönemdeki eserlerin ana temasıyla ilgili olarak onların dinselikten uzak daha çok dünyevi şeyleri içerdiği söylenebilir. Resimlerde insana ve doğaya olan ilgi, perspektif tekniği de kullanılarak canlı bir görünümle işlenmiştir. (Conti, 1962: 44) Artık sanatçı dinsel bir otoritenin mistik öğelerle dolu siparişlerini hazırlamaktan azadedir. O, doğanın canlılığını ve güzelliğini kendi isteğiyle resmetmektedir. Bu dönemdeki resmin ilk temsilcilerinden biri Masaccio'dur. O, Giotto'nun açtığı yolu takip etmiş bir sanatçıdır. Masaccio gotik üsluptan ayrılmış çeşitli ışık-gölge yöntemlerini kullanarak eserlerindeki figürlere yepyeni bir somutluk kazandırmıştır. Ayrıca perspektif kurallarına da sıkıca bağlı kalmıştır. Eserlerinde kullandığı mekânlar bu nedenle gerçekçi ve ölçülebilir bir hava yaratmaktadır. (Eco, 2015: 702) O, resimlerini izleyicinin bakışı odaklı olarak resmetmiştir. Onun resim alanında kullandığı tüm bu yenilikleri *Vergi Parası*, *Kutsal Üçlü* ve adını sayamayacağımız diğer pek çok önemli eserlerinde rahatlıkla görülür. Perspektifi bu denli etkili kullanan diğer Rönesans ressamı arasında ilk akla gelenlerden bir diğeri ise Leonardo Da Vinci'dir. Onun resimleri incelendiğinde de her bir figürün inceliklerle yerleştirildiği, muazzam orantıların kullanılmış olduğu, gerçeklik hissinin perspektifle sağlandığı hemen anlaşılır. Onun en ünlü eserlerinden biri olan *Son Akşam Yemeği*'nde tüm bu özellikler hemen göze çarpmaktadır.

Rönesans döneminde resim alanının Ortaçağ'ın dini baskıcı döneminden kopuşu dönem içerisinde yapılan portre resimleri üzerinden de rahatlıkla okunabilmektedir. Ortaçağ'da yapılan portre resimlerinde kişinin dindarlığı vurgulamaktadır. Örneğin; resimlerde yer alan kişiler genel olarak dua eder, diz çöker şekilde tasvir edilmektedir. Resmin genel kompozisyonu içerisinde portesi yapılan kişi İsa ve Meryem figürlerinin yanında ikinci derecen önemli olacak şekilde konuşlandırılmaktadır. Bu resimlerde kişinin yüz ifadesi, kişiliği önemsenmez. Rönesans döneminde yapılan portrelerde ise kişiler tüm gerçekliği, yüz ifadeleriyle tasvir edilmeye başlanmıştır. Portrelerde yeni olan bir diğer husus ise fon resminin ayrıntılı olarak, doğa manzaraları kullanılarak resmedilmesidir. (Conti, 1962: 49-51) Tüm bu yenilikler Piero della Francesca'nın *Urbino Dük ve Düşesi* adlı eserinde ve Leonardo Da Vinci'nin en ünlü tablolarından biri olan *Mona Lisa*'da hemen göze çarpar.

Rönesans döneminde değişime uğrayan bir diğer sanat alanı ise müzik olmuştur. Eco' nun belirttiği gibi müzik Ortaçağ döneminde olduğu gibi sadece ruhban sınıfının ve keşişlerin ayrıcalığı olmaktan çıkarak, saraylarda ve şehirlerin entelektüel çevrelerinde de yaygın olarak gelişim göstermiştir. (Eco, 2015: 586) Ortaçağ döneminde müzisyenler kiliselerdeki kutsal törenlerin bir parçası olarak kullanılıyorken Rönesans dönemi itibariyle müzisyenler şehirlerde yaşayan zenginlerin saraylarında görevlendirilmiştir. Artık müziğin toplum içerisindeki rolü farklılaşmıştır. Eco, bu dönemdeki toplumun müziğin entelektüel bir eğlence ve zaman geçirme aracı olarak kabul edilme fikrine de açık olduğuna değinmiştir. Bu nedenle örneğin; dans ve enstrümantal müziğin ön plana çıkarak toplum içinde kendine bir yer bulabildiğinden de bahsetmiştir. Müzik artık bu dönem itibariye bedensel bir zevk kaynağı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu nedenle de aşığılanmamış ve saraylarda, şehirlerde, aristokrasi, hatta burjuvazi arasında rağbet görmüştür. (Eco, 2015: 858)

Rönesans dönemi edebiyat alanında da önemli eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönemde yazarlar Antik dönemi tekrar araştırmaya başlamıştır ve hümanizmi eserlerine dâhil etmiştir. Bu dönemin edebiyat alanındaki Antik döneme dair keşifleri başlatan ilk kişinin Poggio Bracciolini olduğuna söylenebilir. O, Cicero gibi önemli yazarların eserlerini tekrar gün yüzüne çıkarmıştır. (Eco, 2015: 541)

Rönesans döneminde adını anamadığımız daha pek çok önemli ressam, heykeltıraş, mimar, müzisyen, yazar bulunmaktadır. Her biri bu dönemin değişimini gösteren ruhu eserlerinde işlemiştir. Artık bu dönemdeki sanat, Ortaçağ'ın kutsala ilişkin konularını etkileyici bir şekilde anlatmaktan ziyade bu dünyayla ilişkili olanı, insanların ayak bastığı, gördüğü, belli duygulanımlar yaşadığı şeyleri yansıtan bir özelliğe bürünmüştür. Ortaçağ insana insanı unutturup, onun dikkatini insanüstüne doğaüstüne, ötelere yöneltmişken; Rönesans insanın insana dönüşü olmuştur. Bu dönem insanın, kendini bir insan olarak Antikite' den sonra tekrar bulmasını sağlamıştır. (Timuçin, 2012: 73) Doğanın da bu dönem itibariyle kendini bakışa açmış olduğuna söylenebilir. Kısaca bu dönem itibariyle yeni doğa ve yeni birey beraber doğmaktadır. (T. Bumin, 2010: 10) Rönesans insanı daha da merkeze koyan

bir dūşünsel yapıya gebedir. Ortaçağ döneminde insana bakışı belirleyen faktör onun Tanrı tarafından yaratılmış ve Tanrı'nın aşkınlığından pay almış olmasıyla ilişkilendirilmiş bir meseledir. İnsanın toplum içerisindeki yerini bile bu düşünceye göre Tanrı belirlemiştir. Bu nedenle bu durgun sosyal hayat içerisindeki insan “Ben neyim? Ne olacağım?” gibi sorular sormamıştır. (Gökberk, 1961: 189) Ortaçağ sonrasındaki dūşünsel dünya içerisindeki insanın merkezde olmasından kasıt ise onun bir birey olduğunun farkına varmasıyla ilgili bir durumdur. Artık insan kendi benliğini aramaktadır. Bu tarihsel süreçteki en mühim kırılmalardan biridir ve bu kırılma 17.Yüzyılda bilen öznenin tam manasıyla doğmasıyla yaşanacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİTENİN ŞAFAĞI

2.1. Bilen Öznenin ve Bilinen Doğanın Ortaya Çıkışı

17. Yüzyıl insanlık tarihi için oldukça önemli bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Bunun en önemli nedeni öznenin pasif konumunu iyice terk edip aktif hale gelmesiyle ilgilidir. Özne, bu dönemde sorular sorarak kendi var oluşuyla ilgili bir araştırmaya girişmiş durumdadır. Aslında Antik Yunan düşünsel sisteminde de insanın kendi varlığına dair bir arayış içerisinde olduğu ve kendi varlığını temellendirirken doğa, Tanrı gibi pek çok şeye başvurduğu bilinen bir şeydir. Ancak 17. Yüzyıl itibarıyla yeni olan şey insanın var olmasının gerisindeki neden olarak kendisini göstermesi durumudur. Tüm bu süreci sistemli bir bütün şeklinde ele alan kişi ise dönemin ünlü düşünürü Descartes' dır. Russell; Descartes' dan modern felsefenin kurucusu diye söz etmektedir. (Russell, 2016: 123) Descartes'ın çağdaş felsefenin babası olarak kabul edilmesinin gerisindeki neden olarak, onun kendi düşünsel sisteminde varlıkla ilgili bütün bilgileri, düşünen özneye atfetmiş olması ve bu bağlamda özneyi bir üstünlüğe tabi kılması gösterilebilir. (Lewis, 1999: 8) Peki Descartes bahsi geçen bu sistemini kurmaya nereden başlamıştır? Bu soruyu Descartes' ın kendi sözüyle cevaplayabiliriz; "Her şeyin yanlış olduğunu düşünmeye çalışırken, düşünen ben diye bir şey olması gerektiğini fark ettim. Ve şu gerçeğin farkına vardım: Düşünüyorum, öyleyse varım." (Descartes, 2010: 33) Bir diğer deyişle "*Cogito ergo sum.*" Bu önerme hem kendi içinde bulunduğu dönemi hem de sonraki dönemleri derinden sarsan ve yeni düşünsel sistemin adeta üzerine inşa edilmesini sağlaması açısından çok büyük bir önem arz etmektedir. Descartes'ın bu önermeyi temele koyduğu sisteminde yaptığı şey aslında bir bakıma yıkma ve yeniden kurma işidir. (Hançerlioğlu, 1995: 192) O, adeta düşünsel dünyada bir devrim yaratmıştır. Modernliğin sıfır noktası olarak Kartezyen Cogito, yenedünya tasarımı ve yeni doğruluk anlayışının temel kavramı olarak kabul edilmiştir. (T. Bumin, 2010: 53) Peki "*Cogito ergo sum*" önermesine Descartes nasıl ulaşmıştır?

Descartes'a göre "Gerçeği arayanın yaşamında bir kez tüm nesnelere gücü yettiği ölçüde kuşku duyması gerekir." (Descartes,2007: 49) Descartes'ın sistemini inşa ederken temel amacı hiç kimsenin şüphe etmeyeceği, herkes tarafından kabul gören, açık seçik olan bir önermeyi temele yerleştirmektir ve Descartes bu arayışta kuşku götürmez tek şeyin kuşku duymanın kendisinin olduğunu fark etmiştir. Tüm bunların sonucunda da kuşku duyan bir *ben* olduğu sonucuna ulaşmıştır. Kuşku denilen şey düşünmenin bir biçimi olduğu göre ve düşünmenin gerçekleşmesi için bir ben gerekiyorsa bu bizi "*Cogito ergo sum*" önermesine götürmektedir. Husserl de düşünmenin varlığından, zihinsel yaşantı sırasındaki ve yaşantı üzerine yalın refleksiyondaki yaşantının varlığından şüphe edilemeyeceğini belirtmiştir ve düşünmenin görülerek dolaysız kavranması ve düşünmeye sahip olmanın da bir bilme olduğundan söz etmiştir; Ona göre düşünme ilk mutlak verilmişliklerdendir. (Husserl, 2010: 2)

Descartes'ın düşünsel sisteminin temelinde yer alan önerme ve bundan hareketle varılan sonuç oldukça ikna edici bir yapıya sahiptir. Eğer her şeyin temeline düşünerek kendi varlığının farkında olan özneyi koymazsak kurulan sistem çökmeye mahkûmdur. Spinoza'nın da belirttiği gibi

"Var olduğumuzu bilmediğimiz sürece, herhangi bir şeyden mutlak olarak emin olamayız. Bu önerme kendiliğinden açıktır. Çünkü, olduğunu mutlak olarak bilmeyen, olumlayan ya da yadsıyan bir varlık olduğunu, yani kesinlikle olumladığını ve yadsıdığını da bilmez." (Spinoza, 2014: 34)

Descartes tüm bu düşünsel süreç sonucunda kritik bir noktaya daha varmıştır. Bu nokta şudur; Descartes'a göre insan ruh- beden olmak üzere iki farklı tözden oluşmuştur ve insanın ben dediği şey ruhsal bir tözdür ve kendinde fikirler barındırmaktadır. Bu sayede de dış dünya bilgileri üzerinde etkindir, yani bilgide her zaman ağırlığını duyurmaktadır. Bahsedilen ruhsal töz bedenle ilişkili de olsa aslında bedenden ayrı bir yapıya sahiptir. Beden ve ruh ayrılığı ruhsal dünyanın cisimler dünyasından ayrı olduğu anlamına gelmektedir. Bu durum Hristiyan dogmalarına karşıt bir görüştür. Onlar bedenle ruhu birbirinden ayırmamakta, insanı bir beden-ruh bütünü saymaktadır. (Timuçin, 2012: 161) Ruhsal dünya ve cisimler dünyasının

birbirinden ayrılması aslında bilen özne ve bilinecek olanlar arasında da yapılmış bir ayrımdır. Bu noktada belirtmemiz gereken şey ise Descartes'ın bu iki ayrı dünya arasındaki bağlantıyı Tanrı ile sağlamış olduğudur. Yani Descartes Tanrı'yı yadsımamakta ve Tanrı'dan bahsederken ondan, "Sonsuz, bağımsız, her şeyi bilen, her şeye gücü yeten ve benim kendimi ve eğer var oldukları doğruysa benim dışımda var olan başka her şeyi yaratmış olan bir tözü anlarım." diye söz etmektedir. (Descartes, 2013: 162)

Descartes'ın üzerinde durduğu özne ve nesne ayrımı insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurmasına sebebiyet vermesi bakımından da ayrı bir önem teşkil etmektedir. Descartes sisteminde insanı, bir mucize eseri olarak doğa yasalarının üzerine çıkarmıştır. Özü düşünce olan ruh sayesinde insan, doğanın düzenini kavrayarak onun sahibi ve efendisi olabilmıştır. (T. Bumin, 2010: 73) Ayrıca O, insanın Tanrı tarafından özünde yayılım olan bu makine-dünyaya yerleştirmiş olduğundan bahsetmiştir. İnsanın özü olan düşünce bu dünyanınki diğer şeylerden son derece üstün ve onlardan apayıdır. Bunun için insan, ereksellikten ve niyetten arınmış olan bu dünyayı ve yine bir mekanizma olan kendi bedenini, düşünen ruh olarak bir kaptanın gemisini yönetmesi gibi yönetecektir. (T. Bumin, 2010: 35) Tüm bunlardan hareketle 17.Yüzyılın düşünen öznenin tam bağımsızlıkla doğaya ve elbette insana yöneldiği bir yüzyıl olduğunu söyleyebiliriz. Artık insanın karşısında tüm kutsallığından arınmış bir dünya durmaktadır.

Öznenin doğması ve bu öznenin doğa üzerinde hâkimiyet, yönlendiricilik fikirlerini edinmesi sonucunda önceki dönemlerden kalan kalıpların kırıldığı, toplumsal, siyasal, iktisadi gibi pek çok alanı derinden etkileyen bir dönüşümün gerçekleşme sürecine girildiği söylenebilir. Artık kutsallığını yitiren dünya ve onun hâkimi haline gelen insanın öyküsü başlamıştır. Genel olarak bu değişim Aydınlanma düşüncesi olarak adlandırılmıştır. Bu dönem itibariyle yepyeni bir insan profili doğmaktadır. Artık dünya, insan merkezli bir hal almıştır. İnsan aklının dışında hiçbir dış otorite olarak kabul edilmemeye başlanmıştır. Engels, her şeyin bu dönemde akıl mahkemesi önünde var oluşunu doğrulama ya da var olmaktan vazgeçme zorunluluğunda kaldığını belirtmiştir. (Engels, 2009: 238) Dönemin en

önemli düşünürlerinden olan Kant'a göre de aydınlanmanın dürtüsü kendi aklını kullanma cesaretini göstermektir: *Sapare Aude!* (Kant, 2005: 225) Modernliğin oluşumuna katkı sağlayan en önemli unsur da bu düşünce olmuştur. İnsan artık kendi aklını kullanırken hiç bir vasiye ihtiyaç duymamaktadır ve akıl hiç bir şeyin boyunduruğu altında değildir. Akıl her şeyin belirleyicisi konumuna eriştiği andan itibaren insanlar, doğadaki karmaşadan da bir düzen yaratmış, onu kendi istekleri doğrultusunda şekillendirebilmiştir. Yani insanlar pozitif bilimlere kendi hayatlarına dâhil etmeye başlamıştır ve böylece hem bilimsel hem de teknolojik anlamda her geçen gün büyük ilerlemeler yaşanmıştır. Bu sürecin en üst noktası da Endüstri Devrimi olacaktır. Özellikle buharlı makinelerin yapılması ekonomik anlamda büyük bir değişimin gerçekleşmesine sebebiyet verecektir. Ekonomiye yön veren artık dar alanlardaki ticari faaliyetler değildir. Ekonominin kalbi yeni şehirlerde kurulan büyük fabrika alanlarında atar hale gelecektir. Ayrıca söz sırası da bu dönem itibariyle ekonomiye yön veren burjuvazinin elinde olacaktır. Burjuvazi ekonomide edindiği güçten hareketle siyasi alanda da söz sahibi konuma gelecektir. Kısaca Aydınlanma düşüncesinin oluşturduğu zeminin üzerinde burjuvazinin yükselme dönemi başlamıştır. Yeni insan profili de bu sisteme entegre edilmiştir. Bu dönem büyük bir toplumsal sınıflaşmaya gebe dir. Toplumsal her konu serbest piyasanın eline bırakılmış şekildedir. Tüm bu değişim süreçleri ise dönemin şehirleri üzerinden tahlil edilebilir.

2.2. Modern Dönemde Şehirlerin Doğuşu Ve Gelişmesi

2.2.1. 19. Yüzyıl Endüstri Şehirlerinin Genel Görünümü

Modern dönem şehirlerinin doğum sancıları aslında 16. Yüzyıl sonlarında başlamıştır. Değişen düşünsel dünyanın fitili zaten Rönesans ve Reform tarafından ateşlenmiştir. İnsanlar bir değişim rüzgârının içinde oradan oraya savrulmaktadır. Moderniteye dair fısıltılar vardır ancak kimse tam olarak bunun ne anlam ifade ettiğini bilmemektedir. Berman'ın deyişiyle onlar henüz neye çarptıklarını farkında değildir ve modern bir kamunun veyahut camianın ne olabileceği konusunda fikir sahibi değildir. (Berman, 2013: 29) Onlar bu farkındalığı Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi ile yaşamışlardır. Çünkü bu devrimlerden sonra insanlar yeni bir dünya

görüşünün, yeni bir ekonomik yapının ve yeni bir politik düzenin ortaya çıktığına bizzat şahit olmuştur. Tüm bu yaşanan dönüşümün kendini görünür kıldığı yerler ise 19.Yüzyıl şehirleri olmuştur.

İlk olarak 19. Yüzyılda oldukça tempolu ve bir o kadar da sarsıcı bir şehirleşme sürecinin başlamış olduğu görülür. Modernizm kendini şehrin her alanında hissettirmektedir. Ortaçağ'dan kalmış olan şehir dokusu büyük değişimler yaşamaktadır. Ancak burada dikkat çeken nokta yaşanan değişimin gelişme ile ters orantılı olmasıdır. Benovolo, 19. Yüzyılın ilk dönemlerinde şehirlerinde düzenlenmesi gereken şeylerin arttığını ancak bu düzenlemelerin yapılmadığından bahseder. (Benovolo, 1995: 195) Örneğin; pek çok şehirde altyapı eksikliği, sağlık hizmetlerinin yoksunluğu görülmektedir ve bunların iyileştirilmesi için bir çaba harcanmamaktadır. Çünkü bu dönemde amaç şehrin eksikliklerini gidermek, onu iyileştirmek değildir. Tek amaç şehirden kâr sağlamaktır. Özellikle Sanayi Devrimi sonrasında şehirler birer endüstri merkezlerine dönüşmüştür. Bu dönemde şehirlerin kalbinde fabrikalar bulunmaktadır. Bu kalbi besleyen damarlar ise demiryolları ve işçi mahalleleridir. Yani modern endüstri şehrinin şehir organizasyonu bu ana karakterler etrafında şekillenmektedir.

19. Yüzyıl şehirleri işveren konumuna geldiği andan itibaren şehirlere olan göç oranlarında da adeta birer patlama meydana gelmiştir. Berman; yaşanan göçlerin birbirinden oldukça farklı milyonlarca insanı dünyanın başka başka yerlerinde bir arada yaşamaya mahkûm bıraktığından ve bunun da demografik bir çöküş yarattığından söz eder. (Berman, 2013: 28) 1685 yılında Manchester nüfusu yalnızca 6000 kişiden oluşuyorken endüstrinin gelişmesiyle 1851'de şehir nüfusu 303.382 kişiye çıkmıştır. Aynı şekilde Londra'da 1801 yılında 864.845 kişiyi barındırıyorken kırk yıl sonra burası 1.837.676 kişiye ev sahipliği yapmıştır. (K. Bumin, 2016: 66-67) Bir anda kırsaldan şehre göç eden binlerce kişi kendini şehirli olarak nitelendirmeye başlamıştır. İnsanlar şehirlerde yepyeni bir dünyanın içine girmişlerdir ve bu yenedünya daha önce belki de hayal dahi edemedikleri pek çok şeyi içermektedir. Karşılarında büyük fabrikalar, alışık olmadıkları ulaşım ve iletişim araçları durmaktadır. Burada var olan kültürel yapı ve günlük pratikler de farklıdır.

Ayrıca modern şehirler her gün değişmeye ve dönüşmeye devam eden canlı birer organizma gibidir. Ayrıca göç eden insanlar bu tempoya ve yeniliklere ayak uydurmak zorundadır. Kısaca erken dönem modern şehrine göç edenler hem kendilerinin hem de yaşadığı çevrenin gözle görülür değişimine tanık olmuşlardır. (Demirkıran, 2017 Aralık: 107) Beraberlerinde getirdikleri gelenek ve görenekler modern şehrin içinde kaybolup gitmiştir. Tüm bunların sonucunda hem kendine hem yaşadığı yere hem de eylemlerine yabancı insan profilleri oluşmuştur.

Bahsi geçen göçler sadece binlerce farklı insan profili oluşturmakla da kalmamış ayrıca şehirlerde çarpık bir yapılaşmanın oluşmasının zeminini de hazırlamıştır. Fabrikalarda çalışmak için şehre göç eden nüfus böyle bir şehirleşme içinde barınacak yer bulmakta dahi zorlanmıştır. Hatta insanların tarihin hiç bir döneminde bu boyutta bir konut sorunuyla karşı karşıya kalmamış olduğu söylenir. Bu dönemdeki işçi evleri ve orta sınıfa ait evlerin çoğunun bir çelik imalathanesine, boyahaneye, havagazı deposuna veya ray kesme atölyesine yaslanmış biçimde inşa edilmiş olduğu bilinir. (Mumford, 2007: 564) Ayrıca var olan konutlar da susuz, tuvaletsiz, çamur, rutubet içindedir ve buralarda yaşayan insanlar oturdukları yerleri kolera ve tifüs taşıyan farelerle ve bitlerle paylaşmak zorunda kalmıştır. (Mumford, 2007: 568) Şehirler adeta hastalık yuvasına dönüşmüştür. Bu hastalıkların yayılmasını önlemek adına da herhangi bir çaba sarf edilmemiştir. Özellikle pamuk, kimya ve demir fabrikalarının buharlı kazanlarını doldurmak uğruna su kenarlarına kurulması ve bu fabrikaların çözünebilen veya suya karışabilen bütün çöpleri için en ucuz ve en uygun atık alanı olarak su kaynaklarını kullanması buraların bir süre sonra açık kanalizasyonlara dönüşmesine de sebebiyet vermiştir. Ayrıca dar alanda kurulan çok sayıda fabrikanın bacasından çıkan dumanlar şehirleri duman ve is yığını içinde bırakmıştır. (Mumford, 2007: 562) Tüm bunlara rağmen mevcut alt yapının yetersizliği devam etmiştir ve şehirlerde hiçbir iyileştirme yapılmamıştır. Kısaca büyük umutlarla şehirlere göç eden binlerce insan burada umduğunu bulamamıştır. Çünkü modern şehrin onlardan tek bir talebi vardır: Üretmek! Her ne kadar bu ürettikleri şeyler onlara yabancı olsa da ve hatta kendi emekleriyle ürettikleri mal, meta onları sömürüp ezse de onlar bu sistemin parçası olmaya mecbur bırakılmışlardır. (Tunalı, 1976: 137) Çünkü modern şehirde yer edinebilmeleri buna

bağlıdır ve ancak burada yer edinirlerse hayatlarını idame ettirebilmektedirler. Yani işçiler kısır bir döngünün içine hapsedilmiştir. Ancak bu kısır döngüye hiçbir zaman dâhil olmamış bir sınıf da vardır. Bu sınıf kalabalık, kendine yabancı, çalışıp üretmeye mahkûm nüfusu yönetecek ve yönlendirecek olan, onlara iş imkânı vadeden, tekniği elinde tutan burjuvazidir. Burjuvazinin var olduğu her yerde şu zamana kadar olan insani tüm ilişkilerin kesilip atıldığı yepyeni sömürüye dayalı bir ilişkiler zinciri meydana gelmiştir. İnsanlar arası ilişki duygudan yoksun bir ticaret ilişkisine dönüşmüştür. Marx' ın da belirttiği gibi artık eski çağların dinsel ve politik illüzyonlarıyla perdelenmiş sömürünün yerinde açık, utanmaz, doğrudan, kuru sömürü bulunmaktadır. (Marx ve Engels: 2018, 55) Kısaca 19.Yüzyıl modern burjuvazinin yüzyılıdır.

Burjuvazinin kontrolünde olan modern ticari şehirlerde fabrikalar ve çeşitli üretim merkezleri bulunmaya devam ederken şehirlere yeni öğeler de dâhil olmuştur. Bunun en önemli nedeni üretilen şeylerin alıcılara ulaştırılmasını sağlamaktır. Bu doğrultuda modern şehirler giderek geniş caddelerden, aydınlatılmış bulvarlardan, pasajlardan, camlı vitrinli mağazalardan, demir konstrüksiyonlu yapılardan, kafelerden, oluşmaya başlamıştır. Bunların her biri değişen hayatın yeni sahnesi olması bakımından önemlidir ve bu değişim durumu dönemin en önemli şehirlerinden biri olan Paris' de daha dikkat çekici haldedir. Ayrıca Paris, bir şehrin modernleşme sürecine dair diğer şehirlere oranla daha geniş bir perspektif sunmaktadır. Bu nedenle 19. Yüzyılın Paris'i olabildiğince çok boyutlu ve doğru bir şekilde ele alınıp araştırılırsa modernitenin hem şehir, hem kültür, hem sanat hem de insan üzerinde bıraktığı izlere ilişkin genel bir açıklama yapılabilir. Ayrıca bu açıklamadan yola çıkılarak içinde bulunulan olumsuz duruma dair bir çözüm, iyileştirme de bulunabilir. İşte bu durumu sezen kişi dönemin ünlü düşünürü Walter Benjamin olmuştur. Walter Benjamin Paris'e bakarak, Paris'in havasını soluyarak kısaca Paris'i hissederek modernitenin şehri, kültürü, sanatı yani genel olarak insanı nasıl değiştirip dönüştürdüğünü göstermek istemiştir ve bununla da yetinmeyerek O, modernitenin açıklarını yakalayıp içinde bulunulan kötü durumu nasıl daha iyi olana dönüştürebilirim diye kafa yormuştur. Bunu yaparken de Walter Benjamin kimsenin daha önce yürümediği patikalarda yürümüş, kimsenin uğramadığı duraklara

uğramıştır ve yuruyuşu esnasında kıyıda kofede kalmış şeyleri de duşunce dnyasına dâhil etmeyi ihmal etmemiştir. Walter Benjamin'in bu geğtiği patikanın izini sirmek, onun uğradığı duraklara uğramak, duşunce dnyasına dâhil ettiği şeylere bir gız atmak ve belki onları neden topladığını sorgulamak aslında bir bakıma modernitenin izini sirmek demektir. Bu nedenle şimdi Walter Benjamin'in ayak izlerini takip etmenin tam sırasıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

WALTER BENJAMİN

3.1. 19.Yüzyıl Paris' inde Dolaşan Bir Düşünür: Walter Benjamin

Oğuz Demiralp Benjamin için şunları kaleme almıştır; “*Kimi yazarlar vardır, bize bıraktıkları taslakları, bitmemiş çalışmaları en sıradan görünüşlü karalamaları bile değerlidir, yapıtlarının bütünü ya da oluş süreci içinde anlamlıdır. Kusurlu ya da yarıda kalmış yapıtlarıyla okuru soğutmazlar kendilerinden, daha çok çekerler. Düşüncenin bin bir türlü devinimi görülür bu satırlarda, zihnin, imgelemin açılım, atılımlarına tanık olunur. Yazarın öbür yapıtlarını düşünür kişi, giderek yazının tümünü; beslenir, zenginleşir.*” (Demiralp, 2001: 110)

Walter Benjamin, yaşlı Avrupa kıtasının pek çok yerinde 19. Yüzyılla birlikte yayılan modernizm rüzgârını alışılagelmiş ve basite indirgenmiş bir şekilde ele alıp incelememiştir. Bunun gerisindeki neden onun melankolik bir mizaca sahip olmasından ileri gelmektedir. Melankolik olmak, derin bir düşünce gücünün bedeli ve koşuludur. (Demiralp, 1999: 46) Ayrıca melankolik olan kişi ile dünya arasında da derin bir etkileşimin varlığı dikkat çeker. Dünya sanki daha önce hiç kimseye yapmadığı ölçüde kendini melankoliklerin incelemesine açmış gibidir. (Sontag, 1998: 109) O, bu tavırla aurasını yitirip giden ve çökmek üzere olan bir Avrupa’ da dolaşmıştır ve buradaki pek çok şehirde soluklanmıştır. Ancak onun için Paris’in yeri hep özel kalmıştır.

Walter Benjamin’in ilk olarak 1913 yılında Paris’le tanışmış olduğu bilinir. İlk gördüğü andan itibaren bu şehirden çok etkilenmiştir. Buradaki şehir yaşamını bir çocuk heyecanıyla gözlemlemiştir ve Paris’i sokaklardan öğrenmeyi seçmiştir. Paris diğer Avrupa şehirlerinin aksine hala insanla bütünleşen, caddeleriyle, sokaklarıyla, pasajlarıyla ve pasajlardaki küçük küçük dükkânlarıyla, insanı evinde gibi hissettiren, insanların rahatça sokaklarında gezinebilmesine imkân tanıyan sınırsız bir şehirdir. Paris’te hiç kimse kendini yersiz yurtsuz hissetmemektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı Walter Benjamin için Paris halen daha bir Ortaçağ şehri olma özelliği taşımaktadır ve O, Berlin’den Paris’e yaptığı yolculuklarda kendini adeta 20. Yüzyıldan 19. Yüzyıla dönmüş gibi hissetmektedir. (Oskay, 2015: 24)

19. Yüzyılın ortalarından sonra ise Avrupa’da ve daha sonra da tüm dünyadaki önemli şehirler dramatik bir şekilde parıltılı camekânlara dönüşme sürecine girmişlerdir. Şehirlerde yaşanan endüstriyel ve teknolojik gelişmeler buraları dünya üzerindeki cennet vaadi sergileyen alanlar haline getirmiştir. (Morss, 2015: 100) Elbette Paris bu süreçte de diğer şehirler arasından sıyrılıp daha fazla parıldayan bir yer olmuştur. Walter Benjamin eserinin ilk notlarında Paris’le ilgili şunları kaleme almıştır;

“İnsanlığın tarihinde, Paris şehrinin tarihi kadar çok bildiğimiz pek az konu vardır. Binlerce, on binlerce cilt kitap, yalnızca yeryüzünün bu minicik parçasını araştırmak için kaleme alınmıştır. Kimi caddelerde insan, hemen her binanın yüzlerce yıllık tarihini bilir. Hofmannsthal, çok güzel bir deyişle bu şehiri “sırf yaşamdan oluşma bir peyzaj” diye adlandırmıştır. Ve şehrin insanlar üzerindeki çekiciliğinde, büyük peyzajlara özgü, başka deyişle volkanik bir güzellik de rol oynar. Paris, toplumsal düzeni bakımından, coğrafi düzende Vezüv’ün temsil ettiği için karşı imgesidir. Tehdit edici, tehlikeli bir bütündür, hep faaliyet halinde bir ihtilalin lavlarından sanatın, neşeli yaşamın, modanın başka yerde rastlanamayacak çiçekleri açar.” (Benjamin, 2016: 265)

Paris, özellikle III. Napoleon ve şehrin Valisi Eugène Haussmann zamanında modernitenin kalbinin attığı yer haline getirilmiştir. Paris’in bu dönemde yeni bir inşa süreci geçirmiş olduğunu söylemek hiç de abartı olmayacaktır. Çünkü Haussmann dönemin Paris’inden hem güzel hem de güvenli bir metropol yapma isteğinde olmuştur. O, ilk olarak Ortaçağ’dan kalan eski şehrin bağrında bir bulvarlar ağı oluşturmaya başlamıştır. Çünkü bu sayede hem trafik şehrin merkezine akar hale gelecektir hem de şehrin güvenliğinin sağlanması kolaylaşacaktır. Bu yeni Paris’te şehrin merkezinde anıtlar gibi törenlerle açılan yeni caddeler de yer almaktadır ve ayrıca bu caddelerin sağlayacağı çerçeve içerisinde burjuva sınıfının dünyasal ve tinsel egemenliğinin simgesi olan kurumlar yüceltilecektir. (Benjamin, 2016: 101) Ancak bulvarlar ve yeni caddeler merkezi; pazarları, köprüleri, kanalizasyonları, suyollarını, opera ve kültür saraylarını ve büyük bir parklar ağını da içeren geniş bir şehirsiz planlama sisteminin sadece bir parçası olma özelliğini taşımaktadır. (Berman, 2013: 205-206) Bu süreçte sadece şehrin merkezi noktaları değişim geçirmemiştir. Paris’in arada kalmış, dar sokaklı, pek çok insanın yaşadığı mahalleleri de değişime tabi tutulmuştur. Bu değişim sonunda Paris’in çıkmaz

sokaklarının yerine uzun, geniş caddeler, pis ve gürültülü mahallelerin yerine ise burjuvalaşmış mahalleler getirilmiştir.

Peki buralarda yaşayan yoksullara ne olmuştur? Haussmann onları şehrin dışındaki banliyölere sürmek istemiştir. Ama bir kere ışık saçan şehri gören bu insanlar da buranın parlıtısına dokunmak, burada yer edinmek istemişlerdir. Yani Berman'ın belirttiği gibi Haussmann aslında Ortaçağ'dan kalan bu eski teneke mahalleleri yıkarken, fark etmeden şehir yoksullarının içe dönük ve dışarıya sımsıkı kapalı dünyasını da yıkmıştır. Haussmann bu yoksul mahallelerin ortasında koskocaman delikler açan bulvarlar yaparak aslında yoksulları kendi yıkık dökük mahallelerinden çıkartıp onların ilk kez bu parlıtlı şehrin neye benzediğini keşfetme fırsatı bulmasını sağlamıştır. (Berman, 2013: 209-210) 19. Yüzyıl Paris'inin modern dönemin Antikitesi olduğunu düşünen ve bizi bu duruma uyandıran kişi olan Baudelaire'in "*Yoksulların Gözleri*" adlı şiiri bu durumu çok güzel betimlemektedir. Bu şiirde iki aşğın geçirdiği zamandan bir kesit sunulmaktadır. Onlar hala molozlar bulunan yeni bir bulvarın kenarında yer alan yeni bir kafenin önünde oturmaktadır. Bu yeni kafe duvarlarının beyazlığıyla, aynalarıyla, altın renkli kornişleriyle, içindeki insanlarla ışık saçmaktadır. Bu kafenin tam önünde ise saç sakalı karışmış yaşlı bir adam, bu adamın elinde gençten bir çocuk ve kucağında ise bir bebek bulunmaktadır. Her biri paçavra içindedir ve bu altı göz yalnızca yaşlarından kaynaklanan farklılıkla ama büyük bir hayranlıkla bu ışıtlı yeni kafeyi seyretmektedir.

““Ne güzel! Ne güzel!” diyordu babanın gözleri, “Yoksul dünyanın tüm altınları gelmiş de bu duvarlara yerleşmiş sanki.” “Ne güzel! Ne güzel” diyordu oğlanın gözleri, “Ama ancak bizim gibi olmayanların girebilecekleri bir yer burası.” En küçüğün gözlerine gelince, şaşkın ve derin bir sevinçten başka şey belirtmeyecek ölçüde büyülenmişti.” (Baudelaire, 2013: 57-58)

Görüldüğü gibi Paris zengin-yoksul fark etmeksizin herkesin gözlerini kamaştırır hale gelmiştir. Ancak bu göz kamaştırma durumu bir yanılsamadan ibarettir, burası aslında bir fantazmagori dünyasıdır. Morss bu dönemin Paris'ini hızlı ve bir o kadar da birbirine karışan optik yanılsamalarla dolu ve oldukça büyümlü olan bir fener gösterisine benzetir. (Morss, 2015: 100) Eski zamanların tarihi, gelenekleri, kültürel dokusu, insan profilleri, mekânları değişmiştir. Yani genel olarak şehrin

çehresi Paris'in değişen silüetinde görünmez olmuştur. Parisliler o şehrin yerlisi olma duygusunu dahi yitirmiştir. (Benjamin, 2016: 102) Bu fantazmagorik dünya içine doğan her yeni kuşak için burası kendini gerçekmiş gibi sunmaya devam etmektedir. Benjamin Pariltılar 'da konuyla ilgili olarak şunları kaleme almıştır;

“Rüyada Notre Dame'ın önünde Seine nehrinin sol kıyısında duruyordum, ama Notre Dame'a benzeyen hiçbir şey yoktu orada. Gövdesinin tahta perdeler ardında beliren uçlarıyla tuğladan bir yapı yükseliyordu. Bense Norte Dame'ın önünde ezik büzük duruyordum. Düşler içinde yuvarlandığım bu sırada ben Paris'in özlemini çekiyordum. Peki ama bu özlem niye? Paris'i bu derme çatma, tanınmaz halde yansıtan nesnelere nereden çıktık? “ (Baudelaire, 2013: 57-58)

Güzelliğiyle kendine hayran bırakan bu şehir bir yandan da modernitenin oldukça çarpıcı bir manifestosunu sunar hale gelmiştir. Çünkü Paris'in büründüğü bu yeni görünüm meta fetişizminin keşfedilmesi için en ideal laboratuvar halindedir. (Sütçü, 2012: 633) İşte Walter Benjamin bu laboratuvarda titizlikle çalışmış bir araştırmacıdır. Onun amaç edindiği şey içinde bulunulan durumu her yönüyle gözler önüne sermek ve bu durumu iyileştirmek için çeşitli çıkış yolları aramaktır. O, edindiği bu amaçla daha önce gidilmemiş patikalardan geçerek bu rüya âleminin içine dalmıştır ve burada uyuyan herkesi uyandırmaya çabalamıştır. Bunu gerçekleştirmek için Walter Benjamin Paris'i Paris yapan pasajlara, panoramalara, alışveriş mağazalarına, moda, hatıralık eşyalara, antikalara, pullara, tüylü apoletlere, koleksiyonerlere, demiryollarına, metro istasyonlarına, sokak aydınlatmalarına, caddelerde gezinenlere, can sıkıntısına, fahişelere odaklanmıştır. Bunların her biri Paris'te doğmuş, son halini almış ve sonrasında bir bumerang gibi dönüp Paris'i şekillendirmiş olan şeylerdir. 19. Yüzyılın ilk döneminde bahsi geçen tüm nesnelere Paris'in her yerinde huzurla salınmaya başlamışken ikinci dönem itibariye tüm o şeyler bir anda eskimeye mahkûm bırakılmıştır. Çünkü 19. Yüzyılın ikinci yarısı itibariye Paris'te zaman sanki daha hızlı akar hale getirilmiştir. Her şey aniden eskimekte, var olan bir anda yeni olanla yer değiştirmekte ve sürekli bu durum kendini güncellemektedir. Sıradan kimseler için tüm bunlar önemsizmiş gibi görünebilir. Ancak 19. Yüzyılın ardında bıraktığı, yeniyle yer değiştirilmiş ve bir anda eskimiş olan tüm o şeyler Walter Benjamin gibi biri için hiç de sıradan şeyler değildir ve onlar hiçbir zaman değersiz olmamıştır. Adorno, “Bir koleksiyoncuyu

nasıl ki fosiller ya da kurumuş bitkiler ilgilendiriyorsa Benjamin'i de kültürün taşlaşmış, donmuş ya da canlılığını yitirmiş eski parçaları ilgilendirmiştir" diye yazmıştır. (Adorno, 2017: 14) Bu bağlamdan hareket ederek Walter Benjamin'in dünyasının bu dünya olduğunu yani somut olanın dünyası olduğunu söyleyebiliriz. O, nesnelere insanca, onların sıcaklıklarını duyumsayarak ilişki kurmuştur. (Demiralp, 1999:77) Bu nokta önemlidir. Benjamin kendi felsefi inşası için pratik zemini seçmiştir ve onun düşünce sisteminde yoktan yaratmaya yer verilmemiştir. Adorno'nun deyişiyle Walter Benjamin var olanlardan hareket ederek kucak dolusu armağan verme gayesinde olmuştur. Onunla tanışan herkes kapı aralığından bir Noel ağacının ışığını gören bir çocuk gibi hisseder kendini. Ancak bu ışığa bakan kişi alışlagelmiş şekilde gerçeğin güçsüz aksini değil bizzat kendisini görmektedir. (Adorno, 2017: 11) Walter Benjamin bu tavrıyla aslında günlük deneyim ile geleneksel akademik kaygılar arasında yer alan boşluğu da kapatmıştır. Başka bir deyişle O, Heidegger'in yapar gibi görüldüğü dindışı dünyanın fenomenolojik yorum bilgisine ulaşmayı amaçlamıştır. Bunun için Benjamin insan yaşamında yer edinmiş ve bu yaşamda ciddi izler bırakmış her bir tarihsel ögeyi bir tarih dedektifi kimliğine bürünerek tarihin çöplüklerinden bulup çıkartmış ve tüm bunları materyalizm adına konuşurmuştur. (Morss, 2015: 19) Morss'un deyişiyle "... Nesnelere sessizdi. Fakat bu nesnelere ifade potansiyelleri bunları adlandıran, bu potansiyeli insanların sözcük diline tercüme eden ve bu suretle bunları konuşuran dikkatli bir filozof için okunaklı hale geliyordu. (Morss, 2015: 29-30)

Görüldüğü gibi Walter Benjamin nesnelleştirmeye karşı çıkmak yerine onunla işbirliği yapmakta ve hatta Medusa gibi baktığı yeri taşa dönüştürmektedir. (Adorno, 2017: 14) Peki Walter Benjamin neden bu denli tarihin farklı anlarında farklı bağlamlarında var olmuş nesnelere bu denli önem verir? Bu soruya şöyle cevap verilebilir; Walter Benjamin'e göre geçmiş yaşam, kristalize halde tozla kaplanmış, tarihin bir köşeye attığı nesnelere saklı olarak bulunmaktadır. Ancak Benjamin sadece bu kristalize yaşama bakmaz. Benjamin bu nesnelere hala canlı olan bir anlam olduğuna ve bu canlılığın şimdiki zamanın şok anlarında parıldadığına inanır. Yani geçmiş zor fark edilir olsa da maddesel olarak hayatımızın içinde her zaman mevcut olmaktadır. (Gandler, 2007: 170) O, sanıldığı gibi geçip gitmez, bir yanılla

hala bugünle diyalog halinde olmayı sürdürür. Bu nedenle Benjamin'e göre geçmiş kuşaklar ve bugünde yaşayanlar arasında da kopmayan bir bağ vardır. Walter Benjamin bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadaki hafif bir esintiyi bizler bugün de duyumsamaya devam ederiz, kulak verdiğimiz vakit susmuş olanların sesinin yankısını bizler bugün yine işitiriz derken de aslında bunu kastetmektedir. (Benjamin, 2016: 38)

Walter Benjamin'in tarihin farklı anlarında var olmuş nesnelere üzerinden geçmişi bu denli mercek altına almasının gerisinde de elbette önemli nedenler bulunur. Lunn'un deyişiyle Benjamin'in arzusu sadece zaman içerisinde geri gitmek değildir. (Lunn, 2011: 336-337) Yani o nostaljik, romantik bir ruh haliyle geçmişe odaklanmaz. Benjamin için geçmiş, bugün içinde yaşanan dünyanın kritik başlangıç noktasıdır. Yani 19. Yüzyılın, modernitenin ilk dönemidir. Benjamin'e göre geçmiş öğrenmek hem 19. Yüzyıldan itibaren başlayan yaşam tarzındaki değişimleri anlamaya hem de yakın geçmişimizden günümüze kadar ki yaşamımızda var olan ancak baskılanmış şekilde bulunan özgürleştirici olanakların bilincine varmamıza yardımcı olacaktır. (Oskay, 2015: 145) Görüldüğü gibi geçmiş, kendisini kurtuluşa yönelten gizli bir dizini beraberinde taşımaktadır ve bunlar bugünün tehlike anında birden parlayıp, yeşerip ortaya çıkabilir bir özelliğe sahiptir. (Benjamin, 2016: 38) Yani Benjamin'in arzusu daha ziyade önceki kuşakların şimdiki zaman için beslediği umutları kurtarmak ve bu umutları geçersiz hale getiren tarihin gidişatını hedef alan kurtarıcı bir eylem planı oluşturmaktır. (Lunn, 2011: 336-337) Başka bir deyişle Benjamin şimdiki zamanın yanlış tarihsel eğilimlerini önlemek, geçmişin arındırılmış biçimini sunmak adına çaba sarf etmektedir. (Witte, 2002: 144)

İçinde bulunulan değişim sürecini doğru anlamak ve özgürleştirici yolu bulmak için ise doğru bir tarih bilincine sahip olmak gerekmektedir. Modern dönem içerisindeki tarihçiler sadece değişik anlar arasında neden sonuç bağıntısı kurmakla yetinmektedir, başka bir deyişle onlar olaylar dizgisini sadece bir tespiti gibi parmakları arasında kaydırmaktadır. (Benjamin, 2016: 48) Bunun sonucunda da içi boş bir tarih aktarımı yapılmaktadır. Ayrıca bu bahsi geçen tarihçiler için geçmiş geçip gitmiştir, önemli olan tek şey gelecek fikridir. Görüldüğü gibi bu tarih anlayışı

soyut bir zemin üzerinde ilerlemektedir. Walter Benjamin'e göre ise tarih denen şey bize geleceğimizi anlatacak olan geçmişimizdir. Tarih nasılsa öyle öğrenmelidir diyen Leopold von Ranke gibi düşünenlerin aksine O, tarihi bambaşka şekilde öğrenmeyi öğütlemektedir. (Oskay, 2015: 127) Ayrıca Walter Benjamin için tarih kavramlardan oluşmaz, somut şeylerden oluşur. Örneğin; bir pasajda, bir sokakta, bir insan yüzünde tarih görülebilir. Başka bir deyişle Benjamin kendine ve bize "Tarih felsefesine dair meselelerde, bu meseleleri teoriyle aracılardan ne kadar somut olunabilir?" diye sormaktadır. (Yardımcı, 2007: 21) Bu noktada şunu söyleyebiliriz; Benjamin'in amacı aslında Tiedmann'ın ifadesiyle daha yüksek düzeyde bir somutluğu, Marksist yöntemin gerçekleştirilmesiyle birleştirmektir ve Benjamin bunun gerçekleşmesinin hangi yolla mümkün olabildiğini araştırmaktadır. İşte tüm bu nedenlerden dolayı da Walter Benjamin tarihe kurgu montaj metodunu dâhil etmiştir. Bu teknikle Benjamin parçalı, daldan dala atlayan bir teori ortaya koyma derdinde değildir. Onun amacı bu tekniği kullanarak dağınık somut tarihsel unsurları yorumlamak, geçmişte gizli kalmış, üzeri örtülmüş şeyleri bulup içerisindeki kurtuluş enerjisini göstermektir. O, bu nedenle tarihte kaplan sığıraşları yapar, bir daldan başka birine konar. Çünkü ancak bu sayede tarihin farklı anlarında farklı bağlamında ortaya çıkmış nesnelere dokunulabilmektedir. Onun tarih içerisindeki sığıraşları soyut değildir aksine onun sığıramaları Paris'te gerçekleşir. O, Paris'i Paris yapan pasajlardan panoramalara, caddelerden aydınlatmalara sığırar durur. Paris bu nedenle fragmanların yurdudur. Benjamin'in bütünden çok parçaya yani fragmana önem vermesinin nedeni; onun ana yapıları, açık ve kesin olarak imal edilmiş en küçük yapı taşlarından yola çıkarak inşa etmek istemesinden kaynaklanır. Aslında, Benjamin'in amacı en küçük tekil öğelerin analizinde, mevcut olandaki bütünlüğün kristalleşmiş halini keşfetmektir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse bütünlüğün fragmana ışık tutmasından ziyade Benjamin; fragmanı bütünlüğe açılan kapı olarak yorumlamaktadır. (Frisby, 2012: 240-241) Benjamin tüm bunlarda geçmişten bugüne açılan bir panoramayı, geçmiş ve şimdiki kuşaklar arasında kurulan bağı görmektedir. O, bu nedenle yaşayan kültürün bir kenara atılıp unutulmuşluklarının bağrında gömülü halde bulunan sırları ortaya çıkarmak uğruna dikkat edilmeyen, bir kenara atılmış pek çok şeyi, titiz bir koleksiyoner edasıyla heybesine atmış dikkatli bir gözlemci olmuştur. (Morss, 2015: 14)

Bu noktada şöyle bir soru sorulabilir; Peki Paris'in fragmanlarındaki gizli kalmış öge nasıl ortaya çıkacaktır? İşte bu noktada Walter Benjamin bu soruya diyalektikle cevap vermektedir. Çünkü diyalektik Ollman'ın ifadesiyle, yaşamdaki olası tüm önemli değişimleri ve etkileşimleri gözler önüne seren bir düşünme biçimidir. (Ollman, 2015: 30) Diyalektik düşünme biçimine göre bugün dediğimiz an/zaman dilimi dün var olmuş olanın içinden onun olasılık ve olanaklarını da içermektedir ve aynı şekilde yarın olacakları ve olabilecekleri de belirleyecek şekilde ortaya çıkmıştır. Yani diyalektik yöntemle dün, bugün ve gelecek birliktelikle kavranır hale getirilmiştir. Diyalektik yöntemin geliştirilmesinin gerisindeki neden insanların yaşamlarındaki olumlu durumları arttırırken zararlı durumları ise azaltmayı istemesinden kaynaklanmaktadır. İnsanlığın bu çabası da bizlere, halen daha tam olarak keşfedilmemiş olan oldukça zengin ve çok varyantlı bir diyalektik düşünce geleneği bırakmıştır. (Ollman, 2015: 17)

Bu düşünce geleneğinin en önemli isimlerinden biri Hegel'dir. Hegel'in diyalektik idealizmine göre tarih içerisinde çeşitli karşıtlıklar birbirini olumsuzlayarak aşarlar; daha sonra tekrar birbirini daha yüksek bir aşamada ikinci kez yadsırlar ve üçüncü kez ve hala yüksek bir aşamada birbirlerini yeniden aşarak var olurlar. Hegel'in aşmak derken kastettiği şey içermek anlamında kullanılmıştır. Yani Hegel'in felsefi sistemi içerisinde karşıtlıklar kendini hem olumsuzlar hem içerir hem de el üstünde tutar. Bu durumda da insanlığın ve doğanın tarihi ilerleme içinde bir basamaktan başka daha yüksek bir basamağa geçerek devam eder. Bu süreç Mutlak Tin'e veya Geist'a vardığında son bulacaktır. (Holz, 2017: 26-27)

Marx ise diyalektiği Hegel' in tersine somut, pratik alana başka bir deyişle kavramlar dünyasından reel ve maddi gerçekliğe uygulamıştır. Marx kendi sistemi ile Hegel'in sistemini benzer bulanlara cevaben şunları söylemiştir;

“İnsanlar benim kullandığım metotla Hegel'in metodunu ilişkilendirmektedirler; ancak benim yaptığım (şimdi yeniden, söz konusu katı ifadeyle) tam da Hegel' inkinin karşıtıdır. Çünkü diyalektik çelişkiler, Platon'un Parmenides'inden Hegel'e kadarki süreçte olduğu gibi kafanın içinde kavramsal olarak değil, aksine benim yaptığım gibi, yani ekonomi

politik zeminde ayakları üzerine oturtulduğunda gelişiyor. “ (Holz, 2017:29)

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Marx, diyalektik materyalist incelemesini ekonomik politik zemin üzerinden yürütmüştür. Bu zemindeki ilk basamak ise Marx için meta/sermayedir. Marx buradan hareketle kapitalizmin gelişmesinde rol oynayan araçların izini sürmüş, kapitalizmle toplumun nasıl bir hal aldığını ortaya koymuş ve bu sürecin nereye doğru evrildiğini gözler önüne sermiştir. Yani kısaca kapitalizmin analizinde meta fetişizmini deşifre etmek için çaba sarf etmiştir. Marx’a göre gelecekte, tarihin bir anında proleter sınıf kendi varoluşunun farkına vararak kolektif olarak hareket etme yeteneğine erişecek ve bu sayede sosyalizme açılan kapıyı aralayacaktır.

Benjamin de Marx’ın diyalektik yöntemini Paris’i anlamak için temel metot olarak kabul etmekle birlikte onu farklı bir çizgiye çekmiştir. Çünkü Benjamin’ e göre Marx da Hegel gibi diyalektiği kötülüklerin birikimi üzerinden kurmuştur. Tarih onlar için adeta bugünün dünden daha iyi olma zorunluluğunu taşımaktadır. Böyle bir anlayış içerisinde faşizm dahi tarihsel ilerleme yolunda yaşanılması kaçınılmaz, zorunlu bir sorunsal olarak görülmektedir. (Demiralp, 1999: 184) Tüm bunlardan dolayı Benjamin ilerleme kavramını bambaşka şekilde tanımlar. Diğer düşünürlerce olumlu bir kavram olarak görülen ilerleme, Benjamin için ise yıkıntı üstüne yıkıntı yığılmasından başka bir şey ifade etmemektedir. (Demiralp, 1999: 184) O, bu durumu aynı zamanda Klee’nin *Angelus Novus*¹ adlı tablosu üzerinden de ele alır.

¹ Klee’nin bahsi geçen tablosunda bir melek tasvir edilmiştir. Bakışlarını ayıramadığı şeyden uzaklaşıp gitmek istemeyen, gözleriyle ayrılmak üzere olduğu şeye dik dik bakan, ağzı açık, kanatları gergin bir melek. Bu adeta tarihin bir tasviri gibidir. Meleğin yüzü ardına, geçmişe dönüktür. Biz felaketleri, yıkımları bir zincirin halkaları gibi ardı ardına dizilmiş şekilde görmekteyken O, tüm bunları ayaklarının önüne fırlatılmış tek bir yığın olarak görmektedir. Melek, orada daha durmak ister gibidir. O, ölüleri tekrar diriltmek ve parçalanmış olan tüm şeyleri bir araya getirmek istemektedir. Fakat Cennetten kopup gelen fırtına meleğin kanatlarına çarpmış ve melek kanatlarını kapayamaz olmuştur. Bu fırtına, onu sırtını döndüğü geleceğe doğru karşı konulmaz bir biçimde sürüklemektedir.

Benjamin'e göre cennetten esen bir fırtına önüne gelen her şeyi tahrip ederken bu fırtınada savrulan sırtını geleceğe gözlerini geçmişe çevirmiş tarih meleğine ilerleme adını veremeyiz. Aynı perspektiften Marx'ın sistemine bakacak olursak proleterya dair oluşturulmak istenen sistem de aslında onları bir kurtuluşa değil daha büyük bir sömürünün içine çekmektedir. Onlar daima burjuva sınıfı tarafından tesis edilmiş kanun ve nizamın tesisine hizmet etmiş olan eylemleri benimsemek ve sürdürmek gibi oldukça kötü bir yanılgıya sürüklenmektedir.

Benjamin'in diyalektiği tüm bu nedenlerden dolayı ne Hegel'e ne de Marx'a benzer. Onun diyalektiği ilerleyişin, sürekliliğin değil, imgelerin diyalektiği, durağan diyalektik üzerine kurulmuştur. (Adorno, 2017: 40) Benjamin için diyalektik geçmişteki canlı, pozitif olan öğeyi, ölü negatif öğeden defalarca şimdiye getirinceye kadar ayırmayı içeren bir süreçtir. (Özbek, 2000: 105) Bu nedenle de Walter Benjamin'e göre temel kavram ilerleme değil, güncelleştirme, edimli hale getirme olmalıdır. Burada mühim olan şey geçmişe karışan tarihin temellerini güncel olanda, tehlike anındaki bugünde bulmaktır. Benjamin soyut bir teori ortaya koymaz. 19.yüzyılın Paris'inden hareket eder ve şehrin geçirdiği fiziksel dönüşümden yola çıkarak kendi diyalektiğini kurar. O, böylece Paris'i ve diğer pek çok şeyi etkisi altına alan modernizmi anlamayı, yorumlamayı ve bu duruma dair çeşitli iyileştirici yolları aramayı mümkün hale getirmiş olur. Bu nedenle de aslında Tiedmann'ın da belirttiği gibi, Benjamin'in başından beri felsefi bir hedefinin olduğu açıktır. O, soyut bir düşünceye gitmeden gerçekliğe ilişkin bir şerh niteliğinde 19.Yüzyılın tarihini sergilemeye çalışmaktadır. (Benjamin, 2016: 13) Bu sergilemeyi ise dönemin pasajlarına, dünya fuarlarına, modasına, iç mekânlarına, panoramalarına ve Flaneur'e bakarak yapar. Bu öğelerin her biri kapitalizmin yükseliş çağında Paris'te kurulan sahnede başrol olma özelliği taşır. Bu nedenle şimdi bunlar üzerine birkaç söz söylemek yararlı olacaktır.

Önünde duran döküntüler ve moloz yığınları ise göğe doğru yükselmektedir. İşte ilerleme denilen şey aslında bu fırtınadır. (Benjamin, 2016: 42)

3.2. Kapitalizmin Yükseliş Çağında Dolaşan Bir Düşünür: Walter Benjamin

3.2.1. Pasajlar Projesi

Walter Benjamin'in en önemli ve en cesur çalışması *Pasajlar Projesi* olarak isimlendirilmiştir. *Pasajlar Projesi*'nde Benjamin felsefe tarihiyle bağlantılı olarak adeta kişinin ne kadar somut olabileceğine dair bir denemenin peşindedir. (Morss, 2015: 19) Bu nedenle de onun materyalist tutumu kendini parçalı ve hatta birbiriyle bağlantısız gibi duran, içerisinde çoklu anlamlar taşıyan kısa fragmanlar halinde yazılmış bu eserde hissettirir. *Pasajlar Projesi* Morss'un deyişiyle, Walter Benjamin'in kendi tarihsel deneyiminin hikâyesinin içinde yer alan 19. Yüzyıl Paris'inin hikâyesidir. (Morss, 2015: 13) Yani aslında katmanlı bir yapı, hikâye içinde hikâyedir. Onun Paris'te dolaştığı her yer ve dolaşırken rastladığı sıradan görünümlü her şey çalışmasının satırlarını oluşturmuştur. Benjamin'in bu çalışmasının isminin Pasajlar olması da manidardır. Pasajlar sadece sergiledikleriyle değil aynı zamanda gizledikleriyle de modern dünyanın bir minyatürünü sunduğu için Benjamin eserine bu başlığı vermiştir. (Baudelaire, 2003: 35) Benjamin bu eserde pasajların yanı sıra Paris'in bulvarlarına, modasına, mimarisine, şehrsel planlamasına, modern sanat formlarına, fahişelerine, burjuvazisine de dokunmaktadır. Benjamin'in dokunduğu tüm bu imgeler de kapitalizmin yenedünyasını anlama ve kavrama alanını oluşturması bakımından önemlidir. (Sütçü, 2012: 232) O, eserinde bir ressam hassasiyetiyle dönemin resmini çizmeye gayret ederken kültürel, sanatsal, kamusal ve ticari katmanlar arasına fırça darbeleri indirmektedir ve her bir fırça darbesi ardında içinde bulunulan durumdan çeşitli çıkış yollarını, çeşitli iyileştirici unsurları aramaktadır. Çünkü Benjamin'e göre bu çıkış yolları, iyileştirici koşullar kapitalizmin var ettiği sosyal ve popüler kültür hayatının bütün unsurlarında, mekanik üretim modelinde, modern sanat formlarında bulunur. Yani Benjamin aslında modern Paris'in tüm unsurlarını sistemine olumlayıcı şekilde dahil etmiştir. Bu alışlagelmiş bir durum değildir. Daha önce hiçbir düşünür modernizmin tahribatından çıkış yolunu aramak da böyle bir yola başvurmamıştır. Ayrıca Benjamin'i diğer düşünürlerden ayrı kılan bir diğer husus ise Jameson'a göre

onun soyut bir çözümlenmeden kaçınarak kendini entelektüel uzamın sakatlanmış bugününe teslim etmeden kendi yaşamını da kurtarmak isteyen bir düşünce sistemi ortaya koymasındır. (Jameson, 2013: 68)

3.2.2. Paris Pasajları

Benjamin Paris Pasajlarını bir resimli Paris Rehber’inden yaptığı alıntıyla şöyle anlatır; *“Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan üstleri camla kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir; sahipleri bu türden spekülasyonlar için bir araya gelmişlerdir. Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar uzanır, bu nedenle böyle bir pasaj, küçük bir şehir dahası küçük bir dünyadır.”* (Benjamin, 2016: 87)

Şehre kimliğini veren Paris Pasajları’ nın 1822’yi izleyen on beş yıl içerisinde kurulmuş olduğu bilinir. Pasajlar modernizimin ilk zamanlarındaki en yeni alışveriş merkezi olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle de pasajların meta kapitalizminin ilk tapınakları olduğu söylenebilir. (Morss, 2015: 101) Benjamin’e göre pasajların ortaya çıkmasına neden olan şeylerin ilki endüstrileşmenin artması ve üretimin de buna bağlı olarak büyük bir ivme kazanmış olmasıdır. Büyük bir mal bolluğunun yaşandığı bu dönemde pasajlar lüks malların evi haline gelmiştir. Bu nedenle de pasajlar 19. Yüzyıl ticaretinin en önemli merkezlerinden biri olmuştur.

Pasajların ortaya çıkmasının bir diğer nedeni ise demir konstrüksiyon kullanımının bu dönem itibariyle başlamış olmasıdır. Mimarlık tarihine bakıldığında ilk kez yapay bir maddenin mimaride kullanıldığı görülür. (Benjamin, 2016: 89) Napolyon döneminde bu yapı tekniğinin işlevleri görmezden gelinmiş ve hatta perdelenmiştir. Dönemin mimarları ilk istasyonları yaparken Pompei sütunlarını, fabrikaları yaparken ise konutları taklit etmeyi yeğlemişlerdir. (Benjamin, 2016: 88) Her ne kadar görmezden gelinse de demirin kullanım alanı her geçen yıl giderek yaygınlaşmıştır. Özellikle raylı sistemin yaygınlaşması ve rayların demirden yapılması demirin kullanımında itici bir güç teşkil etmiştir. Ayrıca demirin konut yapımından ziyade pasaj, sergi salonu, istasyon binaları gibi insanların gelip geçtiği yerlerde daha çok kullanılmış olduğu bilinir. (Benjamin, 2016: 88-89) Mimaride demir ile birlikte cam kullanımı da bu tarihlere denk düşer. Pasajlar özellikle bundan sonra camın ve demirin evliliğinin bir ürünü haline gelmiştir. Camlı vitrinler

pasajların çekiciliğini daha da arttırmıştır. Lüks malların her biri değerli seyirlik ürünler haline gelmiştir. Benjamin; pasajların bu şekilde donatılmasıyla sanatın tüccarın hizmetine girdiğini düşünmektedir. (Benjamin, 2016: 88) Pasajlar yeni sergi alanları olmanın yanı sıra aynı zamanda yeni bir yaşam duygusunun ifadesi olma özelliği de taşır haldedir. (Sütçü, 2012: 632) Camekânlı, ışıklı vitrinler, parfüm kokuları, son moda kıyafetler arasında gezinen şehir kalabalıkları burada var olmuştur. Çünkü pasajlar vakit geçirmek için pek çok olanak sunmaktadır ve bu bakımdan can sıkıntısına karşı bir çare olma özelliği de taşır haldedir. (Demiralp, 1999: 107) Bu dönem içerisinde yaşayan ve pasajları gören herkes buralardan tüm bu nedenlerden dolayı büyük bir övgüyle söz etmektedir.

1850'lerden sonra ise pasajların içerisindeki küçük küçük dükkânların görünüm ve işlevlerinde büyük bir değişim yaşanmıştır. Bu renkli dünyaların yerini "Bonmarşe" diye icatçısının adıyla bilinen ve meta ekonomisinin ve burjuva kültürünün anıtları sayılan büyük mağazalar almaya başlamıştır. (Baudelaire, 2003: 36) Pasajlarda artık hatıralık eşyalardan posta kartlarına ve hatta incik boncuğa kadar akla gelebilecek her şey satılır hale gelmiştir. Yani burjuva yaşamının açıkça isteyemediği ancak yine de içten içe talep ettiği şeyler buralarda teşhir edilir hale getirilmiştir. (Oskay, 2015: 25) Bu dönem itibariyle eski ve yeninin bir arada bulunduğu eşikten içeri girilmiştir. Var olan şeyler bir anda yeni olanla yer değiştirmekte ve herkes de bu yeni olanın peşinden yorulmadan koşmaktadır. Benjamin'e göre bu bir çöküş değildir ancak bir değişimdir. Pasajlar bir anda modernizmin içine döküldüğü kalıplara dönüşmüştür. Tüm yüzyıl pasajlarda bir mizah üslubuyla en yeni geçmişin sergilendiği yer haline gelmiştir (Benjamin, Pasajlar, 2016: 257)

3.2.3. Dünya Fuarları

İlk Dünya Fuarı 1789'daki ulusal endüstri fuarıdır. Taine'nin belirttiği gibi bu dönemde tüm Avrupa adeta sergilenen malları görmek için yollara düşmüştür. İlk fuarların işçi sınıfını eğlendirmek için yapılmış olduğu bilinir. Burası işçiler için bir eşitlik şenliği olacak şekilde tasarlanmıştır. İlk dünya fuarı tasarımının ise Saint

Simoncular' dan geldiği bilinir. Bu grubun temsilcileri üretici güçlerin en gelişmiş hali olarak gördükleri endüstri düzeninin, bolluk ve eşitlik getireceğine inanır. (Özbek, 2000: 93) Bu tarihlerde birbiri ardına gerçekleşen pek çok fuar olmuştur. Her bir fuar bir öncekinden daha görkemli, daha görülmeye değer şekilde tasarlanmıştır. Bu sayede Saint Simoncular'ın hedefleri gibi ütopyik hedeflerin gerçekleşmesine giden tarihsel ilerlemenin gözle görülür kanıtlarının sunulacağı düşüncesi hakimdir. (Morss, 2015: 107) Ancak süreç umulduğu şekilde ilerlememiştir. Benjamin, Saint Simoncular'ın dünya ekonomisinde olabilecek gelişmeleri önceden görebilse de sınıf kavgası açısından aynı başarıyı sergileyememiş olduğunu düşünür. (Benjamin, 2016: 94) Çünkü işçi sınıfı için dünya fuarları eşitlik şenliğinden çok eşitsizliğin yüzlerine vurulduğu bir yer haline almıştır. Burada işçiler sadece müşteri kimliğiyle ön plana çıkmıştır. Kısaca dünya fuarları ütopyacı bolluk ve eşitlik düşlerinin aracı olamamıştır. Buralar metaların sergilendiği birer tapınak olarak düzen içerisindeki yerlerini almıştır. (Özbek: 2000, 93) Benjamin'in deyişiyle; dünya fuarları adına mal denen fetişin hac yerleri olma özelliği taşır. (Benjamin, 2016: 94) İşçi sınıfı adeta bu sanayi mabetlerine hac ziyaretinde bulunmaya, kendilerince üretilen ama sahip olamayacakları mucizeleri sergilenirken görmeye ya da kendilerinin yerini alabilecek makinelere hayran olmaya teşvik edilmiştir. (Morss, 2015: 105) Yani dünya fuarlarında malın kullanımına ve değişimine dair her şey geri planda bırakılmıştır. Burada tek gaye insanların zaman geçirdiği bir fantazmagori dünyası oluşturmak olmuştur. Dünya fuarlarında sanayi ürünlerinin birer sanat eseri gibi sergilenme nedeni de budur. Bu dünyada insan hem kendine hem de başkalarına yabancılaşmanın tadını çıkartır hale gelmiştir ve kendini bu dünyanın akışına bırakmıştır. (Benjamin, 2016: 94) Kısaca kapitalizm tüm ışıkları dünya fuarlarının üzerinde toplamıştır.

3.2.4. Moda

Moda kavramının tanımı her çağda farklı olmuştur. Ortaçağ döneminde moda, münasip kıyafet olarak toplumsal düzen damgasını taşıyan şey olarak kabul görmüştür. Bu dönemde giyim tarzları toplumsal alandaki hiyerarşik düzeni tekrarlama yoluyla güçlendirmekten başka bir şey ifade etmemektedir. (Morss, 2015:

117) Bu çağın insanları içinde yaşadıkları toplumsal düzeni kabullenip hiçbir şekilde buna karşı bir tutum sergilemeksizin hayatlarını devam ettirmektedir. Modern dönemde ise moda pozitif bir güç olarak doğmuştur. Bu dönemin modası toplumsal değişikliğin bir simgesidir. Morss, Benjamin'in Pasajlar yapıtında modanın 19. Yüzyılın ilk dönemlerinde alt sınıflara nasıl sirayet ettiğinden bahseder. 1844 yılında sırmalı, saten kumaşların yerini pamuklu giyisiler almıştır ve kısa bir zaman sonra alt sınıflar daha rahat ve göze daha hoş gelen kıyafetler giymeye başlamışlardır. Özellikle de kadınların giysilerindeki farklılık onların yeni özgür görünümünün simgesi olma özelliği taşımaktadır. (Morss, 2015: 117-118)

1930lardan sonra ise moda yine farklı bir hal almaya başlamıştır. Onun pozitif yönlü yarattığı değişim negatif bir yöne doğru evrilmiştir. Moda artık mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını saptayan şey haline gelmiştir. (Benjamin, 2016: 95) O, sadece yeni olanı yüceltir. Moda her zaman yeni, talep edilen, daima güncel olma vaadi verir. Hep yeninin peşinde koşmayı öğütler. O, geçip gitmeye, eskimeye başkaldırır. Ayrıca moda kapitalizmin yarattığı inorganik dünya ile gerçek dünya arasında bir bağ kurma gayretindedir. Moda, üretilen metaya karşı bir çekim oluşturur. Artık arzulan, arzu edilen şey üretilendir. Bu dönemde moda Paris'te şekillenir ve moda Paris'teki kıyafetlerden, kullanılan aksesuarlara, okunan kitaplardan dinlenen müziklere kadar her şeyi içine alan bir yapı olmuştur.

3.2.5. İç Mekânlar – Koleksiyoncu

1850 sonraları yaşam alanı iç mekânlar ve çalışma alanı olarak bölünmüştür. Çalışma alanında gerçekçi bir şekilde çalışan birey, evinin dört duvarı arasında ise yanlısamlarıyla vakit geçirme isteğindedir. İç mekanın böyle bir ortamda özel bir yeri vardır. Walter Benjamin'e göre insanlar için iç mekânlar artık evrenin birer temsili haline gelmiştir. İç mekan öyle özeldir ki kendi içinde hem en uzakta olanı hem de geçip gideni barındırmaktadır. Dünya eğer bir tiyatro ise bireyin locası onun biricik iç mekanı olan salonudur. (Benjamin, 2016: 96-97) İç mekân, sert hayatı yumuşatmakta, törpülemektedir. Bu dönemde çalışma hayatı toplumsal hayattaki

merkez noktadır. Ancak çalışan birey kendine ait olan, kendi kişiliğini sergileyebileceği bir yer arayışındadır. O, bir mekânda yaşamak, orada kendince izler bırakmak ister. İşte iç mekân onun bu isteğini yerine getiren yegâne şeydir. Birey bu kendine ait alanda çağın teknolojik ilerlemelerine ve çalışma rasyonalitesine karşı direnmek için güç toplar. (Avcı, 2015: 33)

İç mekânın duran metaları olan aynalar, pullar ve diğer şeyler de bu dönemdeki hızlı değişim ve dönüşümden bağımsız değildir. Bu nedenle Walter Benjamin'e göre koleksiyoncu iç mekânın gerçek sakinidir. (Benjamin, 2016: 97) Koleksiyoncu topladığı nesnelere meta özyapısından sıyrarak yüceltir. O kendine bunu görev edinmiştir. (Özbek, 2000: 95) Koleksiyoncuya göre nesnelere tarihin farklı anlarına şahit olmuşlardır ve bu nedenle onların üzerinde bu zamanların izleri kalmıştır. Koleksiyoncu için değerli olan da budur. O, nesneye bakıp bu yaşanmışlığı okuyan kişidir. Böyle bir durumda nesnenin yararlılık niteliği taşıma yükümlülüğü de aslında ortadan kalkmış olur.

İç mekândaki tüm bu nesnelere aynı zamanda kişinin izleriyle de doludur. 19. Yüzyılın ilk zamanlarında burjuva toplumu idari bir denetim sürecine girmiştir. Kişilerin kimliklerinin izin sürebilme adına teknik olanaklardan yararlanılarak imza, fotoğraf ve parmak izi gibi yöntemler geliştirilmiştir. İç mekânın dışında kalan her alan denetime tabii iken iç mekân nesnelere gözden korunması demektir. Aynı zamanda iç mekânlar toplumsal denetime bir başkaldırı olarak da yorumlanabilmektedir. İç mekândaki kişilik izlerinin izinin sürülmesi ise bu dönemde ortaya çıkan dedektif öyküsü türü tarafından işlenmiştir. (Özbek, 2000: 96) Bu noktada en dikkat çekici isim Edgar Allan Poe'dur. Poe Benjamin'in deyişiyle yazdığı dedektif öyküleriyle iç mekânın ilk araştırmacısıdır.

3.2.6. Panoramalar:

Panoramalar; 19.Yüzyılda adından söz ettirmeye başlayan, büyük bir el becerisi ve döneminin tekniğinin beraber kullanıldığı geniş perspektifli resimlerdir. Panorama resimlerinin yapılmasının gerisindeki amaç doğanın bir tasvirini

sunmaktır. Başka bir deyişle panoramalar bu yüzyılda büyük bir ivme kazanarak gelişen şehirlerde doğayı betimleme görevi üstlenmiştir ve böylece taşra şehre getirmiş olacaktır. Bu resimlerde doğanın eksiksiz ve boyutlara sadık kalınarak betimlenmiş olduğu, bir nevi doğanın taklit edildiği görülür. Bu durumda resim sanatı başka bir boyuta taşınmıştır. Benjamin bu durumu şöyle yorumlar; “Mimarlık, demirin yapılarda kullanılmasıyla birlikte sanatın dışına taşarken, aynı durum resim sanatında panorama resimleri bakımından söz konusu olur.” (Benjamin, 2012: 91) Ve böylece sanat ile teknik arasında var olan ilişki panoramalarla köklü bir değişime tabî olacaktır ve bu durum yeni bir yaşam duygusunun da bir ifadesi olma özelliği taşıyacaktır. (Benjamin, 2016: 92) Panoramaların kullanımının yaygınlaşmasıyla bir şeyi görme durumu panoramik bir hal almıştır ve bu durum da parça ile bütün arasında olan ilişkinin daha net bir şekilde kavranmasına imkân tanır hale gelmiştir. Bu duruma örnek olarak tekrar dönemin dedektif öyküleri verilebilir. Edgar Allen Poe'nun öykülerindeki dedektif kahramanın algılama ve bilme tarzı panoramik bakışla yakından ilişki içerisindedir. Ancak bu noktada panoramaların çift anlama sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bu bakış bir yanıyla topluma dair konuları tüm doğallığıyla ve tüm kapsayıcılığıyla anlatsa da odak noktasında kimi zaman çeşitli gerçekleri de gizlemektedir. Bu nedenle onun bir yanı hep ideolojik olma özelliği taşımaktadır. (Özbek, 2000: 90)

3.2.7. Flaneur

Flaneur; Benjamin'in biricik kavramlarından biridir. Benjamin'e göre Flaneur bir gezgindir ve onun dolaştığı yerler ise şehirlerdir. Ancak bu gezgin Fransızca tanımından farklı olarak avare² bir şekilde şehrin sokaklarında dolaşmaz. Flaneur

² Avare; sağı solu izleyerek zaman öldüren kişidir. Aylak ve avare temelde işsiz güçsüzlük temelinde birleşmekte ancak işsiz güçsüzlüğün yarattığı boş zamanı kullanışları bakımından ayrılmaktadır. Avare için boş zaman oturarak geçmesini beklemektense arşınlayarak bir an önce kat

şehrin en ücra köşelerine kadar her yeri arşınlar, modern hayatın sunduğu tüm görünümleri büyük bir aşk ve şevk ile gözlemler, seçer ve tüm bunları hafızasına kaydeder. (Baudelaire, 2003: 33) O, tüm bunları yaparken düşünmeye ve düşünceler üretmeye devam eder. Eğer ki şehri dolaşırken gördüğü şeylerle ilgili bir şey düşünmez ise Flaneur Flaneur olmaktan çıkıp bir avareye dönüşmüş olur.

Benjamin'e göre Flaneur' ü ortaya çıkaran Paris olmuştur. Paris Flaneur' ün karşısında bir peyzaj gibi açılmış ve onu bir oda gibi içine çekmiştir. (Bilgen, 2010: 515) Yani Flaneur, Paris'in bina cepheleri arasında kendini evinde gibi hissetmiştir. Nasıl ki herhangi bir adam kendine ait dört duvarın arasında kendini evindeymiş gibi duyumsuyor ise Flaneur da aynen o şekilde Paris'in bina cepheleri arasında kendini evinde gibi duyumsamaktadır. Öyle ki Flaneur için emaye kaplı parlak firma tabelalar bir burjuvanın salonundaki yağlı boya tablo gibi bir duvar süsüdür, duvarlar not defterini dayadığı bir yazı masasıdır, gazetelikler kitaplıklardır, kafelerin balkonları da işini bitirdiğinde eğilip gezdiği sokağa baktığı cumbalardır. (Benjamin, 2016: 131) Yani kısaca Flaneur sokağı, evi gibi algılar. Onun için dışarıyı iç mekân halini almıştır. Sokak ve kalabalık Flaneur' ün özel yaşamının en önemli öğelerini oluşturur haldedir. (Demiralp, 1999: 109)

Flaneur topluluklardan, kalabalıktan daha geniş anlamda kitlelerden ayrı var olamaz. O, Paris'in kalabalık caddelerinde, sokaklarında, bulvarlarında gezinen diğer insanlarla iç içedir. Flaneur bu kalabalığın arasında her şeyin ve herkesin kendine baktığını duyumsayan biri olma özelliğini taşımaktadır. Ancak diğer yandan ise bulunması neredeyse imkânsız olan bir kişiliğe sahiptir. (Bilgen, 2010: 515) Yani O, herkesi ve her şeyi fark edebilse de kendisi fark edilemez olandır. Bu nedenle denilebilir ki kalabalık ve şehir Flaneur için hem özgürlük alanı hem de yalnızlık alanıdır. (Demiralp, 1999: 111) Benjamin'in deyişiyle Flaneur, her zaman

edilmesi gereken can sıkıntısı sürecidir. Aylak adam için ise yaşadığı mekân, yaşam alanıdır. (Demiralp, 1999: 110)

kalabalıklar içinde var olsa da bir yanıyla aslında terk edilmiş olan bir kişidir. (Demiralp, 1999: 149) Bu bağlamda Flaneur, kalabalığın içinde kalabalığa rağmen var olan bir oluşun simgesidir. Bu özelliğiyle O, modern çağın bütün karakterini üzerinde toplayandır. (Doğan, 2007: 103)

Flaneur çalışmaya karşı bir duruş benimsemiştir. Bu bağlamdan hareketle O, ne kapitalizmin yarattığı büyük şehrin bir parçasıdır ne de burjuva sınıfının içerisinde yer edinmiştir. Benjamin'in deyişiyle Flaneur ne tam manasıyla büyük şehre ne de burjuva sınıfına yerleşmiştir, O, bunların eşiğinde durmaktadır. (Benjamin, 2016: 98) Onun kendine edindiği iş aylıklıdır. Çünkü Flaneur için insanların aylak olmakla edindiği şeyler çalışmakla edinebileceklerinden kat be kat fazla ve değerlidir. (Baudelaire, 2003: 34) Flaneur'ün kendine iş edindiği şey hayatı daha geniş bir pencereden algılama arzusu olmuştur. O, hiçbir zaman iş peşinde koşmamış hatta iş peşinde koşanlara karşı muhalif bir tavır takınmıştır. Onun bu tavrı bu dönemin zamansal akışına da bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Herkes bir telaş içerisinde oradan oraya koştururken Flaneur dingin olmayı ve zamanla kavga etmemeyi yeğlemiştir. Benjamin'e göre Flaneur; pasajlarda kaplumbağa gezdirmenin kibarlık sayıldığı 1840'larda ki tempoyu kendi hayat tarzına uydurmaktan hoşlanmıştır. (Benjamin, 2016: 148) Kapitalizmin hüküm sürdüğü işlerde çalışanlar kendilerine zar zor bir boş zaman yaratırken Flaneur'ün tüm zamanı boştur. Görüldüğü gibi Flâneur'ün dolaşması, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirildiği modern işbölümüne karşı bir gösteri yürüyüşü gibidir. (Baudelaire, 2003: 35)

Tüm bu özelliklerinden hareket ederek Benjamin aslında Flaneur'de modern aydını yani sanatçıyı görmektedir. Benjamin'in ifadesiyle;

Flâneur'ün kişiliğinde aydın pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğu söylese de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olduğu, ama pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, boheme olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak, politik işlevi de belirsizdir... (Benjamin, 2012: 99)

Modern şehirlerde kalabalık içerisinde akıp giden insanlar bir an için bir şey bakıp geçerler. Flaneur ise şehir içerisindeki her ayrıntıyı görmeyi esas almıştır.

Onun attığı her bakış detaylarda boğulmaktadır. Gördüğü her imgeyi ve kalabalıkların içerisinde gezinirken duyduğu her sesi hafızasına kaydetmektedir. Onun topladığı tüm bu şeyler ilk başta birbiriyle bağlantısız ve anlamsız gibi görünse de O, bunlardan sonraları anlamlı bir bütün elde edecektir. Kısaca Flaneur birçok sanatçının bulamadığı ilhamı Paris'in kendisinde bulmuştur. O, Paris'e aittir. Ancak Flaneur sonsuza kadar burada kalmamıştır. Paris pasajlarına veda edip alışveriş merkezlerini onların yerine kondurduğu an Flaneur de alıp başını gitmiştir. Bir bakıma Flaneur kapitalizm çağındaki entelektüelin metalaşmadan önceki son hali, metalaşmaya karşı umutsuz direnişidir. (Demiralp, 2007: 77)

Pasajlar, dünya fuarları, iç mekânlar, can sıkıntısı, moda, panoramalar ve Flaneur.. Her birinin ortak noktası unutulmak ve kaybolmak üzere olmalarıdır. Kapitalizmin yükselişinin ardında kalanlardır. Ancak maddi temellerini bir kenara bırakmış tüm bu şeyler yitip gitmeden önce son bir kez çevrelerine ışık saçmaktadır. Walter Benjamin'e göre bu ışık unutulmak üzere olan şeylerin taşıdığı devrimci güçtür. (Benjamin, 2014: 37) Bu Walter Benjamin'i cezbeden şey olmuştur. O, Paris'e her baktığında hep aynı devrimci vaadi görmüş, hep aynı heyecanı duyumsamıştır. Kısaca Walter Benjamin Paris'ten büyülenmiştir, ona aşık olmuştur. Ancak bu aşk ilk görüşte değil son görüşte olan bir aşktır. (Benjamin, 2016: 218)

Walter Benjamin'in bu devrimci gücü gördüğü bir başka alan ise sanat alanıdır. Bu dönemde sanat daha önce bulunduğu pozisyonu terk ederek bambaşka şekilde konumlanmaya başlamıştır. İşte bu değişimin gerisindeki en önemli faktör ise teknik olanaklardır. Sanatın bu yeni pozisyonu dönemin pek çok önemli düşünürü tarafından tartışılmıştır. Kimi düşünürler bu değişimi olumsuz sonuçlara gebe olacak şekilde ele alıp incelemişken Walter Benjamin onların tam karşısında durmayı seçmiştir. Çünkü ona göre şimdinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde teknik ve sanat sentezlenmelidir. Günün getirisi olan bu sentezi dışarıda tutmak ve ona sadece kötü eleştiriler yapmak yersizdir. Önemli olan teknik ve sanat arasında doğmuş olan ilişkiyi iyi bir şekilde ele alıp yorumlamak, ona doğru açıdan bakmaktır. Walter Benjamin bu doğru açıyı yakalayan ve sonrasında da onda modernizmin açtığı yaraları sarabilecek bir potansiyel gören kişidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YENİDEN ÜRETİM ÇAĞINDA SANAT YAPITI

Tarih boyunca insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler ekonomik ilişkilerle bağlantılı şekilde var olmuştur. Ekonomik koşullar -üretim ilişkileri, üretim biçimleri, üretim teknikleri- toplumdaki alt yapıyı oluşturmaktadır ve bu alt yapı toplum içerisinde bir üst yapıyı var etmektedir. Üst yapı ise siyasal, manevi, etik, estetik gibi toplumsal bilincin çeşitli unsurlarından oluşmaktadır. Bu durumu Marx şöyle açıklar;

“Varlıklarının toplumsal üretiminde, insanlar aralarında zorunlu kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurarlar; bu üretim ilişkileri, onların maddi üretici güçlerinin belirli bir gelişme derecesine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç şekillerine tekabül eden bir hukuki ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen toplumsal varlıklarıdır.” (Marx, 1976: 25)

Marx toplumsal varlığın bilinci belirlemesi derken aslında alt yapının üst yapı üzerinde belirleyici olması durumundan bahsetmektedir. Yani alt yapıda yaşanan her değişim üst yapıya sirayet etmektedir ve bu değişim durumu sosyalizme açılan kapıyı aralayacak olan şeydir. Ancak Walter Benjamin Marx'ın bu teorisinde büyük bir boşluk ve eksiklik görmüştür. Bu nedenle alt yapının üst yapıya hâkim olduğu yolundaki görüşlerde acele edilmemesini önerir. (Oskay, 2015: 137) Çünkü O, üst yapıda alt yapıdan ayrı bir diyalektik sürecin işlediğini savunmaktadır. (Morss, 2015: 144) Ancak bu üst yapıdaki değişim süreci alt yapıdaki gibi hemen görülebilir değildir. Üst yapının üretim koşulları üzerindeki yaptığı değişim, kültürün bütün alanlarında geçerlilik kazanmaya ancak yarım yüzyıl sonra başarabilmiştir.

(Benjamin, 2016: 51) Yani üst yapıdaki köklü değişimi görebilmek için biraz zamana ihtiyaç vardır ve bu sürecin sonunda Walter Benjamin'e göre sosyalist topluma geçiş imkânlı hale gelecektir. Bu noktada şunu belirtmekte yarar vardır. Walter Benjamin Marx'ın teorisini tam olarak karşısına alan bir tutumda olmamıştır. O, sadece yaşadığı dönem itibariyle değişen ve dönüşen koşullardan hareket ederek Marx'ın teorisini tekrar ele almıştır ve bu teoriye özgün bir katkıda bulunmuştur. Walter Benjamin'in bu özgün katkıyı nasıl sağladığını görebilmemiz için şimdi onun 1935-1936 yılları arasında, kapitalizmin sert ve keskin bir döneminde kaleme aldığı "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*" adlı makalesini irdelemek yararlı olacaktır. Bu makale Paul Valery'den bir alıntıyla başlamaktadır. Alıntının bir kısmı şöyledir;

"Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız."
(Benjamin, 2016: 50)

Paul Valery'nin bahsettiği sanat kavramının kayda değer şekilde dönüşüm geçirmesi Walter Benjamin'e göre tam da 19. Yüzyılda yaşanmaya başlamıştır. Bu sihirli değişimin yaşanması tekniğin olanaklarında yaşanan değişim durumuyla yakından ilgilidir. Bu dönemde sanat yapıtlarının üretimi de dağıtımı da teknolojik süreçlere bağlı hale gelmiştir ve bu durum sonucunda da sanat yapıtının özü ve doğası zorunlu olarak bir değişime tabii olmuştur. (Oskay, 2015: 138-139) Artık sanat yapıtı sadece sanatçının öznel hayal gücünün ürünü olarak değerlendirilememektedir. Çünkü sanat yapıtı sanatçının olduğu kadar teknik üretimin ürünü haline de gelmeye başlamıştır. Tüm bu sebeplerden dolayı bu dönemin sanatını anlamakta ve açıklamakta eski kavramlar yetersiz kalmaktadır. Bu eski kavramlar yerini yenilerine bırakmaya mahkûm olmuşlardır. Walter Benjamin bu kavramların değişiminin peşine düşmüştür ve bu değişim durumunun ne gibi sonuçlar doğurduğu üzerine odaklanmıştır. Witte'nin ifadesiyle Benjamin, geleneksel yapıt kavramıyla bağlarını kesin olarak kopararak yeni bir estetik kuramın kategorilerini geliştirmeye başlamıştır. (Witte, 2002: 131) O, bunu yaparken 20.

Yüzyılda hayatın içinde yeni yeni varlığını hissettirmeye başlamış olan fotoğraftan ve sinemadan yararlanmışır. Çünkü her iki sanat biçimi de teknikle yoğrularak bu döneme damgasını vurmuştur. İşte Walter Benjamin tüm bunlara odaklanırken bir yandan da teknik olanaklar altında sanatın özgünlüğünü, değerini ve aynı zamanda sahip olduğu işlevi tartışmaya açarak yeni bir araştırma alanını ortaya koyar.

4.1. Teknik Öncesi Dönemde Sanat Yapıtının Çoğaltılma Durumu

Sanata dair her şey çok eski zamanlardan bu yana yeniden üretime tabi tutulmuştur. İnsanlar çok eski tarihlerden itibaren aslında birbirlerinin yaptığı şeyleri kopyalamaya ve bu sayede çoğaltmaya başlamıştır. Bu sanat alanında da olağan bir durumdur. Geçmiş tarihlerde sanat alanında kopyalama yapılmasının pek çok nedeni vardır. Bu nedenlerin ilki bu dönemdeki öğrencilerin sanat alanında pratik yapabilmesini sağlamak, ikincisi ustaların yapıtlarını yaygınlaştırma isteğı ve üçüncüsü ise bazı kişilerce kazanç uğruna eserlerin kopyalanması durumudur. (Benjamin, 2016: 52)

Çoğaltmaya ve kopyalamaya dayalı bilinen en eski yöntemler Antik Yunanlılar zamanındaki döküm ve sikke basma yöntemleridir. Yani aslında dökümler ve sikkeler seri olarak imal edilmiş ilk nesnelere olma özelliğı taşımaktadır. Dönemin ünlü heykelleri, resimleri, çeşitli taş oymaları ise bu şekilde imal edilmemektedir. Bu eserler sikkeler ve dökümlerden farklı olarak biricik ve tek olmaya devam etmektedir. Tarih ilerledikçe tahta baskı sayesinde grafik ilk kez yeniden üretilebilir hale gelmiştir. Daha sonra ise matbaa teknikleriyle bu durum giderek daha da geliştirilmiştir. Özellikle taş baskı tekniğı yeniden üretilebilir olma durumunu görülmedik bir aşamaya taşımıştır ve onun sayesinde grafik sanatının günlük yaşama dâhil olması sağlanmıştır. Her geçen gün değışen ve gelişen teknik olanaklarla taş baskı yerini fotoğrafa devretmiştir. Fotoğraf tekniğı her anlamda büyük bir yenilik olma özelliğı taşımaktadır. Fotoğraf sanatının yeniliğinde dikkat çeken en önemli unsur elin işlevi olmuştur. Benjamin'in ifadesiyle fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtulmuştur; bu yükümlülük artık yalnızca objektife bakan göz tarafından

üstlenilmiştir. (Benjamin, 2016: 53) Konuyla ilgili olarak Bazin de “İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir.” diye yazmıştır. (Bazin, 2011: 18) Kısaca artık tüm iş makineye atfedilmiş duruma gelmiştir. Tüm bu yaşananlar ise fotoğraf ve resmi karşı karşıya getirmiştir. Dönemin ünlü ressamlarından olan Delaroche ve Eugene Delacroix fotoğrafı, resmin yerine geçemeyecek bir sanat dalı olarak değerlendirmiştir. Onlara göre fotoğraf yalnızca canlı modellerin zor pozlarını kaydetmede resme destek sağlayacak bir araç olma özelliği taşımaktadır. (Su, 2007: 224) Fotoğraf ve resim arasındaki çekişme uzun yıllar sürse devam etmiştir. Ancak galip gelen daha ziyade fotoğraf olmuştur. Özellikle 19. Yüzyılın sonlarına doğru fotoğrafın güzel sanatlara dâhil olduğunu savunanların sesi daha gür çıkmaya başlamıştır. Burada fotoğrafı savunan kesim fotoğrafın resimden daha güçlü bir ifade aracı olduğunu ve ayrıca özgürlüğe yol açan bir yanı olduğunu düşünmektedir. Onlara göre fotoğraf dünyanın, evrenin farklı görüşlerle yorumlanmasına ve imgelenmesine olanak sağlamaktadır. (Işıklar, 2016: 431) Kısaca fotoğraf zaman içinde kendine sağlam bir yer edinmiş ve sinemaya giden yolu aralamıştır.

Özetlemek gerekirse sikke ve dökümlerle başlayan ve şimdiye nazaran daha masumane sebeplerden dolayı başvurulmuş olan kopyalama işlevi giderek daha farklı boyutlara evrilmiştir. Her ne kadar matbaanın ve fotoğrafın ortaya çıkması pek çok olumlu şeye sebebiyet vermiş olsa da madalyonun diğer yüzünde işler pek de öyle gitmemiştir. Walter Benjamin 20. Yüzyıl’da teknik olanakların artmasıyla yapılan çoğaltma işleminin bir yönüyle sanatın kimliğini zedelemiş olduğunu düşünmektedir. Bu dönemde sanatta içkin olarak bulunan pek çok özellik değişime uğramıştır. O, bu durumu genel olarak sanatın aurası olarak yorumlamış ve ona göre mekanik yeniden üretim çağında sönüp yok olan şey de işte tam olarak sanat eserinin aurası olmuştur. (Benjamin, 2012: 50) Elbette bu aşamada yitip giden tek şey aura da değildir. Sanat eserinin şimdi ve buradalığı, alımlanması, algılanması da büyük değişimlere uğramıştır. Tüm bunlardan dolayı artık sanat eseri eskisi gibi ele alınabilir durumda değildir. İşte Walter Benjamin bu noktada dönemin koşullarından hareketle sanatın durumunu yorumlamaya girişmiştir.

4.1.1 Sanat Eserinin Alımlanma Sürecinde Yaşanan Değişim: Kült Olmadan Sergilemeye Giden Süreç

Sanat eserinin her dönemde farklı bir düzlemde alımlandığını ve belli değerlendirmelere tabii tutulduğunu görürüz. Bu noktada birbirinden farklı iki görüş göze çarpar. Bunlardan ilki sanatın kült değeri üzerinde yoğunlaşmışken diğesinde ise yoğunluk eserin sergilenme değerinde toplanmıştır. (Benjamin, 1993: 83)

Sanat alanında verilen eserlerin bir tapı değeri taşıması durumu tarihin çok erken dönemlerinde ve kısmi olarak da Ortaçağ'ın belli dönemlerinde karşılaşılan bir durumdur. Bu dönemlerde sanat ve din öyle ayrılmaz bir biçimde birleşmişlerdir ki çoğu zaman bu iki alanın birbirinden ayrı olduğunu söylemek imkânsız hale gelmiştir. (Baynes, 2008: 61) Bu durum sanatın ve dinin toplumsal işlevini de ortak bir zeminde buluşturmuştur. Bu noktada konuyla ilgili olarak çalışmanın ilk bölümünde bahsi geçen tarih öncesi dönemlerde yaşamış ilk insanlardan günümüze ulaşmış olan ve büyüsel amaçlar doğrultusunda yapılmış olduğu bilinen mağara duvar resimlerini ve heykellerin primatif hali olan taş oymalarını ve aynı şekilde Ortaçağ'ın bazı dönemlerinde kült değere sahip olan resim ve heykelleri hatırlayabiliriz. Bu örnekleri de göz önünde bulundurarak kült değere sahip eserlerin ortak noktalarıyla ilgili belirli çıkarımlar yapabiliriz. Öncelikle bu eserler için birincil olan şey onların o andaki varlığıdır. (Benjamin, 2016: 59) Bu eserlerin birincil önceliği hiçbir zaman sergilenmek olmamıştır. Ancak tarih ilerledikçe sanat eseri bu pozisyonda kalmamış ve sanat eserinin kült değeri yerini güzellik değerine bırakmıştır. Bu durum Rönesans dönemiyle belirginleşmiş ve yaklaşık üç yüzyıl boyunca geçerliliğini korumuştur. Ancak özellikle teknik olanakların artması ve yeniden üretilebilirlikle bu durumun sarsıntıya uğraması kaçınılmaz olmuştur ve bu dönem itibariyle önem kazanan şey eserin sergilenebilirlik değeri haline gelmiştir. Bu durum en belirgin şekilde sinemada ve fotoğrafta görülebilmektedir. Yeniden üretim sayesinde sinema ve fotoğraf pek çok mekânda ve konumda geniş kitlelerle rahatlıkla temas kurabilir hale gelmiştir. Ayrıca bu geniş kitlelere ulaşan sinema ve fotoğraf, kitle tarafından sorgulanabilir, denetlenebilir ve eleştiriye tabii tutulabilir durumdadır. Tüm bunlar sonucunda da sanat yapıtının demokratikleşmeye imkân

tanıma durumu oluşmuştur. Kısaca yapıtın yeniden üretim sayesinde sergilenebilir olma durumuyla birlikte sanatın işlevinde derin değişimler yaşanmıştır. Benjamin'in deyişiyile sanat sergilenebilir olmasıyla kutsal törenlerin kucağından kalkarak politika temeline oturmuştur. (Benjamin, 2016: 59)

Yeniden üretilebilirlik döneminde sanat yapıtını farklı kılan tek özelliği onun sergilenebilir oluşu ve bunun beraberinde getirdiği şeyler değildir. Yeniden üretilebilirlik dönemine kadar sanat yapıtında içkin olarak bulunan pek çok şey bu dönemde yitip gitmiş ve sanat yapıtı yeni bir anlama bürünmüştür. Bu yitip giden şeyler sanat yapıtının şimdi ve buradalığı, aurası ve hakikiliğidir.

4.2. Sanat Yapıtının Şimdi Ve Buradalığı

Walter Benjamin en mükemmel yeniden üretimde dahi sanat yapıtının bazı çeşitli şeylerden yoksun kaldığının altını çizmektedir. Sanat eserinin yeniden üretimi onun şimdi ve buradalığına (eserin zaman ve uzamdaki varlığına) başka bir şekilde ifade etmek gerekirse meydana çıktığı yerdeki eşsiz varoluşuna, biricikliğine zarar vermiştir. Oysa sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren ögesi biriciklik niteliği taşıyan bu varlığıdır. (Benjamin, 2016: 53) Bir eserin biricik olması durumu oldukça özeldir. Bu eser tarihin farklı anlarına tanıklık eder, var olduğu andan itibaren farklı insanlarla karşılaşır ve zaman akıp giderken tıpkı insanlar gibi o da zamandan nasibini alır. İnsanlar gibi eser de fiziksel olarak değişir, yaşlanır. Sanat eserinin bu tarihsel yolculuğuna tanıklık etmek ancak onun bizzat kendisinden hareketle yapılabilir. Yani bu noktada yapıtın hakikiliği önemlidir. Bu hakikiliğin saptanması ise yapıt üzerinde çeşitli çalışmalar yapılarak anlaşılabilir. Bronz bir yapıtın üzerindeki küf zerresinin kimyasal çözümlenmeye tabi tutulması o yapıtın hakikiliğinin saptanmasında yardımcı olabilir ya da Ortaçağ'a ait bir el yazmasının 15. Yüzyıla ait bir arşivden geldiğinin ortaya çıkarılması eserin hakiki olduğunu bizlere gösterebilir. Görüldüğü gibi hakikilik teknik yolla yeniden üretilebilirliğin bütünüyle dışında kalmaktadır. (Benjamin, 2016: 54) Çünkü yapıtın hakikiliği onun şimdi ve buradalığında temellenmektedir.

Teknik olanaklarla yeniden üretimin arttığı döneme girildiğinde ise sanatın şimdi ve buradalığı, biricikliği ve buna bağlı olarak da hakikiliği büyük bir yıkıma uğramıştır. Bu dönem öncesine kadar insan eliyle yapılan kopyaları önünde otoritesini koruyan yapıtın durumu değişim geçirmiştir. Walter Benjamin bu durumun iki nedenden kaynaklandığını yazar. Ona göre bu sebeplerden ilki teknik yolla yapılan üretimin elle yapılan üretime oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız olması durumudur. Önceleri yeniden üretime tabi olan eser taklit damgası yiyorken teknik yolla yeniden üretimin olduğu dönemde eser taklitten çok eksiksiz bir kopya olarak kabul görmeye başlamış durumdadır. İkinci neden ise teknik yolla yeniden üretim, hakiki yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez yerlere getirebilmesi durumudur. Artık sanat eseri sabit durağanlığını terk eder ve hareket özgürlüğü kazanır. Bu noktada izleyici yapıtı gitmekten azat edilmiştir. Artık yapıt izleyicinin evine ya da bir sanatseverin galerisine rahatlıkla girmektedir. (Benjamin, 2016: 54) Böylece sanat yapıtı kapatıldığı yerden çıkıp kitlesel bir form kazanmıştır. O her zaman her yerde olma sürecine girmiştir. (Demiralp, 1999: 161) Yeniden üretilebilirlik böyle bir duruma imkân tanımış olsa da diğer bir yandan yapıtın şimdi ve buradalığını yani biricikliğini ve buna bağlı olarak da hakikiliğini yitirmesine sebebiyet vermiştir. Aynı zamanda yapıtın tarihe tanıklık etme durumu da zedelenmiştir. Çünkü çoğaltılmaya tabi tutulan yapıt artık tarihsel bağlamın dışına taşınmış ve geleneğinden koparılmıştır.

4.3. Sanat Yapıtının Aurası Ve Auranın Yitimi

Walter Benjamin'in sanat alanındaki yazılarının ana motiflerinden biri auradır. Büyülü bir kavram olan aura, sanat eserini çevreleyen eşsiz bir hale, modern sanatın alegorik yapısının yansıttığı parçalanmışlığın karşıtı, geçmişte yatanın gizemli bir bütünselliği olarak tanımlanabilir. (Jay, 2014: 333; Bozkurt, 1995: 199) Walter Benjamin aurayı ayrıca “ Bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü” diye de tanımlamıştır. (Benjamin, 2016: 80) Burada bahsedilen uzaklık, sanat eserinin şimdi ve buradalığından kaynaklanan biricikliğini tanımlamaktadır. Başka bir deyişe bu mesafe, sanat eserini özgün, tekil kılan, ayrıca sanat eseriyle kurulan ilişkinin benzersiz bir deneyim olmasına imkân tanıyan, ona

büyüsellik ve otorite sağlayan şeydir. (Benjamin, 2014: 146) Örneğin; Leonardo Da Vinci'nin bir resmi, Michelangelo' nun bir heykeli göz önüne getirildiğinde burada eser ve alımlayıcı arasında var olan mesafe rahatlıkla hissedilebilir durumdadır. Bu durum eserleri kitlelerden uzak, dar bir çevrenin ürünü haline getirmektedir. Bu dar çevrenin en önemli özelliği ise yaratıcı olan ile alımlayıcı olanın aynı çevreden olmaları, aynı sanat dilini konuşarak bildirişim halinde barış halinde yaşamalarıdır. (Demiralp, 1999: 161) Böyle bir ortamda izleyicinin eserle ilgili keyfi bir düşünce üretmesine ve eseri eleştiriye tabi tutmasına yer yoktur. Bu durum uzun yıllar boyu sürmüştür. Ancak 19. Yüzyıla geldiğinde sanat, geleneksel değerinden kopmaya başlamış ve buna bağlı olarak da aurasını yitirme sürecine girmiştir. Bu kopuşun ve auranın yitiminin yaşanmasında ise dönemin iki yeni olgusu olan teknik ilerlemenin ve piyasanın etkisi oldukça büyüktür.

Teknik ilerlemenin auranın yıkımı sürecine etkisi yeniden üretilebilirlik sayesinde sanat eserinin çoğaltılabilir hale getirilmesiyle ilgili bir durumdur. Örneğin; bu dönemdeki bir şiir herkesin okuyabileceği kadar çok basılabilir veyahut bir müzik yapıtı plaklar aracılığı ile her an her yerden dinlenebilir hale gelmiştir. Kısaca sanat yapıtı herkesle, her an her yerde temas kurabilir durumdadır. Ancak tüm bu yaşananlar alımlayıcının sanat eserine verdiği değeri zedelemiştir. Yani bu teknik çoğaltılma durumu sanat eserinin biricikliğini, şimdi ve buradallığını ve tüm bunlara bağlı olarak da aurasını ortadan kaldırmıştır. (Demiralp, 1999: 162) Bu yaşanan sürece bağlı olarak da sanat eserinin bir metaya dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur ve sanat endüstrinin hizmeti altına girmiştir. Örneğin; Eagleton'ın da değindiği gibi bu dönemde basılan kitaplar artık sadece anlam yapıları değil, yayımcılar tarafından kâr elde etmek için üretilen, piyasaya satılan metalardır. Aynı şekilde tiyatrolar edebi metinlerin derlenip bir araya getirilmesi değil izleyicilerin tükettiği, kar elde etmek için yazar, yönetmen, aktör, sahne görevlisi gibi kimi insanların istihdam edildiği kapitalist bir iş olma özelliği taşımaktadır. Bu dönemdeki eleştirmenler de sadece metin çözümlemeleri yapmamaktadır. Onlar genellikle maaşları devlet tarafından verilen ve öğrencilerini ideolojik olarak kapitalist topluma hazırlayan akademisyenlerdir. Yazarlar da sadece birey ötesi zihinsel yapıların aktarıcıları değildir. Onlar aynı zamanda meta üretmeleri için yayınevleri tarafından

kiralanmış işçilerdir. (Eagleton, 2014: 75-76) Sanatın bu metalaşma sürecini sistemli bir şekilde ele alıp inceleyenler ise dönemin ünlü düşünürleri Adorno ve Horkheimer olmuştur. Onlar sanatın teknik ilerleme ve piyasa ile sentezlenme sürecini kültür endüstrisi kavramını merkeze koyarak etraflıca tartışmıştır. Bahsi geçen kültür endüstrisi terimi iki farklı biçimde açıklanabilir;

Birincisi, "kültür" ve "endüstri" gibi birbirinden tamamen farklı iki alanı tanımlar görünen iki kavramın birlikte kullanılması. Bu, bir bakıma, içinde bulunulan yapının bütünselliğini öne çıkaran, bütünü oluşturan parçaların hiçbirinin bütünden ve diğer parçalardan soyutlanmış bir biçimde ele alınamayacağını ifade eden bir tercihtir. İkincisi ise, bu kavramın "kitle kültürü" yerine kullanılmasıdır. Burada öne çıkarılmaya çalışılan nokta, "Kültür Endüstrisi" kavramında var olan kültürün oluşmasında kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması ve kültürün, bütünüün parçalarını kendi içinde bulunmaya, ama bütünüün şartlarıyla bulunmaya ikna aracı oluşu gerçeğidir. (Dellaloğlu, 2003:22)

Adorno ve Horkheimer kapitalist düzen içerisinde kültürel her bir ögenin ve etkinliğin endüstrinin kontrolünde yani dönemin egemen güçlerinin kontrolünde olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda kitlelere ulaşan tüm açıklamalar, haberler, düşünceler ilk olarak kültür endüstrisinin merkezinde biçimlendirilmektedir. (Adorno, 2005:111) Tüm bunlar sanki kitlenin elzem ihtiyaçlarını gidermek için üretilmişçesine lanse edilmektedir. Kitle kendilerine empoze edilen ve elzem bir ihtiyaçmış gibi gösterilen şeylere karşı bir tüketim motivasyona sürüklenmektedir. Yani kültür endüstrisi kitleler için bir yanılsama durumu oluşturmaktadır. Onları uyuşturarak kendi istekleri doğrultusunda hareket ettirmektedir.

Kültür endüstrisi tarafından üretilmiş olan kitaplar, müzikler, filmler Adorno'ya ve Horkheimer'a göre entelektüel hiçbir değere de sahip değildir. Özellikle üretilen eserlerde düşünsel kapasite öngören mantıksal bağlantılardan titizlikle kaçınılmaktadır. Olayların gelişimi, bütünüün ideasından değil mümkün olduğunca, hemen öncelerinde var olan durumdan doğmaktadır. (Adorno, 2011: 69) Ürünler basitçe akılda tutulabilen ve klişeleşmiş hale gelen şeylerden oluşturulmaktadır. Ürünlerin bu şekilde kurgulanması hem ürün üzerindeki düşünme faaliyetini geçersiz kılmakta hem de onun herkes tarafından kolayca alımlanmasını

sağlamaktadır. Bu dönemdeki bütün hit şarkılar, filmlerdeki çeşitli sahneler hep aynı şeyleri tekraralar durumdadır ve bunun nedeni kültür endüstrisinin piyasaya sürdüğü her yeni şeyi bu klişelerle biçimlendirilmesinden ileri gelmektedir.

Kısaca Adorno ve Horkheimer 19.Yüzyılın aurasını yitirmiş olan sanatına ve sanatın yeni işlevlerine karşı karamsar bir yaklaşıma sahiptir. Bu dönemin sanatı kültür endüstrisinin elinde yoğrulup statükoyu rasyonel bir çerçeveye oturtmayı amaçlamaktadır. Başka bir deyişle kitle içerisindeki her bir kişinin mevcut düzeni kabullenmesi için sanat bir araç olarak kullanılmaktadır. 19. Yüzyılın sanatına dair bu karamsar yaklaşıma karşı tavır alan kişi ise Walter Benjamin olmuştur. Walter Benjamin sanatın aurasını yitirme sürecini bambaşka bir şekilde ele almıştır.

Walter Benjamin'e göre sanat her an her yerde olma özelliğine büründüğü an itibariyle yani aurasını kaybettiği an itibariyle hapsediği kapalı, dar çevreden çıkıp kitlenin arasına doğru büyük bir adım atmıştır. (Demiralp, 1999: 161) Bu büyük adımdan sonra sanat yapıtının bir defaya özgü varlığının yerine onun kitlesel varlığı geçmiştir. (Benjamin, 2016: 55) Bunun sonucunda da sanat eseri ve onu alımlayan arasındaki tüm mesafeler yerle bir olmuştur. Walter Benjamin'e göre bu mesafenin yerle bir olmasını sağlayan şey sanatın teknik ilerleme ve piyasa ile olan ilişkisidir. Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilir hale gelmesi ve buna bağlı olarak da piyasa içinde yer almaya başlaması durumu hem kitlenin sanat ile olan ilişkisini hem de sanatın işlevini değiştirmiştir. Bu dönem itibariyle eser üzerine düşünen, tartışan ve hatta eseri eleştiren bir alımlayıcı kitle doğmuştur. Artık insanlar doğayı, yaşadığı yeri daha farklı bir şekilde algılamaya başlamıştır. Walter Benjamin bu durumu oldukça fazla önemsemektedir. Ona göre sanat ayağa düştü diye üzülme, kaygılanma ve sanatı teknik ilerlemeye, kitlelere kapalı bir şekilde yaşatmak anlamsızdır. Eğer sanat bu şekilde ele alınacak olursa çağın gerisinde kalınmış olur. Çünkü çağın kavgası "tin ile kapitalizm değil, kapitalizm ile proleterya arasındadır." (Demiralp, 1999: 163) Sanat artık yeniden üretilebilirdir, sanat artık piyasa içindedir ama aynı zamanda sanat kitlenin arasındadır ve sanat kitlenin arasında var olduğu an itibariyle ister istemez politik bir işleve bürünmüştür. Bu noktada sanata yeni bir kullanım değeri kazandırmak, sanatsal yaratım ve alımlama biçimlerini değiştirmek

için uğraş vermek gerekir. Başka bir deyişle yapılması gereken şey Walter Benjamin'e göre aurasını yitirmiş olan sanatı teknik ilerleme ve kapitalist düzenle doğru bir şekilde örtüştürmektir. Bu aşamada dönemin sanatçılarına da büyük bir sorumluluk düşmektedir. Çünkü sanat toplumda büyük bir dönüştürücü güce sahiptir ve bu gücü ortaya koyacak kişiler ise sanatçılardır. Bu aşamada Walter Benjamin'in gözünden 19. Yüzyıl sanatçısının genel bir portresini çizmek yararlı olabilir.

19. Yüzyıl sanatçılarıyla ilgili ilk olarak şunu söyleyebiliriz; dönemin sanatçıları 19. Yüzyılda kendilerini mecburi bir yol ayrımında bulmuştur. Başka bir deyişle kapitalizmin her geçen gün daha çetin, daha yıkıcı koşulları altındaki sanatçılar kendi etkinliklerini kimin hizmetine sunmak istediklerine karar vermek zorunda bırakılmışlardır. Benjamin'e göre kapitalizmin eğlence dünyasında yer alan sanatçılar böyle bir seçimi reddetmektedir. Onlar var olan koşullar altında kapitalizmin çıkarlarına hizmet etmeyi yeğlemiş durumadır. Ancak bu dönemin devrimci sanatçıları ise seçimini sınıf mücadelesi temeline oturtmuştur ve proleter sınıf tarafında yerini almıştır. (Benjamin, 2011: 98) Yani onlar sadece burjuva entelektüeli gibi yaşadığı çağın bir sözcüsü veya tanığı olmayı seçmemiştir. Onlar yaşadığı dönemin egemen güçleri ile toplumsal ilişkileri arasındaki çelişkiyi ortaya koymaktan yana taraf almıştır. Yaşadıkları dönemin kavgasında kendi sanatsal etkinlikleriyle ses çıkarmışlar, proleteryaaya yararlı olabilecek şeylere imza atmışlardır. Kapitalist toplum içerisinde hakikatin ve eleştirinin son sığınağı sanattır ve toplumun son eleştirmenleri de dönemin sanatçılarıdır. (Sütçü, 2014: 32-33) Bu noktada önemli bir paradigma değişikliği de yaşanmaktadır. Sanatçı toplumun son eleştirmeni olduğu an itibariyle “*Sanat sanat içindir.*” öğretisi yerini “*Sanat toplum içindir.*” öğretilerine bırakmıştır. Bu noktada artık aurasını kaybetmiş ancak topluma sözcülük eden iki sanat dalını konu edinmemiz gerekir. Bunların ilki fotoğraf diğeri ise sinemadır.

4.4. Modern Kapitalist Dönemin Aurasız Sanatları

4.4.1. Fotoğraf

Walter Benjamin fotoğrafı endüstrileşme öncesi ve sonrası şeklinde ele almıştır. Bu ele alış bir bakıma ilk fotoğrafın üretildiği ortam ile fotoğrafın günlük yaşantının bir parçası haline gelmiş olacağı ortam arasında olan bir karşılaştırmadır. (Demiralp, 1999: 156) Bu bağlamda düşünüldüğünde fotoğraf en parlak dönemini endüstrileşmeden önceki on yıl içerisinde yaşamıştır. Bu dönemde fotoğrafın parıldamasında ise dönemin en önemli fotoğrafçılarından olan Hill ve Cameron'ın, Hugo ve Nadar'ın başarılarının yeri oldukça önemlidir. (Benjamin, 2012: 5)

Benjamin “*Fotoğrafın Kısa Tarihi*” adlı eserinde ilk fotoğraf tekniklerinin koşullarından bahseder. O zamanki koşullarda fotoğrafın anlık olarak bir görüntü yakalayamadığından, fotoğrafı çektirenlerin makine karşısında uzun süre hareketsiz bir şekilde beklemesi, poz vermesi gerektiğine değinir. Bundan dolayı ilk fotoğraflar genel olarak portre fotoğraflarından oluşmaktadır. Portre fotoğraflarında göz, yaşamdaki devingenliği yakalayamamaktadır. Sadece bir insan yüzünün bir an içindeki görünüşünü zapt etmektedir. (Demiralp, 1999: 156) Bu fotoğraflar Walter Benjamin'e göre auranın son sığınağını oluşturmaktadır. Aura, bu portre fotoğraflarındaki bir insan yüzünün solgun teninde, uçucu ifadesinde son kez el sallayarak uzaklaşmaktadır. (Benjamin, 2016: 60)

Aurayla vedalaşan fotoğraf endüstri dönemine adım atmıştır ve burada bambaşka şekilde konumlanmıştır. Artık fotoğraf insanların görüş alanına yalnızca güzel olan şeyleri sokmamaktadır. Bu dönemde fotoğraf pek çok yeni konuya temas etmektedir. Örneğin; dönemin en ünlü fotoğrafçılarından Nadar ilk defa Paris'in yer altı mezarlıklarının ve kanalizasyonlarının yüzlerce fotoğrafını çekmiştir. (Morss, 2015: 153-154) Dönemin diğer ünlü fotoğrafçılarından bir diğeri olan Atget'de objektifini dikkat edilmeyenlere, göz ardı edilenlere çevirmeyi seçmiştir. Benjamin Atget ile ilgili şunları kaleme almıştır;

“Atget; büyük manzaralara ve sözüm ona nişane değerindeki görünümlere hiçbir zaman prim vermemiştir; fakat, sıra sıra dizilmiş konçlu çizmelere, akşamdan sabaha kadar el arabalarının sıralar halinde ya da öbek öbek dizilmiş olduğu Paris avlularına, binlercesi yan yana duran, üstü temizlenmemiş tabaklarla dolu eski masalara veya kocaman 5 rakamı dış cephesinin dört ayrı yerinde görünen ... Caddesinde 5 numaradaki randevu evine de asla kayıtsız kalmamıştır. Üstelik daha dikkat çekici olanı, bu fotoğrafların hemen hepsinin bir ıssızlığı yansıtıyor olmalarıdır. Porte d' Arcueil' deki surlar boştur; zafer takının merdivenleri, avlular, teras kafeler boştur; aynı şekilde Place du Tertre de, her yer boştur. Fotoğrafi çekilmiş olan bu yerlerde bir tenhalık görülmez, ama sessizlik vardır; bu resimlerdeki şehir, henüz yeni kiracısını bulamamış bir ev gibi tertemiz silinip süpürülmüştür”
(Benjamin, 2012: 26)

Dönemin bir diğer önemli fotoğrafçısı olan Sander ise toplumsal düzene odaklanmıştır ve toplumu tüm ayrıntılarıyla göstermek adına toplumsal her bir tipi atomize şekilde ele alan bir çalışmaya imza atmıştır. (Sontag, 2005: 73) Sander bu çalışmasıyla izleyenleri toplumun bütün katmanlarına dokundurmakta, onların görmediği, fark etmediği toplumdaki her kesimden insanı onlarla buluşturmaktadır. Bu nedenle Walter Benjamin Sander'in bu çalışmasının var olan düzenin bir aynası olduğunu düşünmektedir. (Benjamin, 2012: 28) Fotoğraf sayesinde belki de ilk defa toplum kendi gözleriyle içinde yaşadığı ama fark etmediği şeyleri görmektedir.

Görüldüğü gibi hem Nadar hem Atget hem de Sander portre fotoğrafçılığının o boğucu havasını dağıtmıştır ve gerçekliğin üzerinde var olan makyajı silmişlerdir. (Benjamin, 2012: 23) Gerçeklik auranın parçalanmasıyla özgürlüğüne kavuşmuştur ve fotoğrafçılar çektikleri fotoğraflarla gerçekliği saptama, onu görülür hale getirme amacını taşır bir hale gelmiştir. Başka bir deyişle fotoğrafçılar, bir cerrah hassasiyetiyle tüm olguların dokusunun derinliklerine inip onlara temas etmektedir ve bu sayede olgular tüm ayrıntılarıyla gözler önüne serilmektedir. Artık fotoğraf bir anda fark edilmeyeni, görülmeyeni tüm ayrıntılarıyla gösteren bir sanat dalı haline gelmiştir. Ayrıca fotoğraf, var olan tüm gerçeklikleri alımlayanlara yaklaştırmaktadır ve kitle bunlara yeniden üretilebilirlik sayesinde daha da rahat bir şekilde ulaşabilmektedir. Bu durum sıradan insanların hayatlarında büyük bir yeniliğe neden olmaktadır. Artık onlar daha önce hiç görmedikleri pek çok şeyi ilk olarak fotoğraf ve onun yeniden üretilebilirliği sayesinde görmektedir. En ünlü ressamlar ve bu ressamların tabloları dahi kitlenin tamamının bakışına fotoğraf sayesinde

sunulmaktadır. Bu durum bile demokratikleşmeye dair bir kıvılcımın işaretidir. Morss bu durumu 1855’de Paris fuarında ki bir fotoğraf sergisinde yaşanan bir kesitle örneklendirir;

“ Halk sergilere akın etmişti, sayısız ünlü şahsiyetlerin portreleri önünde durup bakıyorlardı. O zamana kadar ancak belli bir mesafeden hayranlıkla bakabildikleri tiyatronun, kürsünün, kısacası kamusal yaşamın ünlü şahsiyetlerini görmenin o dönemde nasıl bir anlam ifade ettiğini siz düşünün.”
(Morss, 2015: 153)

Fotoğraf sayesinde kitleler dünyada olup biten her şeyi fark etmeye ve hatta takip etmeye de başlamışlardır. Artık dünya kitlenin keşfine açılmıştır. Bu keşfetme sürecinde fotoğrafın tarihsel gelişimi de oldukça önemlidir. Özellikle Walter Benjamin fotoğraf makinelerinin gün geçtikçe daha küçük boyutlarda olacağını öngörmüş ve bu durumun ise alımlayıcılarda bir şok etkisi yaratan, onların çağrışım mekanizmasını devre dışı bırakan uçucu, gizlenmiş görüntüleri yakalamayı daha da imkânlı hale getireceğini vurgulamıştır. Ancak bu noktada fotoğraf ile hayat arasında kurulan ilişkilerin anlaşılmasını sağlamak ve fotoğraflık kurguların tesadüfen oluşturulmadığını da ortaya koymak gerekmektedir. (Benjamin, 2012: 37) İşte bu nedenle fotoğrafın ardındaki hikâyeyi anlatmak için çekilen fotoğraflara alt yazılar eklenmeye başlanmıştır. Bu dönemde fotoğrafların alt yazılarla birlikte yayımlandığı yerler ise resimli dergiler ve gazetelerdir. Burada fotoğrafçıya büyük bir görev düşmektedir. Ondan beklenen fotoğrafa uygun bir alt yazı eklemesidir ve bu yazı fotoğrafı moda uygunluğunun yıkımlardan kurtaracak bir özelliğe sahip olmalıdır. Fotoğrafçı bu yazının devrimci kullanım değerini de fotoğrafa bahşetmelidir. Çünkü Walter Benjamin resimli gazetelerin ve dergilerin alımlayıcılara bir yol göstericilik yaptığını, onlara belli direktifler verdiğini savunmaktadır. (Benjamin, 2016: 61) İletilmek istenen şeyler bu sayede kitlelere ulaştırılmaktadır. Bunlar bazen politik mesajlar, bazen toplumu derinden sarsacak şeyler olabilir.

Özetlemek gerekirse 19. Yüzyılın ilk aurasız sanatı olan fotoğraf toplumla temas kurdukça, toplumun içinde var oldukça ve görülmeyeni, söylenmeyeni kitlelere ilettikçe, her konuyu özgürce ele alıp topluma pek çok konuda önemli mesajlar taşıdikça toplumu değiştirip dönüştürmeye devam edecektir. Bu durumda

sanatı politik bir işleve büründürecektir. Bu durum dönemin bir diğer önemli sanat dalı olan sinemada da görülmektedir.

4.4.2. Sinema

Tarihsel süreç içerisinde toplumların devingen yapısının o dönemde ortaya çıkan sanat biçimlerinin içeriklerini ve biçimlerini etkilemiş olduğu görülür. Yani her dönem kendini yansıtan sanat türlerini var etmiştir ve bu bağlamda kendi ifade tarzlarını oluşturmuştur. Modern dönemde sinemanın doğuşunu da bu koşullara bağlı olarak düşünmek gerekir. Deleuze'ün ifadesiyle sinema, modern dönemin yaşadığı krizleri aşmada yeni düşünme biçimlerine olan gereksinimin bir sonucu olarak doğmuştur ve bu bağlamda sinema kendisinden bekleneni karşılayarak modern dünyanın içinde bulunduğu düşünsel ve varoluşsal krizin resmini çizmede ve sunabilmede eşsiz bir güç haline gelmiştir. (Sütçü, 2014: 28-29) Peki sinemayı özel kılan, onun eşsiz bir güç olmasını sağlayan nedir?

Sinema, ortaya çıktığı dönem itibariyle ilk olarak fotoğrafın araladığı kapıyı ardına kadar açarak dünyayı daha geniş bir perspektifte görmemize imkân tanıyan yegane şey haline gelmiştir. Sinemanın bizlere bu imkânı tanınmasına sebep olan şey ise dönemin teknik olanaklarını fotoğrafa oranla daha fazla kullanabilir olmasından ileri gelmektedir. Sinemada fotoğraftan farklı olarak hareket görülebilir hale getirilmiştir. Bu durumda yavaş- hızlı, yakın-uzak çekimlerle ve çeşitli görüntü montajlarıyla desteklenmiştir. İlerleyen süreçte sinemaya ses ve renkli görüntüler de dahil edilmiştir. Bu teknik imkânlarla oluşturulan filmler ise sınırsız şekilde yeniden üretilmiş ve dünyanın dört bir yanına yayılmıştır. İşte tüm bunlar izleyicilerin yeni yerlerle, yeni yüzlerle ve pek çok yeni olaylarla rahatça tanışmasına fırsat tanımıştır. Benjamin'in ifadesiyle insanlar daha önceleri içki evlerinde, büyük şehir caddelerinde, bürolarda, möbleli odalarda, tren istasyonlarında veya fabrikalarda hapsolmuş bir şekilde yaşamlarını sürdürürken sinemanın ortaya çıkmasından sonra bu hapishaneye çevrilmiş dünya saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça edilmiştir. (Benjamin, 2016: 72) Kısaca

sinema sayesinde insanların algı dünyasında büyük bir zenginleşme meydana gelmiştir.

Sinema, izleyicileri yeni olan pek çok şeyle tanıştırdığı gibi aynı zamanda onları aşına oldukları şeylerle tekrar bir araya getirmiştir. Ancak bu sefer izleyenler bunlara kendi gözleriyle değil kameranın gözünden bakmaktadır. Film kamerası doğal gözden farklı olarak görme hususunda daha güçlü ve daha yetenekli olan bir mekanik göz haline gelmiştir. Yani bu dönemde insanın sahip olduğu yeteneklerin yerini mekanik yetiler almaya başlamıştır. Kamera çeşitli inişleri ve çıkışlarıyla, hareketi keserek ya da yalıtarak var olan akışı hızlandırıp yavaşlamasıyla, görüntülenen şeyi büyütüp küçültmesiyle izleyenlere yeni bir görsellik sunmaktadır. İnsanlar ana hatlarıyla insan yürüyüş biçimlerine dair çeşitli bilgilere sahiptir. Ancak aynı insanların, yürüme eyleminin saniyenin kesri kadar ki bir bölümünde onların nasıl davranışlar sergiledikleri konusunda hiçbir şey bilmemektedir. Ya da bir çakmağa veya bir kaşığa doğru elimizle uzandığımızda bu genel olarak alışık olduğumuz bir eylem olma özelliği taşımaktadır. Ama çakmak veya kaşık ile elimiz arasında aslında neler olduğunu hatta bu arada hangi ruhsal durumlardan nasıl etkilendiğimizi hemen hemen hiç bilemeyiz. (Benjamin, 2016: 72-73) Görüldüğü gibi kamera görüşü insanın görüşünü tamamlamakta ve aynı zamanda daha önceden gözün görmediği yeni bir bilinç alanını da açmaktadır. Walter Benjamin bu yeni bilinç alanını görsel bilinçaltı olarak adlandırmıştır. Ona göre nasıl ki güdüsel bilinçaltına dair yalnızca ruh çözümlemeleriyle bilgi edinilebiliyorsa görsel bilinçaltına dair de yalnızca kamera aracılığıyla bilgi edinilebilmektedir. (Benjamin, 2016: 73) Bu noktada da sinema kullandığı teknik olanaklarla fotoğrafın bir adım önünde yer almaktadır. Benjamin'in deyişiyle sinema algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmektedir. (Benjamin, 2016: 71) Başka bir deyişle sinema, bilinci bilinçaltıyla tamamlayarak modern dünyaya dair yeni bir algıya sahip olabilmeye imkân tanımaktadır. Bu yeni algılama biçimi sayesinde de modern şehir yaşamının parçalanmışlıkları ve burada var olan süreksiz duyguların çatışması durumu anlaşılabilir hale gelmektedir. (Eagleton, 2014: 79) Ancak bu noktada şunu belirtmek yararlı olacaktır. Sinema modern şehir yaşamının pozitif ve edilginleştirici bir temsili olma özelliği

taşınamamaktadır. Çünkü sinema yaşamın kendisini yansıtmaktadır ve yaşamın kendisi pozitif ve edilginleştirici olmadığı için sinemadan böyle bir şey beklemek anlamsızdır. Sinema daha ziyade o dönemde yaşayan insanların göğüslemesi gereken, yoğunluğunu arttırmış yaşam tehlikesine uyan bir sanat biçimidir. (Benjamin, 2016: 85) Sinemada izleyici, hareketli görüntü karşısında çoğu kez heyecanlı, şok edici şeyle karşılaşan ve şaşkınlığa uğrayan bir hal içinde bulunmaktadır. Bu durum aynı zamanda sinema izleyicisinin dikkatinin dağınık olmasıyla da ilintili bir durumdur. Walter Benjamin konuyla ilgili olarak Pasajlar 'da Duhamel' den bir alıntıya yer vermiştir. Duhamel şöyle der ;“Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı.” (Benjamin, 2016: 75) Duhamel'in bu şekilde bir cümle sarf etmesi onun sinemaya karşı olan olumsuz tavrından ileri gelmektedir. Walter Benjamin ise Duhamel gibi düşünmez. Onun için sinema izleyenlerinin dikkatinin dağınık olması ve sinemanın izleyenler üzerinde şok durumu yaratması durumu olumlu şeylerdir. Bunun nedenini Walter Benjamin şöyle izah etmiştir; izleyiciler kıymetli ressamların ve yazarların eserleri karşısında yalnızdır. Çünkü eserin anlaşılabilmesi için yoğun bir konsantrasyon durumuna ihtiyaç duyulmaktadır. Sinemada ise bunun tam aksi bir durum söz konusudur. Sinemada bireysel, yoğun konsantrasyon durumundan ziyade kamusal ve kolektif bir etkileşim durumu hakimdir. Walter Benjamin bu noktada şuna da dikkat çeker; sinemada izleyicinin eleştirel tutumu ile tat alma tutumu birbiriyle örtüşmektedir. Burada önemli olan nokta şudur; “Tek tek kişilerin tepkileri -ki bunların toplamı, izleyicilerin kitlesel tepkisini oluşturur-, hiçbir yerde sinemada olduğu kadar, daha başlangıçtan bu kişilerin biraz sonra gerçekleştirecekleri kitleleşmeye bağımlı değildir.” (Benjamin, 2016: 70) Başka bir deyişle sinema eş zamanlı aynı tepkileri veren bir kitle meydana getirmektedir. Bu büyülü bir durumdur. Daha önce hiçbir sanat dalı bunu sağlayamamıştır.

Sinemadaki bir diğer önemli husus ise insan ilişkilerini çok yönlü şekilde ele alması durumudur. Kapitalist toplum içerisinde yaşayan insanlar kendilerine ve çevrelerindeki pek çok şeye karşı yabancılaşma süreçlerini sinema sayesinde izleyebilir haldedir. Walter Benjamin Pasajlar' da bu durumu şöyle ifade eder;

"Bir zamanlar Homeros'ta, Olimpos Dağı'ndaki Tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaştırması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır." (Pasajlar, 2016: 79)

İnsan ilişkilerinin bir sergi malzemesi haline geldiği sinemada izleyici, kendisini bazen modern toplumlardaki kişilerin hoşlandığı bir topluluğun oluşturucu ögesi veya sadece bir parçası olarak deneyimlerken kimi zaman ise bir toplumun lider olarak deneyimleyebilmektedir. (Oskay, 2015: 94) Bu durum izleyiciye alımlama esnasında kendi kendini örgütleyebilme ve denetleyebilme imkânı da sunmaktadır. (Witte, 2002: 132) Tüm bunlarda izleyicinin kültürel çevresini şekillendirirken aktif olarak görev alan bir yapıcuya dönüşmesine de sebebiyet vermektedir. Artık yaşam sanata tam manasıyla sinemayla sokulmuş durumdadır ve izleyici de bu sentez içerisinde aktif bir pozisyona yerleşmiştir. İzleyiciler gerçek yaşama dair pek çok şeyi en açık, en farklı haliyle hem görebilmekte hem de bir bakıma deneyimleyebilmektedir. Bu duruma örnek olarak Charlie Chaplin'in filmleri verilebilir. Charlie Chaplin *Büyük Diktatör* (1940) filminde Nazi anlayışına ve Hitler'e dair ironik göndermeler yaparak bu dönemi farklı bir perspektiften izleyiciyle buluşturur. Aynı şekilde Charlie Chaplin bir diğer önemli filmi olan *Modern Zamanlar* (1936) 'da da makineleşmeyle ve otomasyonla birlikte insanın kendi varlığına, emeğine yabancılaştırma durumuna dair bir irdeleme yaparak izleyiciye yeni bir bakış açısı kazandırmayı sağlamaktadır. Bu gibi sinema filmleri karışında izleyici kendisini o koşulların içerisinde hissetmektedir. Daha önce fark edemediği toplumsal hayatına, iş hayatına ilişkin yeni gözlemler yapma fırsatı bulmaktadır. Kendi içinde bulunduğu koşulları başkasının gözünden izlemektedir. Bu oldukça yeni ve çarpıcı bir durumdur. Yani sinema bu çağın söylemini dile getirmektedir. Modern dönemde tekniğin gelişmesiyle yaşanan büyük çalkantılı dönemin ifadesi ancak sinema ile ortaya konulabilmektedir. Sinema toplumun aynasıdır. İşlediği konularla, kullandığı her türlü teknik olanaklarla bu durumu daha güçlü ve daha kapsamlı hale getirmektedir. Sinema filmi karşısında izleyici kendiy-

tekrar tanışır ve hatta kendiyle tanışmakla kalmaz çevresindeki diğer tüm şeylerle de temas kurar. Sinema kolektif şekilde modern toplumun var ettiği her türlü şeyle karşılaşmayı imkânlı hale getirir.

Kısaca Modernizmin sonucunda var olan yaşam tarzı ve algı, geçmişin tüm geleneklerini benzeri görülmedik şekilde bir dönüşüme uğratmıştır. Sinemada bu nedenle modern insanın içinde bulunduğu bütün tinselliği, içinde bulunduğu koşullar içerisindeki eğilimlerini, içgüdülerini, her türlü akılsal kararlarını sunması bakımından oldukça önemlidir. Bu dönemde sinemanın ortaya çıkışı ile insanların toplumsal olaylara katılma oranında da büyük bir değişim yaşanmıştır. Artık insanlar içinde buldukları olumsuz koşullara karşı ses çıkarır, başkaldırır hale gelmiştir. İşte bu yaşananlar da tıpkı fotoğrafta olduğu gibi sinemayı politik bir zemine oturtmuştur ve ona devrimci bir işlev yüklemiştir.

SONUÇ

Walter Benjamin'in moderniteye dair yeni bir soluk teşkil eden düşüncelerinin modern şehir ve sanat kavramları eşliğinde okunmasını amaçladığım bu çalışmada öncelikli olarak bu kavramların tarihsel süreçte geçirdiği değişime odaklanılmış ve sonrasında ise Walter Benjamin' in bu kavramları kendi felsefi sistemine nasıl dahil ettiği sebepleriyle ortaya konulmuştur. Bu sayede felsefe tarihinin önemli problemlerinden biri olan modern dönemin kapitalist düzen anlayışından sosyalizme ve sosyalist düşünceye ilişkin potansiyellere nasıl geçileceğine dair özgün ve ikna edici bir fikir okuyucuya sunulmuştur.

Walter Benjamin'in modern şehir ve sanat kavramlarını hangi düşünsel ortam içerisinde ve ne tür bir probleme cevap teşkil edecek şekilde ele aldığı araştırıldığında, tarihsel süreçte bu kavramların her zaman birbirini etkilediği ve bu etkileşimin modern dönemin kapitalist düzen anlayışına dair bir iyileştirme sunduğu görülmüştür. Peki düşünce tarihinde adından sıkça söz ettiren kapitalizm ve bu kapitalist düzenin iyileştirilmesi durumu niçin felsefe tarihinin en önemli araştırma konularından biri olmuştur? Ve Walter Benjamin bu durumu niçin modern şehir yapısı ve yeni sanat biçimleriyle ilişkilendirerek ele almayı seçmiştir? Bu sorulara ilişkin bir cevap arayışına giriştiğimizde ilk olarak birinci sorunun cevabının peşine düşülmesi gerekir.

Kapitalist düzenin ortaya çıkmasının tarihsel arka planına bakıldığında ilk dikkat çeken unsur Rönesas ve Reform hareketleriyle yaşanan sekülerleşme ve bu aşamadan sonra Tanrı merkezli sistemin yerini insan merkezli sistemin alması durumudur. Bu durumu 17. Yüzyılda Descartes tarafından sistemleştirerek ele alınmıştır. Ona göre yaşanan bu dönüşümü insan, kendi zekâsıyla ve kendinde var olan kuşkuyu bir yöntem olarak kullanarak hazırlamıştır. Bu sayede de içinde bulunduğu düzeni keşfedebilir ve giderek doğanın efendisi ve sahibi olabilir hale gelmiştir. (T. Bumin, 2010: 48) Böylece geçmişten bugüne doğaya yüklenmiş olan kutsallık –ki bu kutsallık doğanın

Tanrı tarafında yaratılmasıyla ve doğanın aynı zamanda Tanrı'nın bir yansıması olmasıyla ilgilidir- yerle bir edilmiş ve doğa insanın tahakkümü altına girmiştir. Yaşanan bu durum felsefe tarihinde yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır ve bu aşamadan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır. Bu dönemi Aydınlanma düşüncesi de desteklemiştir. Aydınlanma'nın temel mottosu insan aklından başka bir otoritenin kabul edilmeyeceğidir. Her şey bu dönemde akıl mahkemesi önünde var oluşunu doğrulamak zorundadır.

İnsan aklının dünya üzerindeki tek otorite haline gelmesi insanların gündelik hayatlarında da pek çok değişimlerin yaşanmasını beraberinde getirmiştir. Bu durum Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimi ile daha anlaşılır kılınabilir. Ayrıca bu iki devrim moderniteye atılan koca bir adımı da simgelemesi bakımından yerinde bir örnek olacaktır. Endüstri Devrimi insanların kendi akıllarıyla doğaya yönelerek pozitif bilimlerini geliştirmesi sonucunda yeni icatlar yapmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu noktada buharlı makinaların keşfinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Buharlı makinalar modern dönemde kurulacak olan fabrikaların ilk aşamasıdır. Fransız Devrimi ise insanların toplumsal düzene dair bir başkaldırışı olarak yorumlanabilir. O döneme kadar hakim olan feodal düzenin çözülüşü Fransız Devrimi ile yaşanmıştır. Artık bu aşamadan sonra yeni bir toplum ve bu toplumu barındıracak olan modern şehir beraber doğmaktadır.

Modern şehir yeni topluma ev sahipliği yaparken aynı zamanda durmak bilmez bir hızla gelişen endüstriye de ev sahipliği yapmaktadır. Buralarda her geçen gün başka başka fabrikalar kurulmakta ve bu fabrikalar çalışan, üreten bir iş gücü talebi oluşturmaktadır. İşte bu durum modern şehre göçü tetiklemiş yegane unsurdur. İnsanlar akın akın çalışmak ve bu sayede hayatlarını idame ettirebilmek için köylerini, kasabalarını terk edip modern şehre gelmektedir. Modern şehir bir anda çok sayıda işçiden oluşan dev bir fabrika haline gelmiştir. Bu dev fabrika ise elbette sahipsiz değildir. Buralar her türlü imkanı elinde bulunduran, her şeyde söz sahibi olan belirli bir zümre tarafından

yönetilmektedir. İşte yaşanan tüm bu durum modern şehirde iki farklı sınıfa doğurmuştur: İş veren burjuvazi ve iş gücü olan proleterya.

Burjuvazinin proleterya'dan tek bir talebi vardır: Üretmek, daha fazla üretmek ve daha da fazla üretmek! İşte bu durum kapitalist bir düzen yaratmıştır. Burjuvazi proleterya üzerinde uslanmaz bir sömürü uygulamaktadır. Bu bağlamda proleter sınıf kendisine ait olmayacak, üzerinde hiçbir hak iddia edemeyecek olduğu metayı emeğiyle üretmek zorunda bırakılmıştır. Marx'a göre işçi ne kadar fazla zenginlik üretir hale gelirse, üretimi erk ve hacim bakımından ne denli artarsa o kadar yoksul duruma düşmektedir. Çünkü o da bu süreçte aslında bir metaya dönüşmektedir. Başka bir deyişle insanlar dünyası değersizleştikçe nesnelere dünyanın değeri artmaktadır. Bu durum bir süre sonra işçinin hem kendisine, hem yaptığı işe hem de çevresine karşı büyük bir yabancılaşma yaşamasına sebep olmuştur. Yabancılaşma bu sistem içerisinde adeta zorunlu olarak doğmuştur.

Tüm bu yaşanan süreç felsefe tarihinde pek çok önemli düşünür tarafından ele alınmıştır. Onlar moderniteyle büyük bir kavgaya tutuşmuştur ve aslında onların kavgası burjuvazi ile proleterya arasındaki kavganın birer yansımasını teşkil etmektedir. Bu konu üzerinde bu denli kafa yorulma nedeni ise insanlığın kötü gidişatının durdurulmak istenmesinden ileri gelir. Eğer içinde bulunulan sisteme dair bir eleştiri yapılmaz ise bu durum normalleşerek varlığını korur. Bu ise insanın özgürlüğüne leke düşürür. Bu nedenle pek çok düşünür bu kötü gidişattan kurtulmak için çeşitli teoriler de ortaya koymuştur. İşte bu düşünürlerden biri de Walter Benjamin olmuştur.

Walter Benjamin'i bu aşamada bir kalıba oturtmak, onun moderniteye ve yarattığı koşullara dair fikirlerini bir çırpıda anlatmak maalesef mümkün değildir. Çünkü O, özgürlüğüne, özgünlüğüne düşkün, hamuru değişik yoğrulmuş biridir. Hiç bir konuda hiç bir ideolojinin rüzgârında savrulup kaybolmamıştır. Dert edindiği şeyler üzerine kendi üslubuyla düşünüp yazmayı kural edinmiştir ve hangi konuda yazarsa yazsın pek çok farklı kaynaktan

beslenmeyi, tüm bu farklılıklardan da muazzam bir uyum yakalamayı başaramamıştır. Walter Benjamin'in bu kısa takdiminden sonra sıra yukarıda sorduğumuz ikinci soru olan "Walter Benjamin bu durumu (kapitalist düzeni ve kapitalist düzenin iyileştirilmesi durumunu) niçin modern şehir yapısı ve yeni sanat biçimleriyle ilişkilendirerek ele almayı seçmiştir?" e dair cevap arayışına girişmeye gelmiştir.

Her şeyden önce Walter Benjamin'in modernitenin en sancılı dönemlerinden birinin içine doğduğunu ve ömrünün savaşlar arasına sıkıştığını hatırlamak gerekir. Onun böyle bir ortamdan çıkış yolu araması bu nedenle oldukça anlamlıdır. O, kendinden önceki pek çok düşünürün de bu duruma dair çeşitli araştırmalar ortaya koyduğunu bilmektedir. Ancak bu düşünürlerin genel olarak geleceğe umut bağlamış kimselerden oluştuğunun da altını çizmektedir. Ona göre bu düşünürlerin bu fikri edinmesinin gerisinde modern dönemin ortaya attığı ilerleme düşüncesine dair derin bağlılıkları yatmaktadır. İlerleme fikrine göre insanlık tarihi, her geçen gün daha iyiye doğru evrilecek ve geleceğin bir anında muazzam güzelliğe ulaşacaktır. Bu bağlamda faşizm dahi ilerleme adına tarihsel bir kural sayılmaktadır. (Benjamin, 2016: 41) Walter Benjamin bu duruma oldukça ciddi bir eleştiri yapar. O, ilerleme fikrinin tamamen bir yanılsama olduğu üzerinde durur ve asıl önemli olanın güncelleştirme, edimli hale getirme olduğunu vurgular. Yani Walter Benjamin'e göre içinde bulunulan bu kötü koşullardan kurtulmak geleceğe bakarak değil şimdiden hareketle geçmişe bakarak gerçekleştirilebilir. Peki bu nasıl olacaktır?

Walter Benjamin buna imkan tanıyan, geçmiş ve şimdiki aynı düzlemde ele almayı sağlayacak tek yerin modern şehir ve bu şehrin de Avrupa'nın göz bebeği olan Paris olacağını inanır. Çünkü Paris kapitalizmden en az zararlı kurtulmuştur. O geçmiş ile olan bağını koparmamıştır. Paris'in caddelerinde dolaşan, pasajlarını gören, şehrin sakinleriyle konuşan biri bunu hemen hissetmektedir Bu nedenle Walter Benjamin Paris'i Paris yapan tüm o şeylere odaklanmayı seçmiştir. O, bir pasaja, caddeye, bulvara, panoramaya, fahişeye,

yırtılmış bir pula, eskimiş bir fotoğrafa baktığında geçmişi yakalamakta ve geçmişin içinde saklanan devrim kırıntısını görmektedir. Ona göre yapılması gereken şey diyalektik yöntemi kullanarak geçmişe dönmek, burada yapılan hataları telafi etmek ve var olan devrim kırıntılarını bugüne taşımaktır. İşte bu kapitalizmde çıkışın ilk yolu olacaktır.

Walter Benjamin ikinci kurtuluş yolunu ise modern sanatta görmektedir. Dönemin teknik olanakları fotoğraf ve sinemayı var etmiştir. Her iki sanat biçiminin var oluş temelinde ise yeniden üretilebilirlik, çoğaltılabilirlik ve kopyalanabilirlik bulunmaktadır. Bu durum sanatı geleneksel anlamından uzaklaştırarak onun yepyeni bir anlama bürünmesine neden olmuştur. Bu anlamda en dikkat çeken unsur sanatın kolektif bir hale gelmesi durumudur. Daha önce sınırlı bir kesime hitap eden sanat artık teknik olanaklar sayesinde her an her yere ulaşabilir hale gelmiştir. Bu durumda sanatın kolektif bir iletişim aracına dönüşmesine neden olmuştur.

Fotoğraf ve sinemayı özel kılan bir diğer husus ise toplumun ilk defa içinde buldukları koşulları kendi gözleriyle izlemesini imkânlı hale getirmesi durumudur. Modernitenin sömürüye dayalı kapitalist düzeninde yaşayan ve her şeye yabancılaşmış insanları ilk defa kendilerini bir fotoğrafta veya bir sinema filminde görmektedir. İçinde yaşadıkları şehrin ne hale geldiğini, kendilerinin bir makinadan farksız olmadıklarını, burjuvazinin doymak bilmez halini gören proleter sınıf daldıkları derin uykudan uyanmaya başlamışlardır. İşte bu ayılma durumu sosyalizmi ateşleyen fitilin ta kendisidir. Sanat bu dönemde görülmeyeni, fark edilmeyeni, gizleneni görünür kılmaktadır.

Görüldüğü gibi Walter Benjamin modernitenin hikâyesini bizlere anlatan kişidir. O, hikaye anlatımcılığını oldukça küçük yaşlardayken annesinin ona anlattığı duygu yüklü hikayelerden yola çıkarak kişileştirmiştir ve büyüdüğünde 20. Yüzyılın hikayesini anlatmaya girişmiştir. (Witte, 2002: 14) Ancak herkes büyük bir merak ve heyecan içinde onu dinlerken O, hikayesini tamamlamadan göçüp gitmeyi seçmiştir. Onun hikayesi her ne kadar yarım

kalmış olsa da bizlere gitmeden 6nce anlattığı her şey bug6nle hala kucaklaşmaktadır. Bunun nedeni Walter Benjamin'in de s6ylediği gibi her 6ağın kendinden sonraki 6ağı d6şlemesinden, onunla bağ kurmasından ileri gelmektedir. T6m bunlardan dolayı moderniteye dair s6yleyecek s6z6 olan biri mutlaka Walter Benjamin ile g6n6n birinde, bir yerde rastlaşmaktadır. Onun hikayesinin i6inde kaybolmak pahasına dolaşmaktadır ve dolaşırken buldukları karşısında hayreti ve hayranlığı birlikte yaşamaktadır.



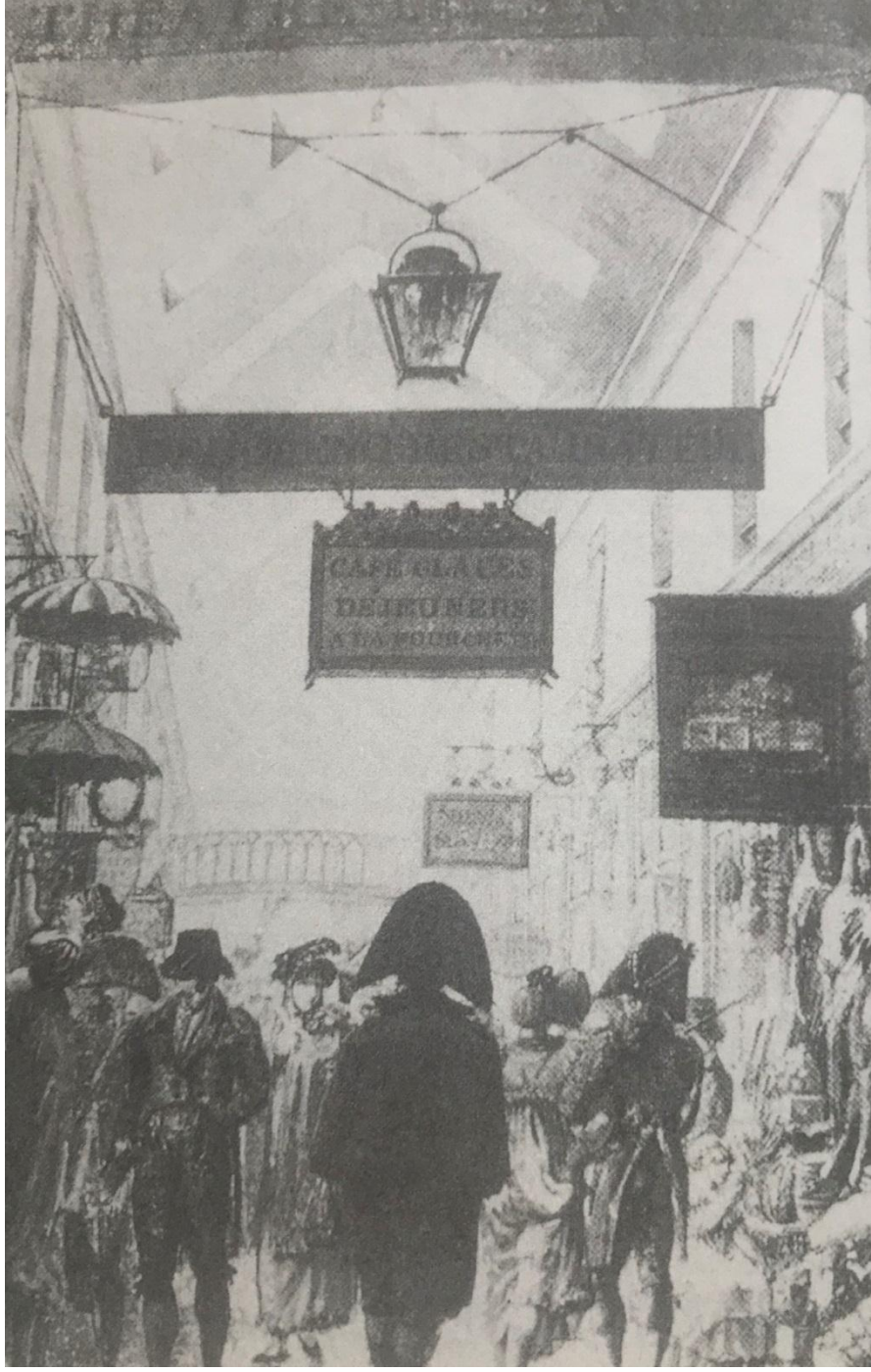
Şekil 1: Colbert "galleria"sı



Şekil 2: Restore edilerek yeniden Paris'te hizmete giren Vivienne Pasajı



Şekil 3: Palais Royal, 1815



Şekil 4: 1810'da Panorama Pasajı



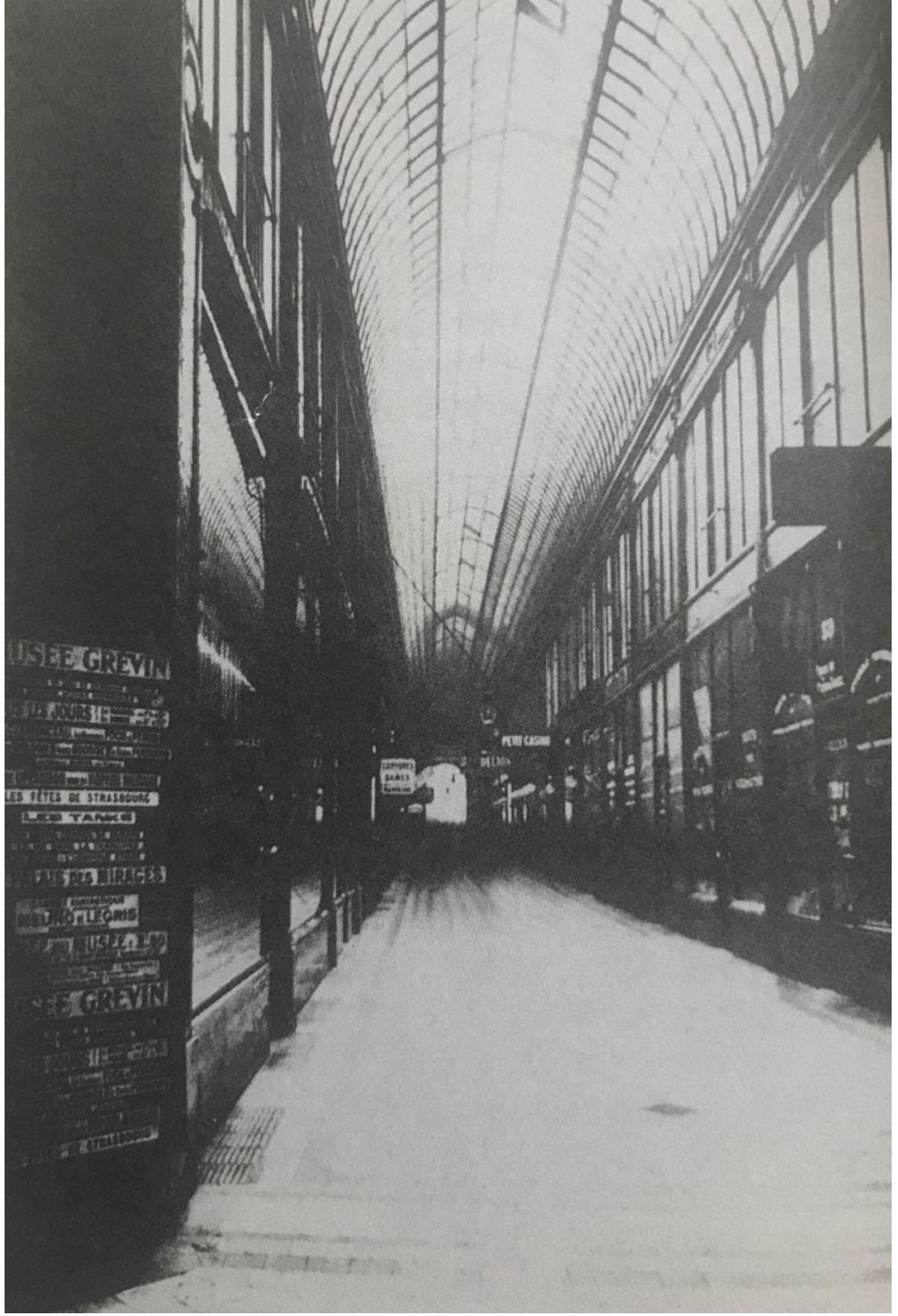
Şekil 5: Choiseul Pasajı, XIX. Yüzyıl



Şekil 6: Choiseul Pasajı, bugün de bu görünümde



Şekil 7: Panorama Pasajı 'nın geçen yüzyılda müşteri profili



Şekil 8: Jouffroy Pasajı



Şekil 9: Barometre Pasajı



Şekil 10: Colbert Pasajı

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2011). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. Çev. Mustafa Tüzel-Elçin Gen-Nihat Ülner. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. (2005). *Minima Moralia*. Çev. Ahmet Doğukan-Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. (2017). *Walter Benjamin Üzerine*. Çev. Dilman Muradoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağaoğulları, M. (2006). *Kent Devletinden İmparatorluğa*. Ankara: İmge Yayınları.
- Akurgal, E. (2005). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: Tübitak Yayınları.
- Akyürek, E. (1997). *Sanatın Ortaçağı Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Avcı, A. (2015). Ünsal Oskay'ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları. *Marmara İletişim Dergisi*. 23: 3-36.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baynes, K. (2008). *Toplumda Sanat*. Çev. Yusuf Atılğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Benevolo, L. (1995). *Avrupa Tarihinde Kentler*. Çev. Nur Nirven. İstanbul: Afa Yayıncılık.

- Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. Çev. Güven Işısağ- Haluk Banşcan. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri. *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*. 2 (3): 77-97
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. Çev. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Bülent Peker-Ümit Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgen, S. (2010). Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3 (11): 509-516.
- Bookchin, M. (2014). *Kentsiz Kentleşme Yurttaşlığın Yükselişi Ve Çöküşü*. Çev. Burak Özyalçın. İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Bowra, C.M. (1957). *The Greek Experience (History Of Civilization)*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat Ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bumin, K. (2016). *Demokrasi Arayışında Kent*. Konya: Çizgi Yayıncılık.
- Bumin, T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Conti, F. (1962). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. Çev. Solmaz Turunç. İstanbul: İnkilap Ve Aka Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2003). Bir Giriş -Adorno Yüz Yaşında. *Cogito*. 36: 13-37.
- Demiralp, O. (1999). *Tanrı Bakışlı Çocuk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demiralp, O. (2001). *Kutup Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demiralp, O. (2007). Tuhaf Bir Çocuk. *Cogito*. 52: 69-78.
- Demirkıran, Y. (2017). 19. Yüzyıl Erken Modern Kent Karakteri Olarak Charles Baudelaire'in Flaneur Kavramı'nın Yeni Medya'daki İzdüşümü. *STD*. 105-121.
- Descartes, R. (2013). *Söylem Kurallar Meditasyonlar*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.
- Doğan, T. (2007). Walter Benjamin'de Ve Yusuf Atılgan'da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme. *Cogito*. 52: 101-113.
- Eagoltn, T. (2014). *Marksizm Ve Edebiyat Eleştirisi*. Çev. Utku Özmakas. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Ortaçağ: Şatolar, Tüccarlar, Şairler*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eco, U. (2014). *Ortaçağ: Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. İstanbul: Alfa Tarih Yayınları.
- Eco, U. (2015). *Ortaçağ: Keşifler, Ticaret, Ütopyalar*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. İstanbul : Alfa Tarih Yayınları.

- Engels, F. (2009). *Yazın Ve Sanat Üzerine*. Çev. Necla Kuglin -Vahap Erdoğan. Ankara: Sol Yayınları.
- Engels, F., Marx, K. (2018). *Komünist Manifesto*. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Flscher, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. Ankara: Verso Yayıncılık, İmge Kitapevi Yayınları.
- Freeman, C. (2003). *Mısır, Yunan ve Roma Antik Akdeniz Uygarlıkları*. Çev. Suat Kenan Angı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Friedell, E. (1999). *Antik Yunan'm Kültür Tarihi*. Çev. Necati Aça. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları*. Çev. Akın Terzi. İstanbul: Metis.
- Gandler, S. (2007). Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?. *Cogito*. 52: 161-181.
- Goff, L.J. (2005). Ortaçağ'da Batı Avrupa. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. 33: 39-69.
- Gombrich, E. (1998). *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gozzoli, M. C. (1982). *Gotik Sanatını Tanıyalım*. Çev. Solmaz Turunç. İstanbul: İnkilap Ve Aka.
- Gökberk, M. (1961). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Grant, M. (2000). *Roma'dan Bizans'a*. Çev. Z. Zühre İlkelen. İstanbul: Homer Kitapevi.
- Hançerlioğlu, O. (1995). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Holz, H.H. (2017). *Felsefenin Aşılması Ve Gerçekleştirilmesi Cilt I: Devrimin Cebiri Hegel' den Marx' a*. Çev. Sadık Usta. İstanbul: Yordam Kitap.
- Huberman, L. (2013). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. Çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Husserll, E. (2010). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Çev. Harun Tepe. Ankara: Bilge Su Yayınları.
- Işıklar, G. (2016). Paris Pasajlarında Bir Flaneur Walter Benjamin: Sanat Yapıtı - Aura Ve Lüks İmgesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*. 429-436.
- Jameson, F. (2013). *Marksizm Ve Biçim*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Cogito.
- Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları*. Çev. Sevgi Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kant, I. (2005). Aydınlanma Nedir?. *Liberal Düşünce Yayınları*. 225-230.
- Köroğlu, K. (2008). *Eski Mezopotamya Tarihi Başlangıcından Perslere Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lewis, G. R. (1999). *Descartes Ve Rasyonalizm*. Çev. Harun Karyol. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, G. (1999). *Estetik I*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm Ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. Çev. Yavuz Alogan. Ankara: Dipnot Yayınevi.

- Machiavelli, N. (1994). *Prens*. Çev. Nazım Güvenç. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Mango, C. (2006). *Bizans Mimarisi*. Çev. Mine Kadiroğlu. Ankara: Rekmay Basımevi.
- Mansel, A. (1999). *Ege Ve Yunan Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Marx, K. (1979). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. Çev. Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları.
- Mazı, F. (2008). Antik Çağda Düşüncenin Kentsel Mekâna Yansıması. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 34-48
- Morss, S. B. (2015). *Görmenin Diyalektiği*. Çev. Ferit Burak Ayar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler Ve Geleceği*. Çev. Gürol Koca- Tamer Tosun. İstanbul: Ayrıntı.
- Nietzsche, F. (2011). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. Çev. Mahmure Kahraman. İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (1963). *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. Çev. Nusret Hızır. İstanbul: Elif Yayınları.
- Nissen, J. H. (2004). *Ana Hatlarıyla Mezopotamya*. Çev. Z. Zühre İlkelen. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.
- Ollman, B. (2015). *Diyalektiğin Dansı Marx'ın Yönteminde Adımlar*. Çev. Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Yordam Kitap.

- Oskay, Ü. (2015). *Walter Benjamin Üzerine Ve Benjamin'de Tarih Kültür ve Fantazy, Estetize Edilmiş Yaşam*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin'i Okumak II. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 55/3: 103-131.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin'i Okumak III. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 55/4: 83-110.
- Pirrenne, H. (2014). *Ortaçağ Kentleri Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*. Çev. Şağdan Karadeniz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pischel, G. (1983). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi 1*. Çev. Hasan Kuruyazıcı - Üstün Alsaç. İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Richter, G. (1984). *Yunan Sanatı*. Çev. Beral Madra. İstanbul: Öz Ofset Matbaacılık.
- Russell, B. (2016). *Batı Felsefe Tarihi 3*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Schiller. (1999). *Estetik Üzerine Mektuplar 9. Mektup*. İstanbul.
- Sontag, S. (2005). *Fotoğraf Üzerine*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. Çev. Müge Gürsoy Sökmen-Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Su, S. (2007). Fotoğraf Ve Sanat. *Cogito*. 52: 223-236.
- Sütçü, Ö.Y. (2012). Benjamin; Modern Şehir Ve Sanat Yapıtı. *İkinci Ululararası Felsefe Kongresi*. 631-640.

- Sütçü, Ö. Y. (2014). Dünya Ve İnsan İmgesi: Sinematografik İnanç. *Felsefelogos*. 55: 27-39.
- Şenel, A. (2011). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Timuçin, A. (2010) *Düşünce Tarihi 1: Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları*. İstanbul: Bulut Yayıncılık.
- Timuçin, A. (2012). *Düşünce Tarihi 2: Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tuna, K. (2009). Şehrin Serüveni. *Hece Dergisi*. 150/151/152
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Turani, A. (1981). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Witte, B. (2002). *Walter Benjamin*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wycherley, R.E. (1993). *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu*. Çev. Nur Nirven. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.
- Yardımcı, S., Dellaloğlu B., Odman A. (2007). Walter Benjamin'le Olaganüstü Haller. *Cogito*. 52: 10-34.