



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

BENJAMIN VE BADIOU'DA SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİ

Rahmi YURTTAKALAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

BENJAMIN VE BADIOU'DA SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİ

Rahmi YURTTAKALAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

TEŞEKKÜR

Lisans öğrenimimden beri ufkumuzu genişleten bakış açılarıyla bize rehber olan, çalışmanın ve disiplinin ne kadar önemli olduğunu her defasında aşıl原因an, aynı zamanda başından sonuna bu çalışmanın derdine ortak olan ve heyecanını paylaşan, “İfadede Sorunlar”ın ortadan kalkmasını, böylece de bu tezin mümkün olmasını sağlayan değerli danışmanım Doç. Dr. Toros Güneş Esgün’e, Zihin açıcı eleştirileri, ilgileri ve katkıları için Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz ve Doç. Dr. Özkan Ağaş hocalarıma, Gerekli yönlendirmeleriyle ve açtığı alanlarla, her zaman gösterdikleri destekleriyle hayallerimi gerçekleştirmemi sağlayan, annem Hoşkadem Allahverdiyeva’ya, babam Turan Yurttakalan’a, her zaman neşe kaynağım olan kardeşim Arzu Yurttakalan’a, akılcı sakinliğinden sürekli ilham aldığım ağabeyim Resul Yurttakalan’a teşekkür ederim.

Bu çalışmayı gerçekleştirdiğim zorlu günleri daha rahat atlatmamı sağlayan, hayatı ve birlikte başarmayı daha da güzelleştiren dostlara sahibim. Her felaketin üstesinden onların desteğiyle gelebileceğime inandığım, en karanlık anlarda bile neşemizi kaybetmediğimiz, Yüksek Lisans serüvenini güzel günlerini birlikte yaşadığımız sevgili dostlarım, Ceren Dalgıç ve Bükem Özçeri’ye, verdiği güvenle ve açık yürekliliğiyle lisans günlerinin en başından beri keyifle yol arkadaşlığı yaptığım değerli dostum Tanrıkut Töre Aldemir’e, desteklerini hep hissettiğim, bazen zor çoğu zaman mutlu günleri birlikte geçirdiğim Montana’daki değerli arkadaşlarım, Barkın Kılıç, Dorukcan Tatar, Fatih Dirlik, Fazlı Yağız Özmih, İlkkan Güler, Mert Yıldırım, Muhammed Çavuşoğlu ve Sefa Dirlik’e teşekkür ederim.

Son olarak, felsefeye ve sanata dair ilgimi keşfetmemi sağlayan, hayatımın büyük bir bölümünde yol göstericisi olarak yer alan, mor ve ötesi grubunun değerli üyeleri, Harun Tekin, Kerem Kabadayı, Burak Güven ve Kerem Özyeğen’e teşekkür ederim.

ÖZET

YURTTAKALAN, Rahmi. Benjamin ve Badiou'da Sanat ve Politika İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2022.

Bu çalışma, Benjamin ve Badiou'nun sanat ve politika ilişkisine dair fikirlerini hakikat kavramını merkezi konuma yerleştirilerek açıklamayı amaçlamaktadır. Söz konusu ilişkiyi gösterebilmek için çalışmanın birinci bölümünde tarihsel bir arkaplan kurmak amacıyla, sanat ile hakikatin ilişkisinin farklı politik koşullarla ele alındığı; Alman Romantikleri, Hegel, Marksizm, Lukács, Nietzsche ve Heidegger'in görüşleri sunulacaktır. İkinci bölümde Benjamin'in sanat ve politika ilişkisine dair görüşleri, *Aura*, tarih, alegori, diyalektik imge kavramları çerçevesinde açıklanacaktır. Üçüncü bölümde Badiou'nun sanat ve politika ilişkisine dair fikirleri, yeni bir hakikat, yeni bir estetik düşüncesi perspektifinde ele alınarak; varlık, olay, adalet ve demokrasi kavramları çerçevesinde sunulacaktır. Böylece hem Benjamin hem de Badiou felsefesinde sanat ve politika ilişkisinin hangi problemlere işaret ettiği, bu problemler içerisinde hakikat kavramının nasıl yer aldığı, aynı zamanda her iki filozofun söz konusu problemlere nasıl çözümler ürettiği açıklanacaktır.

Anahtar Sözcükler

Sanat, Politika, Hakikat, Aura, Olay

ABSTRACT

YURTTAKALAN, Rahmi. Relationship Between Art and Politics in Benjamin and Badiou, Master Thesis, Ankara, 2022.

This study aims to explain Benjamin and Badiou's ideas on the relationship between art and politics by placing the concept of truth in the central position. In order to establish a historical background in the first part of the study, in order to show the relationship in question, the relationship between art and truth is discussed under different political conditions; the views of the German Romantics, Hegel, Marxism, Lukács, Nietzsche and Heidegger will be presented. In the second part, Benjamin's views on the relationship between art and politics will be explained within the framework of the concepts of *Aura*, history, allegory, and dialectical image. In the third chapter, Badiou's ideas on the relationship between art and politics are discussed in the perspective of a new truth, a new aesthetic thought; will be presented within the framework of the concepts of being, event, justice and democracy. Thus, it will be explained what problems the relationship between art and politics points to in the philosophy of both Benjamin and Badiou, how the concept of truth takes place in these problems, and how both philosophers find solutions to these problems.

Keywords

Art, Politics, Truth, *Aura*, Event

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM :SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİNİN FELSEFİ TEMELLERİNE HAKİKAT KAVRAMI ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ.....	11
1.1. ALMAN ROMANTİKLERİ VE HEGEL ESTETİĞİ.....	12
1.2. İDEOLOJİK BİR AYGIT OLARAK SANAT: MARKSİZM VE LUKÁCS.....	24
1.3. ANTİ-FELSEFE İLE FELSEFENİN SANAT ÜZERİNDEN KARŞILAŞMASI: NIETZSCHE VE HEIDEGGER'DE SANAT VE HAKİKAT İLİŞKİSİ.....	33
2. BÖLÜM :BENJAMİN'DE SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİ.....	44
2.1. TEKNİK ÇAĞINDA AURA'NIN YİTİMİ.....	44
2.2. SANATIN YENİ KOŞULLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ: EPİK TİYATRO VE HİKAYE ANLATICISI.....	56
2.3. TARİH MELEĞİNE SANAT ÜZERİNDEN BAKIŞ.....	65
3. BÖLÜM : BADIOU'DA SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİ.....	76
3.1. BADIOU'NUN YENİ BİR HAKİKAT ÖNERİSİ.....	76
3.2. İNESTETİK OLARAK SANAT.....	91
3.3. HAKİKAT ÜZERİNDEN BİRBİRİNE DÜĞÜMLENMİŞ İKİ KAVRAM: SANAT VE POLİTİKA.....	101
SONUÇ.....	108
KAYNAKÇA.....	117

GİRİŞ

Platon'un *Phaidros* diyalogunda aktardığı bir mitosa göre Mousalar¹ henüz ortaya çıkmadan önce ağustosböcekleri, insan olarak varlıklarını sürdürürler. Mousalar doğduktan sonra şarkıların da ortaya çıkmasıyla birlikte sonradan ağustosböceği olacak bu insanlar, şarkıların büyüüne kapılırlar. Şarkılar bu insanları öylesine etkiler ki, yemek yemeyi, su içmeyi bırakarak kendilerini şarkı söylemeye adanlar. Bu durum, şarkıların büyüüne kapılan insanların sonu olur. Ancak şarkı söylemenin büyüüyle ölen insanlar, ağustosböcekleri olarak tekrar doğarlar ve Mousaların onlara verdiği yeni biçimle, ölene kadar başka bir şey yapmadan şarkı söyleme imkanını elde ederler. Bu ödül karşılığında ağustosböcekleri, kendilerini danslarla, aşk şiirleriyle kim onurlandırıyor onları Mousalara haber vermekle görevlendirilirler. Mousalar ise ağustosböceklerini onurlandıranları Tanrıdan hediyeler vermekle ödüllendirir (Platon 2016: 63). Platon'un böylesi bir mitosu sunuşu dikkate değerdir çünkü, bu mitosta sanat, insanın hakikatle ilişkisinde aracılık görevini üstlenmektedir. Sanat kavramının içerisine aracılık temasının yüklenmesi bizi 20. Yüzyılda ortaya çıkan Hermeneutik fikrine taşımaktadır. Gadamer'e göre Tanrıların habercisi Hermes, Tanrıların sözlerini ölümlülere iletmektedir. Ancak söz konusu ileti doğrudan doğruya bir aktarım niteliği taşımamaktadır. Bu noktada vermemiz gereken ara bilgi, Hermes'in aynı zamanda Tanrıların düş yorumcusu olduğudur. O halde sanatın, Tanrı ve insan arasında taşıdığı hakikat, eğer bir aracılık ilişkisi söz konusu olacaksa, yeniden üretime tabii olmaktadır (Gadamer 2017: 42). Bahsettiğimiz anlamda sanat, yeniden üretimin, yorumlamanın, anlamın ve hakikatin kendi içinde bütünüyle taşıdığı bir alandır. Bu durumda karşımıza sanatın Platoncu ilk belirlenimi çıkmaktadır. İçerisine yorumun ve anlamın katıldığı anlamıyla sanat bu

¹ Mousalar, Klasik Yunan Mitolojisinde İlham Tanrıçalarıdır. Dokuz kardeş olan bu Tanrıçalar insanlara, lirik şiirler, kahramanlık hikayeleri gibi sanatları ortaya çıkarmanın ilhamını vermektedirler (Can 1994: 65).

konumunda içerisinde *poiesis*²'i taşımaktadır. Nitekim sanatın kendi içerisinde taşıdığı *poiesis*'i benzer biçimde biz, Platon'un *Şölen* diyalogu içerisinde de görebiliriz. Tunalı'ya göre Platon *Şölen* diyalogunda, ruhunda yaratıcılığı taşıyan insan ile güzelin kendisi arasında bir bağlantı kurmaktadır. Bu durumda şairler Platon'un sanatı yerleştirdiği ilk konumda toplum için yararlı kimselerdir ve sanat bu düşünce içerisinde üstün bir etkinlik olarak görülmektedir (Tunalı 2016: 70-71).

Sanatın, Platoncu ilk konumlandırılması olan *poiesis* niteliği içerisinde bile belirleyici olarak gösterdiği özellik, toplum için yararlılık kategorisine yerleşmesidir. Ancak Platon, *Devlet* adlı diyalogunun Üçüncü Kitabında şair için, kurulacak ideal devletten ihraç kararı vermektedir. Platon'un ihraç kararı verdiği şair, bu sefer *Şölen* diyalogunda olduğu gibi, ortaya çıkardığı eserinde *poiesis*'i taşımamaktadır. Platon'un *Devlet* diyalogunda şairi ihraç ederken konumlandığı yeni yer *mimesis*'in³ alanıdır. Böylece Platon düşüncesinde bir yer değiştirme, kopuş meydana gelmektedir. Aslında bu noktayı; sanat, felsefe ve politika kavramlarının birbirine düğümlendiği yer olarak görmekte fayda vardır. Çünkü sanat, politika ve felsefenin birbirine düğümlenmiş olduğu fikri, bizi Benjamin ve Badiou'nun düşüncelerine doğrudan olarak taşıyacak, bu araştırmamızın iskeletinin kurulmasına katkı sağlayacaktır. Temelini Platon'dan alan bu tartışmayı Benjamin'in düşüncesinde, önce Alman Romantiklerini incelerken, sanat ile felsefenin ilişkisinde tarihselliğin belirleyici bir önem taşıdığı fikirlerde, ardından daha çok Marksist düşüncenin hakim olduğu geç dönem felsefesindeki izlerde gösterme fırsatını elde edeceğiz. Benjamin'in sanata dair görüşlerinin temeline yerleşen, sanatın içeriğinde taşıdığı hakikilik formlarının bütünü olarak tanımlayabileceğimiz, *Aura*'nın, sanatın içeriğinden yitirilmesi sanatın politikanın güdümü altına girmesini sağlayacaktır. Benjamin kendi

² Platon'un *Şölen* diyalogunda şairce bir taşma olarak gösterdiği *poiesis* kavramı Türkçede "yaratma" olarak karşılanmaktadır (Platon 2018: 53).

³ *Mimesis* kavramının Antik Yunancadaki doğrudan karşılığı taklittir. Ancak Tunalı'ya göre kelimenin Hintçe kökenindeki şekillerinde aynı zamanda *mimesis* kendi içerisinde aldatma, yanılma vs. gibi anlamları da taşımaktadır (Tunalı 2016: 73).

döneminde büyük bir tehdit olarak görülen faşizme karşı sanatı, söz konusu hakikilik formlarını⁴ tekrar sistemin içerisine dahil ederek kullanacaktır. Biz benzer bir görüşü daha sonra Badiou düşüncesi içerisinde de görmüş olacağız. Badiou felsefesinin sanata dair temel savlarından biri, bugün, hakikatin olmadığı durumun kanılar alanını oluşturduğu ve bu kanılar alanının görüntüsünün demokrasiler olduğudur. Sanatın, Badiou felsefesi içerisinde diğer hakikat usulleriyle birlikte yapması gereken şey söz konusu kanılar alanını yıkacak işlevleri yüklenmesidir. O halde hemen başlangıçta söyleyebileceğimiz şey, sanat, felsefe ve politikanın hakikat kavramı üzerinden birbirine düğümlenmiş olması Benjamin ve Badiou'nun düşüncelerinin bir araya getirilerek incelenmesinin olanağını bize sunmaktadır.

Ayrıca günümüzde, söz konusu düğümlenmeye dair fikirler başka yönlerden de tartışılmaktadır. Rancière'e göre politik alan, bir cemaatin ortaklığının tesis edilmiş olduğu yerde, yeni nesnelere ve öznelerin dahil edilmesiyle oluşturulur. Cemaatin mevcut üyeleri ile sonradan ilişkiye katılanlar arasında kurulan ilişkinin duyumsanabilirlik temeline oturtulması, Rancière'in politik estetiği oluşturma biçimidir. Rancière politika ile sanatın ilişkisini doğrudan doğruya, politikanın olduğu anda sanat pratiklerinin kurucu işlevi yüklenmesinde göstermektedir. Dolayısıyla sanat ve politika birbirinden ayrılması pek mümkün olmayan bir sürecin ilişkisini gösterirler (Rancière 2016: 29-30). Ancak sanat, felsefe ve politika en başta nasıl birbirlerine düğümlenirler? Bu soruya yanıt verebilmek için sanatın Platon düşüncesinde yerleştiği yeni konumunu biraz daha açmak yerinde olacaktır.

Badiou'ya göre felsefe daima anlamın ve yorumlamanın yerleşeceği uygun yeri kendisi için tesis etmelidir (Badiou 2019b: 66). Platoncu ilk konumu göz önüne aldığımızda, *poiesis* olarak sanat, düşüncenin içerisine yerleşebileceği uygun bir ortamdır. Hatta Platon *poiesis* anlamındaki şiiri toplulukların düzenleyicisi olarak

⁴ Burada sözünü ettiğimiz hakikilik formlarının neler olduğu, tam olarak neye işaret ettiği ikinci bölümde detaylı olarak açıklanacaktır.

göstermektedir (Platon 2018: 53). Nitekim Parmenides'in felsefi hakikati dile getiriş biçimini şiirle yapmış olduğunu bu noktada örnek olarak gösterebiliriz. Ancak Badiou, Parmenides'in şiir üzerinden kurguladığı hakikati, felsefenin dışına almakta, onu felsefenin bir ön başlangıcı olarak göstermektedir. Çünkü şiir formu altında gizemleştirilen hakikat, kendi içerisinde, gömülü kalma riskini barındırmaktadır (Badiou 2019b: 56). Badiou'nun gizemleştirme üzerinden itiraz ettiği Parmenidesçi şiirin tehlikesi aslında bir bakıma felsefeyi, yukarıda örneğini gösterdiğimiz, Platon'un aktardığı ağustosböceği mitosundaki mousaların, ilhama dayanan düşünme ortamına yerleştirmesidir. Oysa Badiou'ya göre felsefenin iş başında olabilmesi için böylesi bir ilhamın ya da kutsallığın yerinden edilmesi gerekmektedir. Aslında Badiou'nun vurgusu temelde tarihsel bir yer değiştirme ile ilgilidir. Matematiğin icadı ile birlikte ortaya çıkan felsefe, *mitos* ve *logos*'un parçalanması sonucunu doğurmuştur. Bu ayrıma göre artık matematiğin hüküm sürdüğü yerde ya da matematiksel söylemin kapladığı alanda mousaların esinlerine dayanan söylem tümüyle dışarıya alınmalıdır (Badiou 2019b: 57). Böylece Platon sanatın esine, anlatıya dayanan yönünün egemen olduğu düşünceyi dışlayarak, ölçüyü, sayıyı ve tartımı ön plana almaktadır (Platon 2019: 345). Bu durumda düşüncenin yerleşeceği uygun ortamın sanat olamayacağı açık hale gelmiş olur. Bu yüzden sanatın *poiesis* işlemi elinden alınır ve sanat, *mimesis*'in konumuna yerleştirilir. Ancak sanat yerleştiği *mimesis* konumuyla birlikte ideal devletten ihraç edilir.

Moran'a göre "Sanat nedir?" sorusuna Batıda verilen ilk yanıt sanatın bir benzetme, yansıtma ya da taklit oluşudur. Bu düşüncede sanatçı kendinde taşıdığı taklit yönüyle; doğayı, insanı ya da gördüğü şeyleri yansıtıyorsa gerçeklikle belirli bir yönden ilişkiye giriyor demektir (Moran 2002: 17-18). Ancak eğer Platoncu bir biçimde söylersek, sanat, mağara içerisinde sanılar olan gölgelerin taklidini gerçekleştiren bir yapıya bürünmektedir. Çünkü Platon'un bilgi kuramının özü temelinde bir ayrımı barındırmaktadır. Buna göre ilkin tek tek nesnelerin içerisinde yer aldığı görünüşlerden bahsedebiliriz. Diğer yandan bu tek tek nesnelerin kendi idealarından pay aldığı idealar söz konusudur. Bu ayrımda asıl olan, hakiki olan, tam ve eksiksiz olan idealardır. Tek tek nesnelere

ise ideaların basit kopyalarıdır (Dürüşken 2014: 183). O halde sanat düşünce sisteminin içerisinde mimetik işlemeyle yer alıyorsa, hakiki olana en az üç derece uzak bir sonuç ortaya koyuyor demektir. Bu durumda *mimesis* temeline almış sanat; ancak sanılar, yanılgılar oluşturabilir. Şairin ideal devletten ihracı bir yanılla bu durumla ilişkilendirilebilir. Platon'a göre sanatçının *mimesis* üzerinden kurguladığı sanat sadece bir kanı alanı yaratabilir ve bu durum Platon'un ortaya koyduğu devlet için tehlikelidir çünkü "Yalan, devlet gemisini batıracak bir fırtınadır." (Platon 2019: 79).

Dolayısıyla aslında hakikati sunmayan sanat, Platoncu devlet düzeni için bir tehlikedir. Ancak burada önemli bir noktayı tekrar belirtmekte fayda vardır. Sanatın ihracı başlı başına mimetik olduğundan gerçekleşmez. Yukarıda belirttiğimiz gibi, aynı zamanda Badiou'nun da değindiği gibi, *poiesis* olarak sanat, felsefe için, düşüncenin yerleşebileceği uygun ortamı oluşturamaz. Bu yüzden *mimesis* olarak sanat bu dışlanmanın sebebi değil sadece sonucu olabilir. Çünkü Platon felsefi sistemine sanatı tekrar alırken sanatın sadece eğitime dair yararlılıklarını gözetmektedir. O halde sanat ancak belirli bir politik programın denetimi altında devletin içerisine yerleşebilir. Sanat, felsefe ile olan ilişkisinde *poiesis* anlamıyla değil ancak *mimesis* olarak varolabilir. Nitekim biz benzer bir ilişkiyi Aristoteles'in fikirlerinde de görebiliriz. Aristoteles, taklidi insanın ilk bilgileri öğrenmesinin yolu olarak ortaya koyarken, aynı zamanda bütün sanatları ortaklaştıran bir unsur olarak konumlandırmaktadır (Aristoteles 2017: 17). Bu durumda Aristoteles'in de sanatı eğitim normunun altına alarak ve sanatta *mimesis*'i belirleyici kılarak sistemin içerisine yerleştirdiğini söyleyebiliriz. Böylece artık başlangıçta sorduğumuz soruya yanıt verebilecek duruma gelmiş oluyoruz.

Sanat, felsefe ve politika birbirine nasıl düğümlenmiştir? Badiou'nun da belirttiği üzere, felsefe; kendi uygun ortamını oluşturmak için öncelikle sanatı dışlar ve yerine matematiği merkezi bir konuma yerleştirir. Ardından, kendi varlığını tesis ettikten sonra, politik bir düzenlemeyi başlatır. Başlangıçta dışladığı sanatı da, yeni kurguladığı politik düzenlemenin içerisine yerleştirmek ister (Badiou 2020: 29). Felsefenin kendi başlangıç noktasında gerçekleştirdiği bu hareket

sayesinde, felsefe, sanat ve politika birbirine dđđümlenmiř olur. Bu dđđümlenme noktasında görebileceğimiz şey, Platon'un kurguladığı ideal devlette sanatın, hakikatlere temas ettiği sürece sistemin içerisinde yer alabileceğidir. Bu dđđüncede sanat kendi başına bırakıldığında insanları devletin yasa dđzeninin içerisinden çıkartabilecek gücü kendinde taşımaktadır. Dolayısıyla Platon'un kurguladığı düzende sanatın politikayla nasıl ilişkilendiği, hakikatle ne derece bir bağ kurduğuyla ilgili olabilir. Bu durumda söyleyebileceğimiz şey, sanat ile politikanın ilişkisinin aslen bir hakikat sorunu olduğudur.

Benjamin'e göre Platon'un sanat ve politika arasında açtığı bu tartişma sıklıkla gündeme gelmemiştir. Oysa Benjamin bugün bu sorunun gündemde olduğunu ifade etmektedir (Benjamin 2018a: 98). Çünkü Benjamin'e göre tekniğin olanaklarının sanat alanında egemen olmaya başlamasıyla birlikte sanat kendi içerisinde taşıdığı hakikilik formlarını yitirerek politikanın güdümü altına girmektedir. Benjamin sanatın kendi içerisinde taşıdığı hakikilik formlarını bir bütün olarak *Aura* kavramı altında birleştirmektedir. Sanatın kendi içerisinde taşıdığı *Aura*, tarihsel süreçte farklı yönelimlere sahip olmuştur. Sanatın hakikilik yönelimleri aslında temel olarak felsefenin ortaya koyduğu hakikatlerin yönüyle ilgilidir. Benjamin'e göre başlangıçta hakikatin yönü Tanrı olduğunda, sanat kendisini Tanrı formunda göstermektedir. Daha sonra Rönesansla birlikte hakikat güzele yöneldiğinde, sanat kendisini güzel formunda göstermektedir. Son olarak, bugün, Benjamin'e göre sanatsal üretimde hakikilik ölçütü iflas etmiştir. Bu durumda sanata egemen olan şey tekniğin kendisi olacaktır. Benjamin sanata tekniğin egemen oluşunun, sanatın kendi içerisinde taşıdığı hakikilik biçimlerini yitirmesinin, sanatı politikanın bir aracı haline getireceğini vurgulamaktadır (Benjamin 2016: 58-59). Dolayısıyla yukarıda başlangıcının nasıl gerçekleştiğini gösterdiğimiz dđđümlenmenin bugün hala özölmemiş olduğunu görebiliyoruz. Benjamin, bu durumun faşizmin iktidarını sağlamlaştıracadığını göstermekte ve böylelikle faşizmin tüm insanlığa karşı zafer kazanabileceğini dđřünmektedir. Bunun için Benjamin, sanatı benzer bir noktadan, tekniğin imkanlarıyla ele alarak devrimci sınıfın doğru yönlendirilmesinde kullanmayı amaçlayacaktır. Çünkü faşizme karşı savaşın kazanılabilmesi için kitleler ayık tutulmalıdır. Benjamin

böylesi bir ayık tutma işlevinin doğrudan doğruya sanatta görmektedir. Böylece tekrar karşımıza çıkan tema filozofun politik düzenlemeler için sanatı sistemin içerisine yerleştiriyor oluşudur.

Badiou ise Benjamin'in ortaya koyduğu problemlerin bugün daha derin bir krize işaret ettiğini bize göstermektedir. Badiou'ya göre bugün bizzat felsefe askıya alınmıştır. Çünkü 20. Yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkan topyekün bir dünya savaşının, milyonlarca insanın ölümüne sebep olan faşizmin sorumluluğu felsefeye yüklenmiştir (Badiou 2015a: 14). Böylece bu yeni durumda ihraç edilen şey doğrudan doğruya felsefedir. Badiou bu düşüncenin başlangıç noktası olarak da Nietzsche'yi göstermektedir. Nietzsche, matematiği yerinden edip, sanatı daha üst bir konuma yerleştirerek, Platon'un şiire yaptığı şeyi matematiğe yapmaktadır. Böylece hakikat aşağı bir konuma indirilerek, felsefe devredışı bırakılmış olur. Hakikatin bir kategori olarak böylesi bir şekilde dışlanması ve sonuç olarak günümüzün hakim fikrine bu durumun egemen olması Badiou'ya göre felsefenin askıya alınmasını sağlamıştır (2015a: 100). Ancak Badiou bugün insanların felsefeden bir beklentisinin olduğunu savunmaktadır. Buna göre insanlar karşı karşıya geldiği felaket durumlarında nasıl bir konum alması gerektiğine dair temel ilkeleri yitirmişlerdir (Badiou 2019b: 23). Hakikat ise Badiou düşüncesinde böylesi bir dayanak noktası kurulmasının koşuludur. O halde felsefe, hakikat kategorisini de içerisinde taşıyarak geri dönmelidir. Badiou felsefenin böylesi bir geri dönüşünün koşulunu Platoncu bir tavıra sahip olmak üzerinden kurgulamaktadır. Badiou'nun dayandığı Platoncu tavrın özü ise, felsefenin uygun ortamının matematik olarak belirlenmesi, şiirin devletten ihracı üzerine kurulan yapının tekrar düşünülmesi, *Şölen ve Phaidon* diyaloglarındaki aşk düşüncesinin hakikatle sunulması ve *Devlet* diyalogunda gerçekleştirilen politik icadın gösterilmesidir. Bu düşünceyle birlikte felsefeyi koşullandıran dört usul karşımıza çıkmaktadır. Bilim, politika, aşk ve sanat; bu yeni felsefi sistemde hakikat üreten türeyimsel koşullar olacaktır (Badiou 2015a: 23). Felsefe ise bu noktada hakikat üreticisi olarak değil, dört hakikat usulünün sunduğu hakikatlerin, düzenleyicisi ve göstericisi konumuna yerleşecektir (2015a: 24). Burada bizim için önemli olan durum, sanatın bu yeni sistemde bir hakikat üreticisi konumuna

yerleşiyor oluşudur. Badiou düşüncesi içerisinde sanat, hem politikanın hem de felsefenin kendi içinde taşıdığı kategorileri, aynı noktalar üzerinden ve hakikat dolayısıyla sunabilmiş olacaktır. Böylece tekrar felsefenin, sanatın ve politikanın birbirine düğümlendiğini görmüş olacağız. Bu düğümlenmenin temel kavramı ise hakikat olacaktır. Dolayısıyla bu araştırmanın asli amacı sanat ve politika ilişkisinde hakikatin nasıl belirleyici bir rol oynadığını göstermektir. Ancak politika kavramı içerisinde taşıdığı farklı yönler sayesinde büyük bir alana işaret etmektedir. Bizim bu araştırma içerisinde politikayı ele aldığımız yön, politikanın düzen kurucu işlevi olmasından ziyade özgürleştirici, yeni olanakları sağlayabilecek tarafıdır. Sanat ve politika ilişkisi içerisinde felsefenin belirleyici olarak yer alması, Benjamin ve Badiou'nun bu araştırma için temel filozoflar olarak seçilmesinin bu çerçevedeki nedeni budur.

Araştırmamızı gerçekleştirebilmek için birinci bölümde, tarihsel bir arkaplan kurmak amacıyla, ilk önce, sanatın bütünüyle hakikate kadir olduğu alan olan Romantik düşünceyi Alman idealizmi ile ilişkisinde ele alacağız. Devamında bu ilişki çerçevesinde Hegelci sanatın sonu⁵ fikrini ve sanatın felsefe karşısında yerleştirildiği yeni konumu göstermiş olacağız. Ardından Hegel sonrası felsefede sanatın ideolojik bir aygıt olarak belirlendiği Marksist estetik anlayışını ve bu anlayış çerçevesinde Lukács'ın fikirlerini, hakikat kavramını da temele alarak

⁵ Araştırmamız içerisinde “son” fikrinin detaylı olarak tartışılacağı ve “son” fikrinin bu araştırma içerisinde tam olarak hangi çerçevede ele alındığının aktarılacağı bölüm sonuç bölümü olacaktır. Ancak daha önce belirtmemiz gereken şey, Hegel'in sanatın sonuna dair fikirlerinin sanatın imkanını bir bütün olarak ortadan kaldırmadığı ve sanatı başka bir alanda yeniden düşünebilmenin olanağını açtığıdır. Yine de bu konuya dair farklı görüşler mevcuttur. Bu tartışmanın farklı boyutlarıyla incelendiği makaleler için bakınız: Şiray, M. (2019). G. W. F. Hegel'in Estetik Üzerine Dersleri ve Sanatın Sonuna İlişkin Tezler. *Kilikya Felsefe Dergisi* içinde, (ss. 79-89). Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilikya/issue/49871/641127>, Danto, A.C. (1998) The End of Art: A Philosophical Defense, *History and Theory* içinde (ss. 127-143) Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/2505400>

sunmuş olacağız. İlk bölümde son olarak, sanatın hakikatin örtüsünü kaldıran bir işlevi yüklediği Heidegger'in düşüncelerini; sanatı hakikatin de üstüne yerleştirerek, kurguladığımız sisteme aykırı bir noktada yer alan Nietzsche'nin fikirleriyle birlikte göstermiş olacağız. Ayrıca tarihsel arkaplanı kapatırken değineceğimiz, Heidegger'in teknik sorunu hakkındaki görüşleri Benjamin'in düşüncelerine geçişimizi sağlayacaktır.

İkinci bölümde Heidegger felsefesindeki teknik sorunu tartışmasını devam ettirerek, Benjamin felsefesinde sanatın tekniğin egemenliği altında nasıl politikleştiğini göstermiş olacağız. Bu araştırmanın temel filozoflarından biri olarak Benjamin'in seçilmesinin sebebi tam olarak, hakikat ölçütünü yitiren düşüncenin, sanatı nasıl bir politik angajmanın içerisine soktuğunu göstermesidir. Benjamin'in kendi döneminde, düşüncenin dönüşümünü sağlayan sanatlar olan sinema ve fotoğrafa dair teknik üzerinden getirdiği eleştiriler günümüzün dünyasının durumuna ışık tutacaktır. Biz bu eleştiriler çerçevesinde hem sanatın, hem politikanın hem de felsefenin nasıl değerden düştüğünü, ya da Benjamin'in de deyimiyle nasıl *Aura*'sını yitirdiğini göstermiş olacağız. Aynı zamanda Benjamin bir kurtuluş reçetesi olarak sanata nasıl bir devrimci işlev yüklediğini, bunu yaparken sanatın hangi yönlerini ve biçimlerini kullandığını göstermiş olacağız. İkinci bölümü kapatırken ise Benjamin'in sanata yüklediği devrimci işlevin hangi koşullarda işleyebileceği, bu koşulların tarih kavramıyla bağının ne olduğu, kendisinin ortaya koyduğu mesih fikri üzerinden tartışılacaktır. Benjamin'in kurtuluşa dair sunduğu düşünceleri ve bu düşünceler içerisinde sanatın nasıl bir rol oynadığına dair görüşleri bir sonraki bölüme geçişimizi sağlayacaktır.

Üçüncü ve son bölüme başlarken, Benjamin'in bıraktığı yerde, yani İkinci Dünya Savaşı sonrasında; felsefenin, politikanın ve sanatın düştüğü durumdan bir kurtuluş önerisi olarak Badiou'nun nasıl yeni bir hakikat sistemi sunabileceği, bu yeni sistemin hangi felsefi fikirleri dayanak noktası olarak aldığını ve bu sistemin neden oluşturulması gerektiğine dair düşüncelerini sunacağız. Bu fikirleri sunarken aynı zamanda bir önceki bölümde; Badiou'nun fikirlerinin, Benjamin'in

düşüncelerinden nasıl ayrıldığını ya da hangi noktalarda birleştiğini gösterme fırsatı elde edeceğiz. Devamında bu yeni sistemde sanatın nasıl bir konuma yerleştiğini, tekrar hakikat kurucu pozisyonunda olan sanatın hangi hallerde ne derece mümkün olduğu tartışılacaktır. En son olarak, aslında en başa döneceğiz. Badiou'nun ortaya koyduğu şekilde; sanat, felsefe ve politikanın birbirine nasıl düğümlendiği, bu düğümleniş içerisinde hakikat kavramının nasıl bir yeri olduğu açık kılınacaktır.

1.BÖLÜM: SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİNİN FELSEFİ TEMELLERİNE HAKİKAT KAVRAMI ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

Araştırmamızın tarihsel arkaplanını sunarken, Hem Benjamin hem de Badiou'nun düşüncelerine temel hazırlamak, aynı zamanda sanat ile hakikat arasındaki ilişkinin durumuna göre politikanın nasıl ortaya çıktığını göstermek amacıyla üç başlık altında farklı yönelimleri göstermiş olacağız. Bunu yaparken Badiou'nun bize sunduğu, sanatın tarihsel şemasını temel almak yerinde olacaktır. Bu bağlamda ilkin, sanatın mutlak olarak hakikati dile getirdiği Romantizm düşüncesinden başlanacaktır. Romantizm düşüncesinin Kant'tan ve sonrasında Alman idealizminden kopuşunu nasıl sağladığını, Aynı zamanda Romantikler için, "Düşünseme", "Eleştiri", "İroni" gibi kavramların nasıl işlendiği Benjamin'in görüşleri çerçevesinde açık kılınacaktır. İlk tartışmayı kapatırken 19. Yüzyılda, sanatın hakikat derecesini düşüren ve sonunu ilan eden Hegel'in estetik sisteminin sanatı nasıl politikanın içine yerleştirdiğini ele alacağız. Devamında, felsefi temellerini Hegel'den alan Marksizm'in sanatı doğrudan gündelik hayatın içindeki ideolojik unsurların bir parçası haline getirerek benzer bir yönden sanatın sonunu getirdiğini, tam da bu sebeple sanat ile politika arasındaki ilişkinin güçlü bağının nasıl kurulabileceğini göstereceğiz. Bu tartışmanın devamında, Benjamin'in de modernizm ile ilgili fikirlerine temel sağlayabileceğimiz, Lukács'ın gerçeklik ile modernist sanat arasındaki kopuşu gösterdiği düşüncelerini açıklayarak ikinci bölümü sonlandıracağız. Sanatın hakikat ile eş tutulduğu konumdan indirilerek ideolojik bir aygıt haline getirildiği süreçte hakikat fikrine geri dönüşü Heidegger'in varlık kavramı üzerinden üçüncü bölümde göstereceğiz. Ancak bunu yapmadan önce sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi farklı bir boyutta ele alan Nietzsche'nin, Badiou'nun deyimiyle, anti-felsefe konumundan oluşturduğu sistem ele alınacaktır. Tarihsel arkaplanı sonlandırırken hem yakın çağın durumunu göstermesi bakımından hem de Benjamin'in düşüncelerine giderken geçişimizi sağlayabilmek için Heidegger'in teknik kavramını inceleyeceğiz. Böylece sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi tüm konumlarından

tarihsel olarak ele almış olarak Benjamin ve Badiou'nun fikirlerini sunabileceğimiz zemini hazırlamış olacağız.

1.1. Alman Romantikleri ve Hegel Estetiği

Kant sonrasında, sanatta ve felsefede çıkış noktasını Kant'tan alan ancak aynı zamanda çoğu yönüyle Kant'ın ve aydınlanma düşüncesinin karşıt kutbuna yerleşebilecek bir düşünce biçimi gelişmiştir. Söz konusu biçim 18. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Alman Romantizmidir. Kartezyen öznenin ortaya çıkışıyla birlikte felsefenin yönü bir değişime uğramıştır. Bu değişiklikte birlikte Tanrı ve doğa ikiliği yerini düşünen ben ve doğa ikiliğine bırakmaktadır. Bu fikir düşüncenin merkezine aklın yerleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Böylece, Hegelci bir tarzda söylersek, çağın tını, aklın ve onun sınırlarının araştırılmasına yönelmiştir. Burada bizim için en önemli nokta söz konusu tartışmada sanatın büyük çoğunlukla göz ardı edilmiş olmasıdır. Platon'un sanatı mimetik olması sebebiyle kurduğu devletten dışlaması ve sanatı sadece eğitim alanındaki işlevleri ve yararları dolayısıyla geri almış olmasını sanat ve felsefe arasındaki gerilimli ilişkinin başlangıcı olarak değerlendirebiliriz. Badiou'ya göre Aristoteles'in Platon'un aksine sanatı bir bütün olarak tekrar sistemin içine dahil ettiği düşünce tarihinde sanat ve felsefenin bir barış çağı yaşamasına sebep olmuştur. Bu yüzden her ne kadar felsefeleri sanatla iç içe olsa da⁶, Descartes, Leibniz, Spinoza gibi filozoflar için sanat büyük bir problem teşkil etmemiştir (Badiou 2020: 13).

Sanatın felsefe için yeniden problem haline gelişi ise Kant'ın kurduğu sistemle gerçekleşir. Yukarıda belirttiğimiz gibi Aydınlanma düşüncesinin etkin olduğu bu dönemde felsefenin ağırlığı aklın araştırılması yönündedir. Schaper'e göre Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinde genel olarak anlama yetisinin sınırlarını, *Pratik*

⁶ Nitekim biz Descartes'ın yayımladığı ilk kitabının *Compendium Musicae* adlı bir müzik teorisi incelemesi olduğunu biliyoruz. Hatta Nicolas'a göre bu kitap Descartes'in bütün düşüncelerinin "fırlatma rampası" olarak sayılmaktadır (Nicolas 2021: 268).

Aklın Eleştirisi adlı eserinde aklın sınırlarını çizmiştir. Kant, yargı yetisini ise akıl ile anlama yetisi arasında konumlandırmıştır (Schaper 2005: 156). Böylece yargı yetisi, akıl ve anlama yetisini birbirine bağlayacak tarzda işlem görmektedir. Kant'ın estetiği bu ara konumdaki beğeni yargısının eleştirisidir. Kantçı anlamdaki eleştirinin bir sınır çizme, tasnif, ve konumlandırma olduğunu bilmekteyiz (Türkyılmaz 2015: 64). Sanat da tıpkı akıl ya da özgürlük kavramı gibi sınır çizme işlemine maruz kalacaktır. Bu yüzden Kant'ı Alman Romantiklerine doğrudan bağlayan kavram eleştiri kavramıdır. Çünkü Kantçı sınır çizme işlemi akıl söz konusu olduğunda aklın kendi kendisini eleştirmesidir. Dolayısıyla akıl, reflektif bir hareket göstererek kendi kendisine sınır çizer. Bu, Romantiklerin düşüncesinin Kant'la hem birleşme hem de kopuş anı olarak sayılabilir. Çünkü Romantiklerin en temel ortaklığı ve en belirleyici kavramları bu tip bir refleksyonu gösteren düşünseme kavramıdır (Benjamin 2013: 72). Ancak Romantiklerin ortaya koyduğu reflektif düşünme Kantçı eleştirinin çizdiği sınırları ortadan kaldıracak türdedir.

Romantiklerdeki düşünseme kavramını açıklamadan önce bir hususa açıklık getirmek yerinde olacaktır. Araştırmamız içerisinde Alman Romantikleri olarak düşüncelerini inceleyeceğimiz düşünürler; Novalis, Schlegel, Fichte ve Schelling hem Alman Romantizmini hem de Alman İdealizmini temsil eden düşünürlerdir. Genelde Novalis ve Schlegel'i Alman Romantikleri, Fichte ve Schelling'i Alman İdealistleri başlığı altında görmekteyiz. Ancak konumuz sanat olduğunda ve bütünlüklü bir yapı oluşturulduğunda, birbiriyle ayrılması çoğu noktada güç olan bu iki kanadı tek bir isim altında incelemek yerinde olacaktır. Söz konusu teşekkülü bütünüyle Alman Romantikleri olarak göstereceğiz. Ancak ayrımı kendi içerisinde, sanatın felsefe karşısındaki konumu üzerinden yapacağız. Çünkü, buradaki temel amacımız Aristoteles sonrasında, felsefenin ve dolayısıyla politikanın bir aracı haline gelen sanatın, Romantik yapıda nasıl bizzat hakikatin kendisi haline geldiğini göstermektir. Sanatın mutlak bir hakikat olarak bütün bir alanı kapladığı Romantizmde Kant felsefesinden kopuşu sağlayan fikir, Fichte'nin *Bilim Öğretisi Kavramı* metninde ortaya koyduğu "Ben" fikridir (Fichte 2003: 94).

Fichte'nin bilim öğretisinin temelinde kendini zorunlulukla ortaya koyan öznenin hareketi söz konusudur. Bu koyma işlemi (*Setzung*) pratik bir işlemdir ve kendi içinde eylemliliği barındırmaktadır. Özne kendisini "ben benim" diyerek ortaya koyar. Bu, zihnin ortaya çıkarttığı dolaysız bilgidir. Burada karşıya hemen ben-olmayanın bilgisi konur. Bu "ben benim" bilgisinin doğal ve zorunlu sonucudur. Böylece ben kendisini negatifi dolayısıyla bilmektedir. Bu süreç tarihsel bir süreç olarak vardır ve tek tek bütün "Ben"ler aynı dolayımından geçerek Mutlak Ben'e ulaştığında süreç tamamlanacaktır (Benjamin 2013: 74-79).

Tüm bu sürecin amacı Kant'ın ortaya koyduğu *Noumenal- Fenomenal* ayrımındaki *Noumenal* olana denk düşen kendinde şeyin bilinebilirliğinin imkanını sağlamaktır. Çünkü Kant'a göre tüm bilginin sınırı *Fenomenal* alanda zihin yapılarımızla gelen duyu deneyiminden elde ettiklerimizdir (Türkyılmaz 2015: 68). Burası önemlidir çünkü biz Badiou'nun Kant'ın aksine her şeyin bilinebilir olduğunu düşündüğünü biliyoruz (Badiou&Nancy 2017: 24). Ancak kendinde şeyin bilinebileceğinin imkanını gösteren Fichteci sistem, Alman Romantikleri için verimli bir yapı sağlamamaktadır. Fichte, ben refleksiyonunun mucididir ancak Romantikler bu icadı kendilerine temel alıp Fichte'den uzaklaşırlar. Hartmann'a göre Schlegel, Fichte'yi sadece felsefe değil, felsefenin felsefesini yapmış olması bakımından takdir etmektedir (Hartmann 2021: 34). Fakat Romantik düşüncenin özünü oluşturan şey tam olarak düşünceyi felsefenin sistemleştirmesinden kurtarmaktır. Çünkü filozof ister istemez düşünceyi denetim altına almaya çalışır. Oysa Romantizmin özü, felsefeye değil, şiire daha yakındır. Bu yüzden Romantikler için söz konusu yapı bir düşünce sistemi değil bir yaşam fenomenidir. İdealist felsefenin Romantizmden ayrılan yönü tam da budur (2021: 14). Daha önce belirttiğimiz gibi Romantizm Aydınlanma fikrinin karşıt kutbuna yerleşir. Benjamin bunun en basit izini Romantik kelimesinin kendisinde göstermektedir. Buna göre Romantik kelimesi Romantiklerin çağında şövalyelere özgü, Ortaçağa ait anlamlarını taşımaktadır (Benjamin 2013: 158). Bu referanslardan dolayı Romantizm kökeninde mistiktir ve Hartmann'a göre bütünüyle tinseldir. Romantizmin İdealist düşünceyle en sıkı bağı budur. Ancak

idealist düşünce bu tinselliği felsefi sistemde ararken Romantikler yaşamda aramaktadırlar (Hartmann 2021: 16).

Schelling'in kurduğu sistemde ise sanat; ulaşılamaz, görünmez ve hakikat yüceliğinde bir güzelliştir. Filozofun sanatta üzerine eğilmesi gereken nokta sanatın mutlakdan zorunlu olarak çıkan bir fenomen oluşudur. Dolayısıyla burada felsefe ve sanatın ilişkisi temel olarak filozof ile sanatın ilişkisidir. Böylece Schelling romantizmin aksine sanatı felsefenin denetimi altına tekrar yerleştirir. Nitekim sanat ve felsefe ilişkisinin, ileride hem Badiou hem de Benjamin tarafından defalarca belirtildiğine değineceğimiz üzere, düğümlendiği yer Platon'un şairi devletinden kovduğu andır. Schelling'e göre Platon'un takındığı tavrı şiirin gelecekte bürüneceği forma karşı aldığı bir ön tedbirdir. Oysa Schelling, Antik şiirin sonlu yapısının tersine konumlanan Hristiyan şiirini bizzat Platon'un kehanetinin gerçekleşmesi olarak ortaya koymaktadır. Çünkü sonlu bir yapı olarak kurgulanan Antik şiirin tersine Hristiyan şiiri sonsuz bir yapı olarak entelekütel olana yönelmiş bir duyarlılığa sahiptir. Böylece filozofun görevi sanatın kendisinde barındırdığı yüksek tinselliği, sonsuzluğu ve hakikati, ilişkileri çerçevesinde anlamak ve tanımlamaktır. Çünkü reel ve ideel olanın ilişkisinde filozof, sanatçıya göre daha yüksek bir görüye sahiptir (Schelling 2020: 43-45).

Böylece, nihayetinde Romantik sanata gönderme yapan ama sanatı ve sanatçıyı yerleştirdiği konum gereği romantizmden kopan bir düşünceyle karşılaşmaktayız. Felsefenin sanatı nesnesi olarak alabilmesi için sanatın sonsuzluğu içinde barındırabilecek potansiyeli olmak zorundadır (2020: 61). Schelling'e göre felsefenin yaptığı şey reel şeyleri tasvir etmek değildir. Felsefe tasvir ettiği mutlağın tikel bir formu olduğunu ve bunun kusurlu bir kopya olduğunu bilir. Ancak sanat gösterdiği tikel formu kusursuzun derecesinde olumlamaktadır. Felsefe ve sanat arasındaki ilişkide en önemli nokta bu iki alanın mutlağı yansıtırma biçimini iki ayrı form üzerinden yapmasıdır. Felsefe mutlağı hakikat olarak gösterirken, sanat mutlağı güzel olarak göstermektedir (2020: 62).

Schelling güzeli sanatın, hakikati felsefenin alanına yerleştirirken Romantizm bu bölünmeyi ortadan kaldırmaktadır. Bu noktaya kadar aktardığımız bütün fikirlere

hakim olan şey her defasında bir ikiliğin merkezde olmasıdır. Kartezyen düşünen özne ile doğa, Kantçı *Noumenal-Fenomenal* ayrımı, Fichteci ben- ben olmayan ikiliği, Schellingci güzel ve hakikat bölünmesi fikirleri, her defasında benzer bir karşıtlık doğurur. Yukarıda bahsettiğimiz Romantik mistiklik ve akıldışılığın kurguladığı ikilik ise sonlu ile sonsuzun ilişkisidir. Ancak Romantiklerdeki sonlu ile sonsuzun ilişkisi Fichte'nin "ben" ile "ben olmayan" kavramlarının taşıdığı karşıtlığı taşımamaktadır. Romantik sonsuz her zaman sonlunun içerisinde kendisini göstermektedir. Sanatçının görevi de sonsuzun sonluda görünür kılınmasını sağlamaktır (Hartmann 2021: 15). Dolayısıyla Romantizm hem felsefenin hem sanatın aynı anda konu edindiği sonsuzu Schelling'in aksine bir bütün olarak sanatın alanına yerleştirmektedir. Bu yüzden Benjamin Romantizmin ortaya koyduğu reflektif düşünme yöntemi olan düşünsemeyi Fichteci *Setzung*'un sonsuz defa tekrarlanması olarak göstermektedir. Çünkü Romantiklerde sonsuz düşünseme sanat ortamının kendisidir ve bu düşünseme sonsuz çokluklara çok yönlü bir biçimde açılmaktadır (Benjamin 2013: 79-80). Bu yönüyle Romantizmdeki çokluk fikri ile, ileride değineceğimiz, Badiou'nun temele yerleştirdiği çokluk fikri arasında bir bağlantı kurulabilir. Ancak buradaki fark Badiou'nun çokluğu temellendirmeyi kümeler kuramı aracılığıyla yapmasıdır. Dolayısıyla Badiou'daki çokluk matematikle ilişkilidir (Ergül 2015: 70). Oysa Romantik düşünseme hareketinin ortaya çıkarttığı çokluk tümüyle sanat alanına aittir.

Benjamin sanatı Romantik düşünseme ortamının bir tanımı olarak göstermektedir. Şiir sanatı ile düşünceyi denkleştiren Romantiklerin görüşü bir düşünseme ortamı olarak sanat için belirleyicidir. Alman İdealizminden gelen sisteme uygun olarak söylersek eğer, "Ben" in kendisini ortaya koyması için gerekli bir salt ideal varsa, Romantikler için düşüncenin ve benin sanat alanı içerisinde olması zorunludur (Benjamin 2013: 123). Böylece sanat Romantiklerde kurucu bir öge olarak bütün bir doğa alanına yerleştirilir. Sanatın kendi varlığı da yine reflektif bir kuruluşu öngörmektedir. Doğa nesnesi söz konusu iken bilginin ortaya çıkması için kullanılan yöntem gözlem olduğu gibi, bu biçimi sanat üzerine uyguladığımızda gözlemin gösterdiği işlevi sanat eserinde eleştiri yerine

getirecektir (2013: 124). Burada karşımıza çıkan “eleştiri” kavramı aslında yukarıda bahsettiğimiz Romantiklerin en temel ikiliği olan sonlu- sonsuz ilişkisinin aracıdır. Sanat yapıtı duyumsanabilir alanda ortaya çıkan sonlu bir yapıyken sanatın kendisi bir ideal olarak sonsuza gönderme yapmaktadır. İşte eleştiri, bu iki tarafı bir araya getirecek işlemi gerçekleştirmektedir. Bu demek oluyor ki düşünseme ortamı içerisinde eleştiri, sanatın bir sanat yapıtını sonsuzluk rejimi altına alması işlemidir.

Bir sanat yapıtı tamamlanmış değildir ve mutlaka sanatın mutlaklığı karşısında eksik olarak yer almaktadır. Ancak sanat yapıtının kavranmasının koşulu tam da eksik oluşu tarafından sağlanır (2013: 129). Dolayısıyla bir sanat yapıtının koşulu onun eleştirilebilir olmasıdır. Eleştiri, sanat yapıtına yönelerek onun mutlaklaştırılmasını sağlamaktadır. Sanat yapıtı ise eleştirinin karşısına kendisini sınırlayarak çıkmaktadır. Düşünsemenin gerçekleşebilmesi ve eleştirinin olması için sanat eserin kendisini biçim içerisinde sınırlandırması gerekir. Bu durum bizi bir paradoksa götürmektedir. Ancak Schlegel için sanatın büyüklüğü bu paradokstadır ve Schlegel bu paradoksu, ironi olarak tanımlamaktadır (Schlegel 2018: 34). Schlegelci ironide sanatçı, sanatın içerisinde kendisini iptal etmektedir (Hartmann 2021: 35). Daha önce eleştirinin yapıtı mutlaklaştırarak sanat ideasının içinde eriteceğini söylemiştik. Ancak burada biçimin ironisi sanat yapıtını var tutarak ama aynı zamanda onu sanat ideasına yakınlaştırarak iş görmektedir. Böylece Romantik ironi, sanat yapıtına bir zırh gibi yapışır ve sanat yapıtını yok edilemez kılar (Benjamin 2013: 145). Bu, Romantizmin sanatı, sanat ideali üzerinden mutlaklaştırdığı noktadır.

Schlegel’in sanat ideasının yapısını kurarken ulaşmaya çalıştığı şey tekil sanat yapıtının arkasında görünen bütünlüklü biçimdir. Böylece şiir sanatının kendisi şiir ideasının da kendisi olacaktır. Ancak buradaki temel nokta Romantik şiir sanatının hep oluş içerisinde kalacağı ve tamamlanamayacak oluşudur. Bu anlamdaki oluş sürecini ilerlemeci mantıkla ya da güzelin sistematigi çerçevesinde çalışan bir şey olarak görmemek gerekir. Hem Schlegel hem Novalis şiir sanatının bu mutlak düşünsemesini transandantal şiir sanatı olarak tanımlamaktadır. Burada transandantal şiirin durumu aslında başka bir

terminolojik yaklaşımla şiirin şiiridir. Romantiklerin söz konusu mutlağı *transandantal* şiir olarak tanımlamasının sebebi ise Kant'ın *Transsendantal* estetiğine gönderme yapmak, çözülmeyeni çözülmüş olarak sunmaktır (2013: 149-155).

Transandantal şiir ile sanat idealine ve böylece mutlağa ulaşılmış olması geriye kalan bütün biçimlerin mutlağın içinde eriyeceği anlamına gelmektedir. Schlegel söz konusu yapıda ayakta kalacak bir simgesel biçim ortaya koymaktadır. Bu simgesel biçimin en üst hali de roman biçimi olacaktır. Romanı en üst simgesel biçim yapan şey bir tür kuralsızlık durumudur. Böylece diğer hiçbir biçimin sahip olmadığı bir şey gerçekleşir, o da romanın kendi üstüne düşünseyebilme imkanıdır. Yukarıda Benjamin'in Romantik kelimesinin Ortaçağa ait olan ya da şövalyelere özgü olan anlamlarını verdiğini söylemiştik. Benjamin bu söz konusu anlamları aynı anda "romana uygun" olarak da göstermektedir. Dolayısıyla Romantikler için roman en üstün sanat, en yüksek düşünseme biçimidir. Romanın düzyazı olması onun biçiminde bir süreklilik taşımasını sağlamaktadır. Böylece sanat ideasının tanımı gerçekleşmiş olur. Buna göre "Şiir sanatının ideası düzyazıdır" (2013: 156-159).

Romantiklerde ortaya çıkan bu üstün simgesel biçim bizim için önemlidir. Çünkü Benjamin'in Alman Romantikleri üzerine çalışmalar yapmasının temel nedeni Romantiklerin içinde taşıdığı mistiklik ve tarihselliktir. En üstün düşünsemeyi ortaya çıkartan simgesel biçim Schlegel'e göre bir tür mistisizmdir. Söz konusu mistisizm ise sanat ve felsefenin gizemlerinin açığa çıkarılması işlemidir (Schlegel 2018: 15). Benjamin'e göre böylesi bir gizeme sahip olmayan sanat da sanat değildir, bilim de bilim değildir. Çünkü Benjamin'in tarih meleği ilerleme fırtınası tarafından yüzü geçmişe dönük bir şekilde geleceğe doğru sürüklenir (Benjamin 2016: 42). Bu metaforun önemi aslında Aydınlanmayla birlikte kurulan "ilerlemeci" sistemin temele aldığı düşüncenin tarih bilincinden yoksun oluşudur. Oysa Alman Romantizminin ortaya çıkarttığı yapı için tarihsellik her zaman belirleyicidir. Nitekim Collingwood'un değindiği üzere, geçmişe dönük hayranlık besleyen diğer yapıların aksine Romantizm tarihi içinde bulunduğu çağa getirirken ona dönecek değil onu büyüterek ilerletecek bir yapı kurgulamaktadır

(Colingwood 2019: 122). İşte bu yapı Romantizmde bütünüyle sanat üzerinden kurgulanmaktadır. Tartışmanın hem Benjamin'le hem de Marksizmle (Doğal olarak Badiou ile) bağlandığı nokta burasıdır. Bu yüzden Benjamin Hölderlin'in sanatın ayıklığı kavramını belirleyici olarak göstermektedir. Söz konusu ayıklık sanatın ortaya çıkardığı düşünmedeki temkinliliğidir. Benjamin ile Badiou arasında kurabileceğimiz en net bağlantı ilkin burada kendisini gösterir. Benjamin yeninin hızı karşısında düşüncenin temkinliliğini seçmektedir. Buraya paralel olarak da Badiou çağımızın belirleyici kavramı olan hızın da bir tutarlılık kırıcı olduğunu ifade etmektedir (Badiou 2019b: 29). Benjamin'in sanatın ortaya çıkaracağı düşünsemedeki beklentisi duygusal tepkiler yığını yerine akılcı bir sakinliktir. Badiou da aynı şekilde düşüncenin içine yeniden isyanı yerleştirmek için ahesteleştiği şart koşturmaktadır (2019: 21). Bu bağlantıya ileride daha detaylı olarak değineceğiz ancak amacımız sanatın düşünceyle ya da hakikatle bağının iki filozofu da politikaya götürdüğünü göstermektedir.

Sonuç olarak sanatın Alman Romantiklerinde kendi mutlaklığı içerisinde nasıl bütün bir alanı kapladığını göstermiş olduk. Badiou bu noktayı Romantik şema olarak adlandırmaktadır ve Platoncu didaktik şemanın tam karşısına yerleştirmektedir (Badiou 2020: 13). Badiou ortaya koyduğu her şemanın yeni bir yönünün tarihsel olarak tekrar oluştuğunu vurgulamaktadır. Böylece ilerleyen bölümlerde göstereceğimiz gibi Badiou Romantizmin yeni yönünü "Heideggerci yorumbilgisi" olarak gösterecektir (2020: 17). Buna göre didaktik şemanın yeni yönü de Marksist estetik olacaktır (2020: 16). Ancak Marksist estetiğe geçmeden önce Romantik mutlaklığın dağılışını ve sanatın Hegelci sonunu göstermek gerekir. Çünkü tarihin bu noktasında sanat ve felsefe arasındaki ilişkide tekrar bir yer değiştirme gerçekleşmektedir.

Yukarıda Romantik düşüncenin kurduğu yapıda işlemde olan ikiliğin sonlu sonsuz ikiliği olduğunu belirtmiştik. Hegel düşüncesinde ise sanat söz konusu olduğunda işlemde olan ikilik tinsel olan ile duyumsanabilir olan arasındadır. Hegel'e göre sanatın kökeni tinseldir. Ancak bu tinselliği içinde sanat, duyumsanabilir olanla örülmüştür (Hegel 2012: 12). Böylece sanat Hegel düşüncesinde doğa ile saf düşünce arasında bir konuma yerleşmektedir. Sanat

eseri doğadaki taştan, ağaçtan ayırır, aynı zamanda saf düşünceden de ayırır. Ancak sanat insanın en az iki duyusuna bağımlıdır. Buna rağmen sanat eserinin sahip olduğu duyusalılık duyumsamanın şeklinden dolayı tinselleşmiştir (2012: 37-38). Dolayısıyla sanat böylesi bir aradalık durumunu sanat eserinin üretimi safhasında da gerçekleştirir. Hegel'e göre sanatçı bir biçime ya da belirli bir pratiğe bağımlı değildir. Sanatçıyı sanatsal üretimde etken kılan şey hayalgücü ve tinselliklerdir. Ancak bu durum sanatçının tam anlamıyla saf düşünce alanında kalmasını zorunlu kılmamaktadır (2012: 38).

Sanatın tarihsel olarak içine yerleştirildiği ilk kavramlardan biri *mimesis*'tir. Ancak *mimesis* Hegel düşüncesinde sanat için bir amaç olarak görülmemektedir (2012: 39). Çünkü taklit edilen şeyin estetik niteliği kendisinde bir nesnellik taşımamaktadır. Taklit edilen şeyin güzelliği ya da çirkinliği zaman içerisinde değişime uğrayabilir. Hatta Hegel böylesi bir değişimin sadece tek tek bireyler için değil aynı zamanda uluslar için de söz konusu olabileceğini vurgulamaktadır. Bu yüzden ayrı toplumların ortaya çıkarttıkları eserler diğer toplumlara ya da topluluklara anlamsız gelebilecektir. Bundan dolayı Hegel sanat eseri için böylesi bir ulusal yapıyı ortadan kaldıracı bir amaç edinilmesini savunmaktadır (2012: 44). Platon da, Hegel'e benzer bir tarzda, şairi *mimesis*'çi olduğu için devletinden ihraç etmiştir (Platon 2019: 398a). Oysa yukarıda belirttiğimiz gibi Aristoteles *mimesis* de dahil olmak üzere bir bütün olarak sanatı düşünce sisteminin içine tekrardan yerleştirmiştir. Mimetik olanın bu şekilde dışlanması estetik teori açısından Hegel'in Aristoteles'i karşısına alıyor olduğunu bize gösterir. Ancak Hegel aynı zamanda sanatın eğitim için sınırlanmayacağını söylerken de Platon'un düşüncelerinin karşıt konumuna yerleşmektedir (Hegel 2012: 44) Çünkü sanat her iki büyük filozofta da bir devlet politikası olarak yer alır. Hem Aristoteles hem de Platon sanatı eğitim için kullanmaktadır ve *mimesis*, hem Platon hem de Aristoteles'in eğitim anlayışı açısından sanatın belirleyici bir özelliğidir (Aristoteles 2017: 17). Bakıldığı zaman sonu devlete çıkan bir yol inşa eden Hegel'in sanatın kendisini ele alırken tarihsel süreçte ortaya çıkan, sanatın en önemli politik yanlarını sanattan süzdüğünü görmekteyiz. Yine de bu işlemin kendisi, yolun kendisinden dolayı politikleşir. Çünkü Hegel'in diyalektiğinde tin

sonuç olarak devlet uğrağında özgürlüğüne ulaşır. Sanat, söz konusu ettiğimiz bu yönlerinden sıyrıldığına, salt bir araç işlevi görmekten kurtularak hakikatin örtüsünü kaldıracak bir işlevi yüklenir. Biz devletin politikanın başat aygıtlarından biri olduğunu bilmekteyiz. Hatta radikal bir düşünce olarak Badiou'ya göre devletin olduğu bir yerde hakikatin olamayacağı açıktır. Ayrıca Badiou Hegel'deki devlet momentinin Prusya bürokrasisi olduğunun da kuşku götürmez olduğunu vurgulamaktadır (Badiou&Nancy: 36). Hegel'e göre sanatın diğer hiçbir düşük araçla bağlantısı olamaz. Dolayısıyla sanat aslında hakikatin değil devletin önündeki engelleri ortadan kaldıracak işlevi yüklenir. Böylece sanat Hegel tarafından politik kelepçelerinden kurtarılsa bile sonu devlete çıkan bir sisteme yerleştirildiği için politikleşir (Hegel 2012: 45).

Hegel'in söz konusu sistemini incelediğimizde kültür dünyası içindeki insan, ilk aşama olan "Öznel İde" aşamasında, tını tekil bir bireysellik içinde bilir. İkinci aşamada yani "Nesnel İde" aşamasında insan, tını içinde bulunduğu toplumla kurduğu yeni bir kültür alanıyla, devletle, tarihle birlikte bilir. Son aşamayla birlikte İde kendi birliğini gerçekleştirir. Bu "Mutlak İde"nin ortaya çıkışıdır. Bu alanda kendisini gösteren ögeler sanat, felsefe ve dindir (Bozkurt 2005: 54). Buna göre Hegel ilk sanat biçimi olarak sembolik sanatı vurgular. Devamında ise idea ile görünüşün tam uyumunu sağlayan klasik biçimi konumlandırır (Hegel 2012: 73-74). Buradan üçüncü olarak Romantik sanat biçimi ortaya çıkar. İdea ile görünüşün bağlarını koparan biçim olarak Romantik sanat biçimi Hegel'e göre sanatın kendi kendisini aşmasıdır (2012: 75). Sanatın kendi kendisini aştığı Romantik biçimle birlikte din ve felsefe sanatı aşmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere daha önce belirttiğimiz gibi bu, sanatın felsefe karşısında yeninden konumlandırılışıdır.

Oysa Hegel sanatın sonunu doğrudan klasik biçimin kendisiyle bize sunmaktadır. Klasik biçimin ortaya çıkışı Antik Yunan'a denk gelmektedir. Antik Yunan düşüncesinin mitoslar üzerinden kurduğu antropomorfik Tanrı tasarımı sonucunda ide kendisini nesnede tam olarak somutlaşmış olarak gösterir. Bu durumda sanat yapıtı düşüncenin bir tür mekanı ya da aracı değildir. Bizzat düşüncenin kendisi olarak nesnede görünen şeydir (Beiser: 2019: 378). Hegel'e

göre Antik Yunan'ın ortaya çıkarttığı heykel yapıtı estetiğın varabileceğı en yüksek noktadır. Bu noktadan sonra sanat için daha fazlası mümkün değıldir. Buna göre Hegel için sanatın ereğı Antik Yunan'ın klasik biçimidir (2019: 380).

“...çünkü tinsel-olan tamamen dışsal görünüşü içinde ortaya çıkıyordu; bu güzel birlik içinde, bu sanat biçimi doğal-olanı idealleştiriyor ve onu tinin tözsel bireyselliğinin tamuygun bir cisimleşmesi haline getiriyordu. Bu yüzden klasik sanat, İdeal'in kavramsal olarak tamuygun sunumu, güzelin alanının tamama ermesi haline gelmişti. Hiçbir şey daha güzel hale gelemez.” (Hegel 2015: 284-285)

Ancak Hegel'e göre tinin kendisinin, duysal alanda tam anlamıyla açılmasından daha yüksek bir durumu söz konusudur. Klasik biçim her ne kadar tinin duysallıkta tam ifadesini sağlasa da bu durum salt tin kavramına uygun düşmemektedir. Tıpkı idenin doğa alanında kendisine yabancılaşıp tekrar ideye döndüğü diyalektik harekette olduğu gibi tin klasik biçimdeki duysallıktan kendi içine doğru çekilir (2015: 285). Tin kendine döndüğü noktada kendi varoluşunu tam anlamıyla kavrar. Bu durum tinin duysallık alanı içerisinde aradığı şeyin eksiksiz olarak kendisinde olduğunu kavradığı noktadır. Hegel bu tinsel momentı Romantik sanat biçimi olarak tanımlamaktadır. Romantik sanat biçiminde ortaya çıkan şey hakikatin cisimselliğın içinde saf olarak bulunmadığının bilgisidir (2015: 65). Dolayısıyla Romantik sanatın içeriğı tümüyle mutlak olanı, Yunan insanbiçimciliğinde söz konusu olan plastik Tanrıların aksine tek bir Tanrıyı, tek bir tını dile getirir. Burada sanatın görevi tinsel Tanrı bilincini görünün önüne koymaktır (2015: 286-287). Bütün bu sürecin doğal sonucu olarak Hegel Romantik sanat biçiminin Tanrıyı dile getirme şeklini sembolik ve klasik sanat biçimlerinin aksine sanat olmağıın dışına yerleştirmektedir. Dolayısıyla aslında sanat mutlak hakikati sanat dışı alandan bildirmektedir (2015: 295).

Hegel'e göre sanat doğa alanındaki anlamı ortaya çıkarttığı görünüş ile gösterir. Bu tür bir görünüş doğa nesnesinin birebir bir kopyası değıldir. Sanatı doğal nesneden ya da bir kopyadan ayıran bu özelliğidir. Sanat anlamı görünüşe getirdiğı şeyden her zaman bir eksikle oluşturur. Bumin'e göre sanat yapıtının çekiciliğı böylesi bir eksiltme işleminden kaynaklanır. Böylece Hegel düşüncesinde sanat varoluşun hakikatini sunar (Bumin 2010: 114). Yine de sanat

bu düşüncenin bütünlüklü hakikat dile getireni değildir. Çünkü her ne kadar bir yanıla tinsellik, anlamla iç içe de olsa diğer yanıla her zaman için duyumsanabilirlik alanına tutsaktır. Böylesi bir mecburiyet ideanın eksik biçimde iletilmesini doğurmaktadır (2010: 115). Bundandır ki sanat Hegel'in mutlak tin kavramı içerisinde hiyerarşik düzene göre bakıldığında mevcut üçlünün ilk sırasında yer alır.

Ancak sanatın sonunun gerçekleştiği yer tam da buradadır. Şiir biçimi tinsellikten en çok pay alan, duyumsanabilir olandan en az pay alan bir biçim olarak kendisini göstermektedir. Bu haliyle şiir sanat dışında kalmaktadır. Çünkü Hegel'e göre sanat duyu aracılığıyla varlığını sürdürmelidir. Sanat kavramlaştıkça sanat dışına itilmektedir (2010: 115). Sanatın sonu fikri sanatın imkanının tamamen kapandığı anlamını taşımamaktadır. Hegel'e göre sanat en yüksek biçimini Klasik biçimde vermiş, dolayısıyla tinin açılmasıyla yeni bir yer edinememiş olacaktır. Bu yüzden de Nancy'e göre sanat Hegel'in sisteminde geçmişe dair bir şey olacaktır (Badiou&Nancy 2017: 31-32). Hegel'in ortaya koyduğu sistemde kavramsallaşmanın ya da idenin tam hüküm sürdüğü alanda ancak din ve felsefe kendisini gösterebilir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, Romantikler sanatı aklın merkezde olduğu felsefi sistemden dışarı çıkartarak bütünüyle tinselleştirerek mutlaklaştırmışlardır. Hegel ise sanatı tekrar felsefi sistemin içine dahil ederek sanatın sonunun gelmiş olduğunu gösterir. Söz konusu felsefi sistemin bizim için en önemli yanlarından biri Badiou'nun didaktik şema olarak gösterdiği yapının yeni bir yönünü oluşturan Marksist estetiğe çıkış noktası sağlamasıdır. Romantiklerin ve Hegel'in ortaya attığı görüşler, felsefede tarih kavramının öne çıkışını sağlamaktadır. Sanatın da politik bir zeminde incelenbilmesinin koşulu buradaki tarihselliğin devreye girmesiyle sağlanabilir. Dolayısıyla sanatın gerçek anlamda ayakları gerçeklik zeminine basan ilk araştırmasını tarihsel materyalizmle birlikte görebileceğiz. Nitekim Lukács estetik araştırmasının temelini de yukarıda bahsettiğimiz Hegel'in tinin açılmasını gösterdiği sistemden almaktadır (Tunalı 1976: 201). tüm bu nedenlerden dolayı bir sonraki bölümde tarihselliğiyle birlikte ortaya çıkan

sanatın, ideolojik boyutunu ve aynı zamanda bilimsel/felsefi yönünü Marksizm ve Lukács üzerinden göstermiş olacağız.

1.2. İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sanat: Marksizm ve Lukács

Badiou'nun sanat ve felsefe ilişkisi için oluşturduğu tarihsel yapıda Platon'un içine yerleştiği didaktik şemaya paralel olarak 19. Yüzyılda ortaya çıkan yeni yön Marksist şemadır. Ancak bizzat Marx'ın bütünlüklü bir estetik sistemi kurduğunu söyleyemeyiz. Bu yüzden bu bölümde değineceğimiz konu Marksist ideolojinin sanat kavrayışı ile devamında Lukács'ın modern sanatın neliğine dair eleştirileridir. Marksizmin temsilcileri genel hatlarıyla sanatın nasıl doğduğunu ve ideolojik olarak nasıl bir konuma yerleştiğini açıklamaktadırlar ancak bu açıklamada sanatın biçimi eksiktir. Eagleton bunun başlıca nedenini, belirttiğimiz gibi Marx'ın bütünlüklü bir estetik sisteme sahip olmaması olarak göstermektedir (Eagleton 2020: 111). Dolayısıyla bu düşüncede sanatın doğrudan ideolojinin içine yerleştirildiğini söyleyebiliriz.

Marx'ın *Feuerbach Üzerine Tezler*'in meşhur onbirinci savına göre "Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, aslolan onu değiştirmektir." (Marx 2013: 17). Bu sava göre düşünce bir yorumlamadan çok etkinliğe yönelik olmalıdır. Bu düşünce, sanatı da doğrudan etkilemektedir. Böylece sanat da kendisini salt olarak bir betimleme işlemiyle göstermemeli, düşünceyi pratik alana dönüştürecek bir eğilimi sağlamalıdır (Kula 2013: 8). Bu, sanata ilk defa farklı bir yönde politik işlev yüklendiği andır. Çünkü daha önce Platon sanata ihraç hükmünü verirken iktidarın dilini konuşmaktaydı. Ya da Aristoteles siyaseti bir yönüyle inandırma sanatı olarak kurgularken halkın mutluluğunu koruyacak bir işlemi öne almaktaydı. Hatta Hegel sanatı bizzat devlet momentinin birkaç adım gerisine yerleştirmekteydi. Oysa Marx düşünceye, aynı zamanda sanata bir değişim telkini vermektedir. Ancak Badiou bu sava birkaç yönden karşı çıkmaktadır. Badiou'ya göre sanatın da felsefenin de kendisine özgü bir *praksis*'i yoktur. Ne felsefe ne de sanat devrim yapamaz. Bu iki alan da sahip olduğu yapı gereği sadece bazı özel kişilerin ortaya koyduğu büyük eserlere bağımlıdır (Badiou&Nancy 2017: 42). Oysa Benjamin'e göre bir sanatçı kendinde her zaman

“iş görür” niteliğini taşımalıdır. Buna göre bir sanatçının ortaya koyduğu eser teknik olarak iyi olmalı ama aynı zamanda toplumsal, politik eğilimleri doğru göstermelidir. Bunun yanında da sanatçı kişisel yaşamını ve eylemlerini söz konusu eğilimlere göre kurgulamalıdır (Benjamin 2008: 74). Bu noktada Marx'ın burjuvazi üzerinden sanatçının durumunu gösterişi dikkat çekicidir. Marx'a göre burjuvazi sanatçının üzerindeki kutsal haleyi ortadan kaldırmaktadır ve onu sıradan bir ücretli emekçiye dönüştürmektedir (Lunn 1995: 27). Bu yüzden sanatçının bu mevcut düzende içine yerleştirildiği konumu görebilmek için Marx'ın ortaya koyduğu bazı kavramları incelememiz gerekmektedir.

Bu incelemeye Marx'ın materyalist tarih anlayışına bakarak başlayacağız. Marx'ın materyalist tarih anlayışının en temel yönü insanın fiziki varlığı neticesindeki örgütlenmesiyle kendisini doğadan ayırarak doğa ile olan ilişkisini başlatmasıdır (Marx 2011b: 231). Marx'a göre söz konusu ilişkinin başlangıcı insanın geçim araçları üretmeye başlamasıdır. Bu, insanın kendisini hayvandan ayırt ettiği noktadır. Böylesi bir üretim tarzı insan için yeni bir yaşam tarzının oluşmasını sağlar. Nüfusun çoğalmasıyla da ikinci bir ilişki tarzı olarak insanların birbiriyle ilişkisi ortaya çıkar (2011b: 232). Marx bu ilişkiyi ikiye ayırmaktadır. Ortaya çıkan ilk ilişki doğal ilişkiyken ikincisi toplumsal ilişkilendir. Bunlarla birlikte Marx, insanın bu süreçte bir bilince sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bilinçle aynı düzlemde olan dil kendisine burada yer bulmaktadır. Marx'a göre dil sadece toplumsal ilişkide kendisini göstermektedir. Dolayısıyla bilinç toplumsal bir ilişkiyle kendisi gösterebilir. Toplumsal ilişki içinde insan aşama aşama iş bölümünü kurar ve yerleştirir (Marx&Engels 2013: 38).

Böylece, iş bölümüyle birlikte mülkiyetin bölüşülmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Ancak Marx bu bölüşmenin eşitsiz olduğunu vurgulamaktadır. Buna göre iş bölümü ve mülkiyet aslında aynı şeyi ifade ederler. Farkları, sadece birinin pratiğe diğerinin ürüne bağlı olmasıdır (2013: 39). İş bölümü süreci bir diğer yanı sıra Marx'ın başat kavramlarından birini açığa çıkarmaktadır. Eşitsiz bir biçimde doğal olarak dayatılan iş bölümü insanın kendi eylemine yabancılaşmasının başladığı noktadır. İşin bölüşülmesi ile birlikte herkesin katı ve içinden çıkamayacağı belirli bir işi olmaktadır (2013: 41). Bu durum Marx'a göre insana kendi hayatıyla ilgili

iradi bir gücünün olmadığı hissini vermektedir. Bu şekilde de insanın yabancılaşma süreci başlamaktadır (2013: 42).

Marx bütün bu ekonomik ilişkiler bütününü burjuva toplumu olarak tanımlamaktadır. Bu toplum biçimi ailede, kabiledede ve geniş anlamda devletle kendisini gösterir. Böylece Marx'ın tarih anlayışının da özü ortaya çıkmaktadır. Marx, Hegel'den miras aldığı tarih kavrayışının yönünü tamamen üretim ilişkilerine doğru çevirmektedir. Bu durum Marx için tarih fikrinin tümüyle ideolojik olarak değerlendirildiğinin göstergesidir. Aynı zamanda da Marx, burjuvaziyi Hegelci idealist devletin temeli olarak göstermektedir (2013: 43-44)

Bu noktada yabancılaşma (*Entfremdung*) kavramını biraz daha açmak gerekmektedir. Çünkü sanatçının, sanat üretim süreci nesneyle girdiği özgür ilişkiyle doğrudan alakalıdır. Yabancılaşmanın yarattığı şey söz konusu özgürlüğün ortadan kaldırılmasıdır. Aslında yabancılaşma kavramı Marx'ın Hegel'den aldığı bir kavramdır. Buna göre, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* adlı eserinde ide, özgürlük ve özbilinç aşamasına ulaştığı süreçte, kendisini aşmasıyla birlikte doğa alanını oluşturduğu uğrakta kendisine yabancılaşmaktadır (Bozkurt 2005: 51-52). Oysa Marx yabancılaşma kavramını idealizmin gökyüzünden alıp yeryüzüne indirir. Marx yabancılaşma kavramını doğrudan üretim ve emek sürecinin içerisinde görmektedir. Marx'a göre işçi ne kadar çok zenginlik üretirse kendisinin yoksulluğu bir o kadar artmaktadır. Burada, işçinin üretimi bir emek olarak kendi kendisini de işçiyi de meta olarak üretir. Söz konusu üretim sonuç olarak işçiye yabancı bir şey olarak ortaya çıkacaktır. Çünkü aslında üretim işçiden bağımsız bir konuma yerleşmektedir. Buradaki sorun tüm sürecin gerçeklikten kopuşu sağlamasıdır. Hegel'in yabancılaşması, tinin kendine dönüşünü ve gerçekliğine ulaşması sonucunu doğuruken Marx'ın ortaya koyduğu yabancılaşma, işçinin tümüyle gerçekliği yitirmesine sebep olmaktadır. Böylece işçi ne kadar çok nesne üretirse o nesneye o derece az sahip olabilir ve dolayısıyla sermayenin egemenliği altına girer. Böylece işçinin bütün yaşamsal etkinliği en aşağı seviyeye indirgenir. Dolayısıyla insanlar tüm bilişsel etkinliklerden, sanattan, hatta gerekirse havadan ve sudan soyutlanacak bir yaşama itilir (Marx&Engels 2009: 121-122).

Oysa Engels için sanat insanın kendi başlangıcından beri yavaş yavaş geliştirdiği el becerilerinin, kendi üretim gücünün en mahir olduğu anda en üstün haline ulaşmıştır (2009: 118). Dolayısıyla sanat bizzat üretim ilişkisi içindeki insanın üretim nesnelere biridir. Marx'a göre her üretim aynı zamanda o üretimin ihtiyacını da birlikte doğurmaktadır (Lunn 1995: 22). Eğer sanat da aynı üretim sürecine dahil ediliyorsa bu sanatın da halk tarafından doğrudan istenen yapay bir ihtiyaç durumu içine alındığını bize göstermektedir. Bu durumda politika bizzat sanat üzerinden halkı belirleme ve yönlendirme yöntemini devreye sokmuş olacaktır. İleride bahsedeceğimiz Benjaminsci tekniğin sanatı siyasallaştırması durumunda sanatın propaganda aracı haline gelmesinin başlangıcını bu fikirlerin temelinde görmek mümkün olmaktadır.

Ancak yukarıda belirttiğimiz gibi sanat Marx için temel bir insani ihtiyaçtır. Bu yüzden politik olarak bir işlev gösterecek sanatın yapay bir ihtiyaç dizgesine oturması şarttır. Sanat, Marx için doğal olarak doğrudan bir ideolojik aygıttır ancak sadece bir yanıyla, bir diğer yanıyla sanat salt olarak duyulara ve heyecanlara hitap eden bir şey olarak kendisini gösterir (1995: 23-24). Aslında bu noktada Hegelci sanatın sonu fikrine benzerlik çok açık bir biçimde kendisini göstermektedir. Hegel sanatı, mutlak idenin kendisini gerçekleştirdiği yerde, felsefenin aşacağını göstermekteydi. Marx'ın sanatın taşıdığı iki yönü tam anlamıyla böleceği nokta burada gerçekleşir. Sanat ideolojik bir aygıt olmasıyla kendisini politik bir alanda var eder ancak Marx, komünist devletin içinde sanatın bu yönünü iptal etmektedir. *Alman İdeolojisi* adlı eserinde Marx Komünist devlette bir ressamın olmadığını, sadece diğer işlerinin yanında resimle de uğraşan insanların olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla aslında sanat Hegel'deki devlet uğrağının içinde iptal edildiği gibi Marx'ın komünist devletinin içinde başka bir biçimde iptal edilmektedir. Bu durum bize doğrudan şunu göstermektedir, politikanın bittiği yerde sanat iptal edilir. Böylece sanatın en temel işlevinin, en belirleyici yönünün politika olduğu, sanatın ideoloji taşıyıcısı bir durumunun olduğu en açık biçimde kendisini göstermektedir. Bunun bizim için en önemli tarafı ileride Benjamin için sanatın bu söz konusu işlevinin nasıl gerçekleşeceğini göstereceğimiz noktada bu durumun bize fikrin temelini sağlamasıdır.

Ancak sanatın böylesi bir yönden iptal edilmesi tıpkı Hegel'de olduğu gibi sanat faaliyetinin tümüyle iptal edilmesi anlamını taşımamaktadır. Bunun en basit örneğini konstrüktivizmin önemli temsilcilerinden Punin vermektedir. Sanatın ideolojik yönünün iptal edilmesiyle birlikte sanat proleterler tarafından yeni bir gündelik yaşam için üretilen objelere dönüştürülecektir. Burada amaç sanatçı ile diğer iş kolları arasındaki makasın kapatılmasıdır. Çünkü bu yeni Marksist yapıda sanatçının konumunun değiştirilmesi gerekmektedir. 20. Yüzyılda ortaya çıkan Rus sosyalist düşüncesinde sanatçının kutsal bir değer görmesi ancak burjuvaziye uygun düşen bir düşünce biçimidir (Ionescu 1976: 225). Böylece bilim ve sanat aynı yerde birleşerek kendisini gösterecektir. Bu yönüyle sanatçının üstlendiği rol bir "sosyal mühendis" olmasıdır (Rose 2015: 182-183).

20. yüzyıl Rus sosyalistleri ve Saint-Simon'cu kanada göre sanat bilimle başlangıcından beri kopuk bir ilişkiindedir ve bu noktadan itibaren bu ilişki sıkılaştırılmalıdır. Oysa Lukács'ın düşünceleri bu durumun tersine işaret etmektedir (2015: 183). Lukács'a göre bilim ve sanat ortak bir yerden çıkan nesnel gerçekliğin iki farklı anlatış biçimidir. Bilim ve sanat temel olarak yaşamın gereksinimlerinden doğarlar ve amaçları yaşam sorunlarına çözüm aramaktır (Lukács 1999: 36-37). Lukács, tarihsel süreçle, insanın bedensel gelişiminin dünyayı işlemeyi sağladığını, ayrıca bunun, insanın dünyayı egemenliği altına alma girişimi olduğunu savunmaktadır (1999: 133). Böylesi bir egemenlik altına alma işlemi aslında insanın bilim ve sanat yoluyla gerçeklikle kurduğu ilişki ile ilgilidir. Hakikatin yönü saf olarak bilimselleştikçe yani estetik içerikten uzaklaştıkça insanın doğaya olan egemenliği de belirginleşmektedir.

Gerçekliğin bilim ve felsefe yoluyla anlatılmaya başladığı ilk anlarda, söz konusu anlatı kendi içerisinde estetik öğeler barındırmaktadır. Sokrates öncesi filozoflarda ya da Platon'un metinlerinde şiirler görmemiz, hatta başlı başına bir şiir olan Lucretius'un *De Rerum Natura*'sı buna örnektir (1999: 139). Lukács'a göre bu durumda gerçeklik, bilim ve felsefe yoluyla anlatılmaya başlansa bile sanatın zeminin gerçeklikten kopmadığına işaret etmektedir. Çünkü sanat ile gündelik yaşamın bağları kendisini korumaya devam etmiştir (1999: 140). Ancak Lukács, sanatın gerçeklikten kopuşunun modernist sanatla birlikte gerçekleştiğini

vurgulamaktadır. Fakat Lukács'ın modernizm eleştirisini açıklamadan kendisinin Marx'ın yabancılaşma kavramını bir üst noktaya taşıdığı söyleşme kavramını açıklamak gerekir. Çünkü modernizm eleştirisinin temelini oluşturan gerçeklikten kopuş yukarıda belirttiğimiz gibi üretim süreçleriyle ve toplumsal ilişkinin sekteye uğramasıyla ilgilidir. Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı eserinde toplumsal ilişkinin söyleştğini bize göstermektedir.

Lukács'a göre meta kavramı Marx'ta da görüldüğü şekliyle kapitalist toplumu açıklayabilmek için en önemli kavramlardan biridir. Çünkü Lukács burjuva toplumunun tüm nesnelleşme ve öznellik biçimlerinin yapısının meta kavramı sayesinde açıklanacağını göstermektedir (Lukács 1998: 157). Lukács'ın bu noktada, Marx'ın yabancılaşma kavramını alıp bir üst aşamaya taşıdığını söylememiz mümkündür. Lukács bunu yaparken de yukarıdaki sebeplerden dolayı tekrar merkeze meta kavramını yerleştirmektedir. Marx'a göre yabancılaşma kendisini işçi ile ürettiği emek arasında gösterirken, Lukács söz konusu ilişkinin toplumsal bir kategori haline geldiğini vurgulamaktadır. Böylece ortaya çıkan şey, aslında insanların birbirine yabancılaşmasıdır. Çünkü Marx zaten işçinin günün sonunda kendi emeğini bile bir meta olarak ortaya çıkarttığını söylemektedir. Lukács emeğin kendisinin meta olarak ortaya çıkmasını toplumsal bir fenomen olarak genelleştirmektedir. Dolayısıyla da insanlar arasındaki ilişki bu yabancılaşmadan etkilenmektedir (1998: 158-163).

Bu noktada Lukács, söz konusu üretim süreci için önemli bir ayrımı bize göstermektedir. Buna göre Lukács makineli üretimin kendisinde sıkı bir rasyonelliğin egemen olduğunu belirtmektedir. Buradaki rasyonellik sonucunda işçinin kendi karakteri, ortaya çıkarttığı üründen bağımsızlaştırılır ve basit bir istatistik haline getirilir. Dolayısıyla insan çalışma sürecindeki belirleyici bir özne olma özelliğini yitirdiğinden dolayı sürecin içindeki basit mekanik bir parça haline getirilmektedir. Lukács bu durumu insanın rasyonalite karşısında "kontemplatif"⁷

⁷ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı eserinde mekanik süreçle birlikte rasyonelitenin, işçinin kendi emeği karşısında "contemplative" davranış sergilemesini sağladığını göstermektedir (Lukács 1971: 89). Eserin Türkçe çevirisinde söz konusu kelime

davranış sergilemesi olarak göstermektedir. Böylece kapitalist üretim süreci içerisinde insan pasifize edilmiş olur (1998: 163-168). Bir sonraki bölümde açıklayacağımız Benjaminci, sanattaki teknik olarak yeniden üretim süreci sonucunda insan sanat karşısında aynı “kontemplatif” davranışı sergileyecektir. Aynı duruşun hem insanın kendi üretimi hem de sanatın karşısında gerçekleşmesi bize açık olarak kapitalizmin her yönüyle bütün alanı, boşluk kabul etmeden politikleştirdiğini göstermektedir. Bu çalışmanın en önemli savlarına dayanak noktası oluşturacak biçimde Lukács, tüm bu durumun mekanik, aynı zamanda da atomik bir birey ortaya çıkarttığını ve bunun gerçeklikten kopuşu sağladığını göstermektedir. Dolayısıyla tüm bölümde gözümüze çarpan kilit nokta politikanın gücünü göstermek için her alanda aynı yere, gerçekliğe saldırmasıdır.

Lunn’a göre Lukács bu söz konusu şeyleştirme eleştirisini edebiyat alanındaki gerçeklik tartışmasına yöneltilmektedir (Lunn 1995: 101). Lukács için buradaki temel tartışma, modern ve geleneksel edebiyat kuramlarının arkasındaki ideolojiyi görünür kılmaktır. Bu yüzden eserin sahip olduğu biçim aslında eserin arkasında yatan dünya görüşünün bir aracıdır. Bu durumda modern ve geleneksel edebiyatın her ikisi için de belirleyici şey özlerinin neliğidir. Lukács’a göre bu öz insandır ve temel sorusu da “insan nedir?” sorusudur. İki edebi yön arasındaki temel ayrım bu soruya verdiği yanıt sonucunda kendisini göstermektedir. Lukács “insan nedir?” sorusunu salt felsefi alanda sorduğumuzda Aristoteles’in “*zoon politikon*”u ile karşılaşacağımızı ifade etmektedir. Bu ifade dolayısıyla Lukács, insanın özünün toplumsal olduğunu vurgulamakta ve gerçekçi edebiyatın çıkış noktasını burada göstermektedir (Lukács 2000: 23). Lukács’a göre “sanat tüm evreleriyle toplumsal bir fenomendir.” Sanatın nesnesi bizzat insanın toplumsal olarak ortaya koyduğu ya

“kontemplatif” olarak karşılanmıştır. Çevirinin doğrudan “seyredici” kelimesiyle yapılabilmesi de mümkündür. Ancak “seyirci” kavramında “kontemplatif” kavramının taşıdığı birkaç anlam eksik kalacaktır. En temel fark “kontemplatif”in uzun uzun düşüncelere dalan, yöneldiği şey karşısında meditatif ya da dinsel bir bağlılığı bulunan anlamlarını taşımasıdır. Muhtemelen çevirmen de aynı kaygılarla Türkçeleştirmeyi bu şekilde yapmıştır. Bu yüzden biz de kelimeyi bu şekilde kullanmayı tercih ettik.

da düşündüğü ilişkilerin bütünüdür (Lukács 1999: 166). İnsanın toplumsal olarak kurduğu ilişkilerin temelinde ise *mimesis* kavramı yatmaktadır. Lukács'a göre devingen doğa karşısında bütün canlılar mimetik hareketini gerçekleştirmelidir. Söz konusu hareket insanın toplumsal yaşamının sonucudur. Çünkü belirli hayvanlar ya da insanlar doğa karşısında hayatta kalmalarını gerektirecek bilgileri birbirlerine aktarırlar. Lukács bu aktarımın *mimesis* yoluyla yapılacağını vurgulamaktadır. İnsanın kendi bedenine ve doğal olarak çevreye egemen olmasının da yolu budur (1999: 169-170). Aynı zamanda estetiğin kendi konusu yapacağı şeylerin tohumları ve sınırları böylesi bir yapının ortaya çıkmasıyla mümkün olacaktır. Dolayısıyla hayatın bizzat içine dahil olan tekrar anlatımın, taklidin ya da öykünmenin temeli aslında bir tür anlam taşıyıcısı olmasıdır. Lukács böylesi bir anlam taşıyıcısını sanat için belirleyici kılmaktadır (1999: 182).

Oysa modern edebiyatın temele aldığı varlıkbilim ya da varoluşçuluğa göre insan doğuştan yalnız ve toplumdışıdır. Yenilikçi edebiyat ile gelenekçi edebiyat arasındaki temel farklılık buradadır. Ancak bu noktada insanın yalnızlığı ile ilgili durumun belirginleşmesi gerekir. Çünkü Lukács'a göre geleneksel edebiyatın verdiği örneklerde de kahramanlar yalnızlık durumunu yaşayabilirler. Fakat bu kahramanın belirli dönemlerde yaşadığı bir yalnızlık durumudur. Yenilikçi edebiyat ise yalnızlığı insanın yazgısı haline getirmektedir. Lukács, bir sonraki bölümde değineceğimiz Heideggerci "varlığın-içine-atılmışlık" kavramını öne sürerek insanın dünyaya fırlatılmış bir varlık olarak dış dünyadan yalıtık, tarihdışı bir kimliğe bürüneceğini ifade etmektedir (Lukács 2000: 24-25). Bu düşüncenin yaygınlaşmasının edebiyat üzerine etkileri büyük olmuştur. Böylece dünyayla tam anlamıyla bağ kuramayan, ondan etkilenmeyen ya da onu etkileyemeyen özne dış dünyanın yıkılışını beraberinde getirmektedir. Bu durum Lukács'a göre bütün bir modern edebiyatın ortak özelliğidir. Lukács yıkılan dış dünyayı ve içe çekilen özneyi Joyce'un bilinç akışı tekniğinde, Kafka'nın ortaya koyduğu tedirginlik dolu bir dünyada görmektedir. Lukács bu durumun sebebinin insanın kendisine temel alacağı sağlam bir zemin bulunamaması olarak göstermektedir (2000: 30-31). Sağlam zeminin yokluğu insanı ve onun hareketlerini belirsizliğe sürüklemektedir. Hegel'in sarsılmaz bir bütün göstergesi olan diyalektik anlayışının Kierkegaardçı eleştirisi Lukács'a göre söz konusu kopuşun başladığı noktadır. Ancak bu

düşüncenin zirve noktasına çıkışı Lukács'a göre İkinci Dünya Savaşı sonrasıdır. Lukács durumu örneklendirirken aşırı bir tutum sergilemektedir. Fakat bu, bize meselenin ideolojik yönünü anlamamız için değerli bir yan vermektedir. Buna göre söz konusu modernist edebiyatın temele aldığı varlıkbilimci düşünürler Carl Schmitt, Martin Heidegger, Nazi döneminde Nazizmin açık bir şekilde savunuculuğunu ve propagandasını yapmışlardır. "Ama eğer bu anlaşılmaz gizli kimlik gerçek 'insan yazgısı' idiyse gizli kimliklerinin ardına sığınan Heidegger ya da Schmitt bütün bu süre içinde Hitler'i desteklemiş gibi görünüp aslında onun gizli düşmanları olmuş olamazlar mı?" (2000: 32). Lukács'ın ironik bir tavırla sorduğu bu sorunun temelinde bize gösterdiği şey gerçeklikten kopuşun Lukács'a göre nasıl bir dağılmaya yol açabileceğinin ve politik ideolojinin bu dağılmanın üzerine nasıl yerleşebileceğinin kanıtıdır.

Lukács gerçeğin dağılışının bir diğer görüntüsünü zamanın öznelleşmesi üzerinden gösterir. Hatta burada kendisine modernizm eleştirisinde bir dayanak olarak Benjamin'i gösterir. Ancak bu tartışmanın kalan kısmı tarih, alegori gibi kavramları doğrudan içerdiğinden konuyu Benjamin'in düşüncelerinin anlatıldığı bölümde tartışmak yerinde olacaktır.

Geldiğimiz noktada kısaca şunu söyleyebiliriz, hem modern edebiyat hem de geleneksel edebiyat içlerinde belli bir ideolojiyi taşımaktadırlar. Aradaki fark taşıdıkları ideolojinin dayandığı felsefi temellerdir. Yukarıda belirttiğimiz gibi gerçekçi edebiyatın dayandığı fikir Aristoteles'in insanın toplumsal bir hayvan olduğuna işaret ettiği sözüyken modern edebiyatın dayandığı fikri Heidegger'in fırlatılmış insanından Descartesçi özneye kadar geri götürebiliriz. Gerçekçiliğin dağılması temelde, söz konusu düşünen öznenin, yani *cogito*'nun, ortaya çıkmasına dayanır. Hatta Nancy'e göre modernliği başlatan şey tam olarak Kant'ın gerçekleştirdiği Kopernik devrimidir. Çünkü aklın yetileri bilgi nesnesi karşısında belirleyici bir konuma getirilir (Badiou&Nancy 2017: 22). Ancak Lukács tüm bu sürecin gerçeğin dağılmasıyla sonuçlanacağını bize göstermiş oluyor. O halde sanat bu haliyle her iki taraftan da salt bir propaganda aracı haline mi getirilmektedir? Eğilimleri iki yönüyle de ele aldığımızda sanat sırf toplumsal işleviyle bir propaganda aracı haline bürünür, çünkü ne olursa olsun bu haliyle

sanat bir ideoloji taşıyıcısıdır. Ancak yukarıda bahsettiğimiz türden de gerçekliğin dağılmış olması siyasal iktidarların sanatı propaganda aracı haline getirmesi için zemin hazırlamaktadır. Bu durumun en kritik yönlerini Benjamin'in sanatın *Aura*'sını yitirdiğine dair görüşlerini açıklarken incelemiş olacağız.

Böylece genel hatlarıyla sanatın Marksist ideoloji içerisinde nasıl bir konuma yerleştiğini göstermiş olduk. Badiou'nun bu tarihsel yönü didaktik şemayla paralel bir yapı olarak göstermesinin sebepleri de yukarıda bahsettiğimiz yönlerden açıktır. Çünkü sanatın insanlık için toplumsallığını tekrar kurabileceği bir yönden hakikat taşıyıcısı olması gerekir. İlk bölümde Romantik şema üzerinden sanatın nasıl mutlak bir form aldığını göstermiştik. Bu bölümde ise sanatın ideoloji taşıyıcısı olarak nasıl doğrudan politikleştiğini; toplumun insanın gündelik yaşamının içerisine nasıl yerleştiğini göstermiş olduk. Hem Badiou'nun kurduğu tarihsel şemayı takip edecek olursak hem de Lukács'ın modernist sanatın arkasında gördüğü felsefi fikri inceleyecek olursak bir sonraki bölümde yapacağımız şey Heideggerci sanat anlayışını sunmak olacaktır. Badiou'ya göre Heideggerci yorumbilgisi 20. Yüzyılda Romantik şemanın yeni bir yönü olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Badiou Heidegger'in, Nietzsche'nin "sanatçı-filozof" fikrini terse katlayarak "düşünür-şair" figürünü yarattığını öne sürmektedir (Badiou 2020: 17). Dolayısıyla sanatın bütünüyle bir hakikat dile getircisi olduğu fikrinin tekrar tesis edildiği bu şemada hakikat dışılığın ve Badiou'nun deyimiyile anti-felsefenin yapısını gösterebilmek ve tarihsel yapıyı tüm yanlarıyla sunabilmek için bir sonraki bölümde Nietzsche ve Heidegger'i birlikte göstermiş olacağız.

1.3. Anti-Felsefe ile Felsefenin Sanat Üzerinden Karşılaşması: Nietzsche ve Heidegger'de Sanat ve Hakikat İlişkisi

Araştırmamız şu ana kadar belirli bir zemin üzerinde ilerlemektedir. Bu zemin odak noktasına sanat ile felsefenin ilişkisine hakikat üzerinden bakışı almaktadır. Çünkü daha önce gördüğümüz gibi, sanatın hakikatle olan ilişkisinde açığa çıkan politik bir yön daima mevcut olmuştur. Sanatın, mutlak olarak hakikati dile

getirdiği Romantizmde, felsefe tarafından aşılacak geçici bir hakikat uğrağı olduğu Hegel felsefesinde, İdeoloji meselesiyle birlikte gündelik hayatın içine politik olarak doğrudan yerleştiği haliyle Marksizm ve Lukács'da hep aynı ilişkinin farklı boyutlarını inceleme fırsatımız oldu. Ancak geldiğimiz noktada tartışmanın tarihsel arkaplanını sonlandırabilmek için iki farklı yüzyılın iki büyük filozofunu, Nietzsche ve Heidegger'i, karşılıklı olarak ele almamız gerekmektedir. Badiou 20. Yüzyılda sanat için yeni bir tarihsel şema ortaya konmadığını, ancak önceki şemalara denk düşecek yeni yönlerin ortaya çıktığını söylemiştir. Sanatı salt pedagojik yararlarından dolayı ele aldığımızda Didaktik şemaya denk düşecek yeni yön olan Marksizmi bir önceki bölümde açıklamış olduk. Doğal olarak hakikati mutlak biçimde dile getiren bir yapı olarak Romantik sanatın yeni yönü de Heideggerci Yorumbilgisi olacaktır (2020: 17). Ancak Heidegger'e paralel olarak bambaşka bir figürü karşı konuma yerleştirerek tartışmak bizim için faydalı olacaktır. Çünkü yukarıda bahsettiğimiz gibi, şu ana kadar sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi belirli bir zeminde inceledik. Bu zemin her zaman felsefenin tarihsel koşullarına tabii olmuştur. Fakat Badiou'nun da deyimiyle, bulunduğu tarihsel noktada düşünce tarihini ikiye bölen, yani bir öncesi ve sonrası yaratan, aynı zamanda da Deleuze, Derrida gibi filozoflar için "çağdaş dünyanın müteveffa kralı" ismini almış olan Nietzsche'yi Heidegger'in karşısına bir anti-filozof olarak yerleştireceğiz (Badiou 2016: 8). Bu durum bize başka bir tartışmanın imkanını da göstermiş olacaktır. Çünkü sanatı felsefe ile olan ilişkisinde hep hakikat üzerinden değerlendirdik. Ancak ilk defa sanat doğrudan hakikatin de üstünde bir konumda yer alacaktır. Fakat Heidegger'le birlikte hakikatle sanatı birbirine eşitleyerek bölümü sonlandırmış olacağız.

Sanat, Nietzsche tarafından neden hakikatten daha üstün bir konuma yerleştirilir? Bu soruya iki farklı yönden, hem felsefi hem de politik olarak, yanıt verebilmek için Nietzsche'nin bazı argümanlarını açıklamamız gerekmektedir. Biz Nietzsche felsefesinin batı metafiziğinin kurguladığı değerler sistemine karşı olduğunu ve eleştirisini, yıkıcı felsefi pratiğini, bu metafiziğe yönelttiğini, aynı zamanda amacının söz konusu mevcut değerlerin yerine yeni değerler koymak olduğunu biliyoruz. Batı metafiziğin temellerini göstermek için doğrudan tekrar Platon'a

dönmemiz gerekir. Nietzsche'ye göre dünyayı "görünüş" ve "hakiki" olarak ikiye ayırmak ancak bir dekadans görünüşüdür (Nietzsche 2005: 30). Çünkü gerçek dünya sadece görünen dünyadır. Böylesi bir "hakiki" dünya yaratmak başka bir yaşam hayaliyle insanın kendi yaşamından intikam almasıdır (2005: 31). Aslında ikinci bir hakiki dünya yaratma fikri, ki bu fikrin temeli Platon'un meşhur çizgi analogisinde yer alan hakikatin duyulurüstü olmasıdır, (Krell 2019: 162) her iki dünyanın da boşa çıkmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla Nietzsche'ye göre dekadansın başladığı yer Sokrates ve Platon'dur. Çünkü Nietzsche'nin son sözlerini aktardığı Sokrates'e göre "Yaşamak – uzun uzadıya hasta olmak demek..." (Nietzsche 2005: 21). Oysa Nietzsche için en önemli amaç yaşamın evetlenmesidir. Yaşamın evetlenmesinin ne demek olduğunu daha açık kılacağız, ancak daha önce temelini Sokratik ve Platoncu kültürden alan Hristiyanlık öğretisini açmak gerekir. Çünkü bu fikirler Nietzsche'nin yaşam kavramının antitezini oluşturmaktadırlar (Yıldız 2021: 115-116).

Platon'un hakikati bilge kişinin ulaşabileceği bir hakikattir. Oysa Nietzsche'ye göre kitlelerin Platonculuğu Hristiyanlıktır (Nietzsche 2014b: 12). Dolayısıyla Hristiyanlıklık dekadansın kitle kültürü haline getirilmesinin tarihsel görünüşüdür. Böylece Nietzsche'nin tümüyle olumlu gördüğü trajik çağın bütün "iyi"leri ters çevrilmiş olur. Nietzsche, *Deccal* adlı eserinde "iyi" ve "kötü" için birer tanım vermektedir. Buna göre "iyi", insanda güç duygusunu, güç istemini büyüten her şeydir. "Kötü" ise zayıflıktan doğan her şeydir. Hristiyanlık soylu yaşam biçiminin karşısına (gücün ve güçlülüğe dair her şeyin belirleyici olduğu yaşam) zayıflığı, acımayı, azla yetinmeyi koymuştur. Dolayısıyla bu, Nietzsche'ye göre yaşam düşmanı bir eğilimdir. Çünkü bu durumda insan kendisine nihai bir hedef, bir kurtuluş olarak Tanrıyı, öte dünyayı koymaktadır. Bu durumda da sürü kültürü oluşmaktadır (Nietzsche 2008: 10-14). Tüm bu fikirlerin arkasında yatan düşünce değişmeden kalan bir özle ilgilidir. Bu öz Platonculukta ideadır, Hristiyanlıkta Tanrıdır. Oysa Nietzsche bütün varolanların özüne oluş kavramını yerleştirmektedir. Oluş aynı zamanda güç istencidir. Heidegger'e göre Nietzsche için güç istenci, oluş, yaşam, varlık gibi kavramlar geniş anlamıyla birbirleriyle aynı anlama gelmektedirler. Oluş içindeki yaşam kendisini belirli güç istenci

merkezlerinde göstermektedir. İşte sanat da bu güç merkezlerinden biridir (Heidegger 2001: 30). Ancak aynı zamanda diğer; insan, bilim, devlet gibi birbirine benzemeyen kavramların hepsi birer güç istenci merkezidir. Dolayısıyla bütün bu yapılar içlerinde değişimi ve devingenliği taşımaktadırlar. Böylece hakikatin kendisi de değişmeyen, sabit bir halden çokluğa dönüşecektir (Yıldız 2021: 119). Hakikatin böylesi bir şekilde sunulması bizim için farklı bir yanıyla da önemlidir, çünkü Badiou postmodern çağda hakikati felsefi düşünceye geri alırken bu tarz bir çokluğu matematik altında sistemleştirerek sunacaktır.

O halde Nietzsche'nin hakikat anlayışı bir tür muğlaklığa işaret etmektedir. Heidegger, "Hakikat ile 'Gerçek ve Görünür Dünyalar' Arasındaki Ayrım" başlıklı yazısında söz konusu hakikatin bir tür yanılgı olduğunu göstermektedir. Çünkü her hakikat belirlenimi bir sabitleme olduğundan ve sabitleme doğası gereği oluş fikrine aykırı olduğundan yanılgı oluşur. Böylece hakikat "öte hakiki dünya" zemininden alınarak görünen dünyanın içine yerleştirilir. Dolayısıyla hem hakikat hem de sanat görünür dünyanın yansıması olarak ortaya çıkmaktadırlar (Heidegger 2019: 32-35).

"...sadece tek bir dünya vardır ve bu dünya sahte, zalim, çelişkili, baştan çıkarıcı ve anlamsızdır. Bu şekilde oluşan bir dünya gerçek dünyadır. Bu gerçekliği fethetmek için yalanlara ihtiyaç duymaktayız, yani yaşamak için bu "gerçeğe" ihtiyaç duymaktayız." (Nietzsche 2010: 536-537)

Nietzsche'nin *Güç İstenci* adlı eserinin yukarıdaki paragrafını da dikkate alacak olursak, yaşama dair olumsuz belirlemelerin yaşamın içinde kendisini gösterdiğini görmüş oluruz. Oysa Nietzscheci anlamda yaşamı evetlemek tüm bu koşullar altında yaşamı evetlemektir (Yıldız 2021: 19). O halde hakikatin daha önce gördüğümüz şekilleri, varlığın açıklığı, düşüncenin nesneye uygunluğu gibi tanımlarının dışını çıktığını görmekteyiz. Hakikat insanın yaşamı evetlemek için, güç istencini korumak için, kendisini bağladığı bir yanılgıdır (Heidegger 2001: 38). Nietzsche hakikatin açıkça, söylene söylene sanrı oldukları unutulmuş sanrılar olduğunu belirtmektedir (Nietzsche 1998. 59). Yukarıda da belirttiğimiz gibi hakikat, insanın güç istenci için, yaşamda kalabilmek amacıyla, bağlanmak zorunda olduğu bir yapı olduğundan, Nietzsche için değerlidir. Ancak bu yüzden

hakikat sırf yaşamın yükselmesine hizmet ettiği sürece değerlidir. Yine de hakikatin yaşamsal değeri oldukça düşük bir seviyededir, çünkü bir şeyi bilmenin verdiği güven rahata ve tembelliğe sebep olmaktadır (Çakın 2015: 29).

O halde artık başlangıçta sorduğumuz soruya cevap verebiliriz. Nietzsche'nin ortaya koyduğu hakikat ancak gücün ulaşılan basamağını koruyabilmeye yöneliktir. Oysa daha değerli olan, güç istencinin kendisine yönelten, yeni bir bakış oluşturan koşulun kendisidir. Bu koşul da sanat olacaktır. Nietzsche'ye göre sanat bütün istemelerin özüdür. Bu anlamda Nietzsche, sanatı salt olarak sanatçının estetik dünyası olarak görmemektedir. Nietzscheci anlamda sanatın özünü daha açık kılacağız. Ancak bu noktada hakikatin üstüne yerleştiği anlamda sanatın politik bir yönü olduğunu söyleyebiliriz. Heidegger, Nietzscheci sanatı canlı yaşamını daha yüksek olanaklara taşıyacak değişmenin adı olarak tanımlamaktadır. Buna göre dönüşümün gücünü kendinde taşıyan sanat tümüyle gerçek dünyaya aittir ve olan şeyleri gerçek dünya içerisinde özgürleştirme gücüne bütünüyle sahiptir. Yanılgı olarak hakikat zorunlu bir değerdir ancak sanat onun da üstüne çıkarak, mevcut durumu yıkma, değiştirme, ya da yeniden kurmanın olanağına sahiptir (Heidegger 2001: 31-37). Bu bakımdan Badiou Nietzscheci sanatı devrimci bir niteliğe büründürmektedir. Başlangıçta belirttiğimiz gibi Nietzsche tarihi ikiye bölmenin figürü olarak görünmektedir. Dolayısıyla bu Badiou'ya göre devrimci bir felsefi edimdir. Ancak Nietzsche'nin devrimi ne Marksist devrim ne de Fransız Devrimi gibidir. Hatta her ikisine de karşı devrimdir (Badiou 2016: 57-58). Çünkü Nietzsche'ye göre Fransız Devrimi'nin fitilini ateşlediği dinamit Hristiyan dinamitidir. Badiou'nun Marksist devrime olan eleştirisinin de yasa üzerinden kurguladığını görmekteyiz. Badiou'ya göre *Komünist Manifesto*'da Marx insanlara kazanacakları bir dünya var dedikten sonra programında mesai saatlerinin kısaltılmasına yer vermiştir. Oysa devrim daha önceki yasaya ya da pratiğe bir benzeşim kurgulamamalıdır (2016: 62-63). İşte bu yüzden Nietzsche'nin dönüştürücü sanatından Badiou bir arşi-politik⁸ çıkarmaktadır. Dünyanın tarihini ikiye bölündüğü noktada yaşamı

⁸ Badiou, Nietzscheci düşüncenin tarihi ikiye bölme işlemi sonrası politikanın başlangıç noktasını arşi-politik kavramı ile tanımlamaktadır. Dolayısıyla arşi-politik yeni dünyanın

yeniden kuracak, yüceltecek şey sanat olacaktır. Dolayısıyla sanat hakikatin üstüne yerleşmektedir. En başta da Nietzsche'yi bir anti-filozof olarak nitelemiştik. Anti felsefenin özü bu noktada kendisini göstermektedir. Badiou, Anti felsefenin felsefeyi bilimsellik ve rasyonellik kılığına bürünmüş bir din olarak tanımladığını ifade etmektedir (2016: 82-83). Dolayısıyla Nietzsche'nin anti felsefe çekici, felsefenin hakikatinin üstüne sanatla vuracaktır. Bundan dolayı sanat daima hakikatin üstüne yerleşmektedir. Başlangıçta sorduğumuz sorunun yanıtını bu şekilde vermiş olacağız. Ancak bu noktada eksik kalan şey söz konusu Nietzscheci sanatın özüdür.

Nietzsche felsefesinde sanatın neliğini araştırmak için *Trajik Çağın Yunan Kültürüne* bakmamız gerekir. Çünkü Sokratesçi çöküş ve dağılış anına kadar Nietzsche'nin yaşamın evetlenmesine dair ortaya koyduğu bütün iyiler söz konusu çağın Antik Yunan'ında gelişmiştir (Nietzsche 2014a: 10-14). Bundan dolayı Nietzsche sanatın gelişimini Antik Yunan'ın birbirine zıt iki Tanrısına, Apollon ve Dionyos'a bağlamaktadır. Nietzsche *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde yontucunun sanatını (plastik sanatları) Apollon'la, müziğin görsel olmayan sanatını Dionysos ile özdeşleştirmektedir (2014a: 22-24). Sanatçı, doğanın özünde bulunan sanat niteliklerine öykünen kişi olarak kendisine yer bulmaktadır. Bu Aristotelesçi *mimesis*'in devreye sokulması demektir. Çünkü Nietzsche "Tanrı öldü" dedikten sonra Platon'un duyulurüstü olarak nitelediği alan çökmeye mahkumdur. Bu çöküşte geriye sadece görünüşün gerçek dünyası sabit kalabilir. Dolayısıyla sanatın yöneleceği şey bir yanılla doğrudan doğa olacaktır. Ancak Nietzsche sanatın temeline bir diğer yanılla düş kavramını yerleştirmektedir. Böylece sanatın *mimesis*'ten ayrılan diğer yönü düş kurma olacaktır. Böylece Nietzsche sanatı, Apolloncu düş yorumlamayla

1. Yılında kendisini gösterebilir. Politikanın önüne gelen "arşi"nin Yunanca ilk, temel anlamlarına geldiğini biliyoruz. Bu tanımlama hem felsefenin Yunan'daki başlangıcına gönderme yapmakta hem de kelimenin aynı zamanda iktidar anlamını düşündüğümüzde politikaya gönderme yapmaktadır.

Dionysosçu coşkuyu Grek tarzında birleştirerek ortaya koymaktadır (2014a: 24-39).

Nietzsche için müzik bizzat kişinin istencini ortaya koyduğu dolaylımsız yapıdır. Çünkü Nietzsche'ye göre Sokrates tarafından açılan bilgi ve bilimin yoluna karşı, doğanın özünü anlayabilmemizin imkanını sağlayacak biçim ancak ve ancak müzik olabilir. Nietzsche, Sokrates sonrası Antik Yunan'da yok olan Tragedyanın kendi döneminde ortaya çıkan yeni biçiminin Sokratesçi sanat olan Opera olduğunu dile getirmektedir (2014a: 109-113). Bu tip sanat biçimlerinin ve onları takip eden toplulukların oluşması Nietzsche'ye göre hastalığın görüntüsüdür. Hatta Nietzsche içine tiyatro bir sürü alanıdır (Nietzsche 2013: 19). Çünkü Nietzsche kendi dönemine hakim olan şeyin nihilizm olduğunu ortaya koymaktadır ve bu yıkıcı etkiden sanat da büyük oranda etkilenmektedir. Oysa Nietzsche için sanat hafif, üstünkörü, ilahi olandır. Bu yüzden de sanatın asli halini görülebileceği yer henüz Sokratesçi dekadansın başlamadığı Yunan toplumdur. Bu referanstan dolayı sanatın yönü güzellikten yüceliğe, büyüklüğe yönelmeli; amacı eğlendirmekten, ruha ve düşüncelere özgürlüğü vermeye doğru değişmelidir (2013: 42-53). Böylesi bir çöküş içerisinde sanata hakim olacak şey sanrılardır. Dolayısıyla Nietzsche'ye göre bugün sanat yeni görüntüsüyle salt bir yalan söyleme aracı olacaktır. Bu durumda da şu ana kadarki bütün düşüncelerde ortak olarak gördüğümüz şey gerçekleşmektedir. Özünden uzaklaşan sanat, politikanın propaganda aracına dönüşecektir (2013: 83).

Böylece Nietzsche'nin düşüncesinin genel kavramları üzerinden sanat anlayışını ve sanatın hakikat karşısında bir yerde konumlanmadığını, onun üstüne çıktığını göstermiş olduk. Bu noktada tarihsel arkaplanı kapatacağımız son filozof olan Heidegger ile birlikte anti-felsefenin alanından felsefenin alanına geri dönüş yapmış olacağız. Böylece tekrar sanat ve felsefe ilişkisinde hakikatin belirleyici olduğu alana gelmiş oluyoruz. Hemen en başta şunu söylemek gerekir, Badiou'ya göre Heidegger, Nietzsche'nin sanatçı-filozofunu terste katlayarak, düşünür-şair'i ortaya çıkartmıştır. Belirttiğimiz gibi, Badiou'ya göre Heideggerci ilişkide felsefe ile sanat arasında dolaşan hakikat birbiriyle aynı hakikattir. Dolayısıyla zeminimiz felsefenin zeminidir (Badiou 2020: 17).

Her iki filozof için de ortak ana hedef Batı metafiziğinin aşılmasıdır. Yukarıda değindiğimiz gibi Nietzsche hiç değişmeden sabit kalan hakikatin yerine, sürekli değişimi ve devingenliği temel alan oluş kavramını yerleştirmiştir. Ancak Heidegger'e göre Nietzsche yine de hakikati belirli bir basamakta değer olarak ortaya koyduğundan dolayı, her ne kadar düşünceleriyle metafiziği alt üst etmiş olsa da, metafizik çizgisinden çıkamamıştır (Heidegger 2001: 38). Heidegger'e göre metafiziğin aşılabilmesi için varlık sorununun tekrar ele alınması gerekir. Buna göre Heidegger'in en önemli yapıtlarından biri olan *Varlık ve Zaman* bu meşhur sorunun dile getirilmesiyle başlar. "Varlık sorusu günümüzde artık unutulmuştur." (Heidegger 2021: 19) Heidegger böylesi bir soruşturmanın düşünmenin daha düşünürce bir düşünme haline gelmesi olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla varlık üzerine düşünme, düşünürce bir düşünme olurken, Platon sonrası metafizik felsefe varlığı doğrudan varolan olarak ele almıştır (Heidegger 2009: 13). Böylece Heidegger'le birlikte, bütün batı felsefesinde, düşünce ile nesnenin uygunluğuna dayanan hakikat fikri, yerini varlığın açıklığı kavuşması fikrine bırakmaktadır (Heidegger 2021: 322-340). Buna göre sanat ise varlığın açıklığını yaratma ile ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu Eagleton'a göre bir yanı sıra sanatı fenomenolojik hakikat olarak göstermektir (Eagleton: 2017: 85). Buradan şu sonuç çıkmaktadır, eğer hakikat varlığın örtüsünü kaldırılması ise ve bu örtüyü kaldırma süreçlerinden biri sanat ile gerçekleşiyorsa, hakikatin kendisi bizzat sanat eserinde kendisini gösterir. Bu yüzden Heidegger'e göre sanatın ne olduğu ancak gerçek bir eser üzerinden anlaşılabilir (Heidegger 2011: 55).

Tepebaşı'ya göre Heidegger düşüncesinde, sanatçı kendisini eser sayesinde, eser kendisini sanatçı sayesinde, her ikisi de kendisini sanat sayesinde ortaya koyar. Buna göre sanatçı eserin, eser de sanatçının kökeniyken sanat her ikisinin de kökeni olmaktadır. Heidegger'e göre bir şeyin kökeni aslında onun özünün kaynağıdır. Dolayısıyla Heidegger sanat eserinin varlığını irdelemek amacıyla sanat eserinin kökeni sorusunu sormaktadır (Tepebaşı 2011: 100-101). Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* adlı eserinde bu soruya doğrudan "Köken, sanat eserinin içinde var-olanın varlığının oturduğu, varlığın geldiği yerdir." şeklinde yanıt vermektedir. O halde yukarıda belirttiğimiz, gerçek bir eserin ne

olduğunun yanıtı da burada açıktır. Hakikat varlığın açıklığa kavuştuğu bir ışımaya ise ve sanatın özü “varlığın geldiği yer” olacaksa, gerçek bir sanat eseri hakikatin o eserde ortaya çıkmasıyla varolmaktadır (Heidegger 2011: 55).

Heidegger’e göre varlık kendisini aydınlıkta açığa çıkarır. Ancak bu aydınlık kendi içerisinde karanlığı da içermektedir (Tepebaşılı 2011: 110). Söz konusu varolanın aydınlanmasının ve gizlenmesinin koşulu dildir. Dilin asli işlevi varolanı adlandırmaktır. Varolanın görünür kılınması onun adlandırılması dolayısıyla sağlanmaktadır. Bu düşünceye paralel olarak, Benjamin “*Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine*” adlı yazısında insanın tinsel özünü adlandırıcılığı dolayısıyla ilettiğini vurgulamaktadır (Benjamin 2014: 192). Heidegger ise adlandırmanın varolanı varlıktaki oluşa attığını ifade eder. Böylelikle Heidegger birbirine bağlı yapılar zinciri kurmaktadır. Buna göre dil aslında edebiyattır. Çünkü şiir dilde gerçekleşmektedir. “Sanatın varlığı edebiyattır ve edebiyatın varlığı ise hakikati kurmaktır.” (Heidegger 2011: 71). Heidegger buradaki kurma kelimesini aslında bir yanıyla “hediye etmek” olarak göstermektedir. Sonuç olarak aslında kurmak, hakikati sunmaktır. Oysa Badiou ileride değineceğimiz gibi ontolojinin tümünü kaplayan Heideggerci şiiri çıkartıp yerine matematiği yerleştirecektir.

Sanatın özünde yer alan şey *aletheia*’dır. Yukarıda Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’a varlık sorusunun günümüzde unutulduğunu söyleyerek başladığını belirtmiştik. Bu başlangıçta, “unutulma” kelimesinin seçilmesinin belli bir duruma gönderme yaptığı açıktır. Platon’da ve bütün Antik Yunan düşüncesinde hakikate karşılık gelen *aletheia* içerisinde *Lethe* ırmağının adını taşımaktadır. *Lethe* ise unutmanın ırmağıdır. Böylece Antik Yunan düşüncesine hakim olan hakikat fikri Yunancadaki “-a” ekinden dolayı unutmanın iptal edilmesidir. Heidegger ise *aletheia*’yı gizini-açma olarak göstermektedir (Heidegger 1998: 52). Heidegger, kendi çağında varlığın unutulmuş olmasının ve hakikatin gizini-açma anlamının yer değiştirmesini teknik sorununa bağlamaktadır. Böylece bu son kısım ile birlikte teknik kavramının Heideggerci sanat ve hakikat kavramları içerisindeki yerini açık kılacağız. Çünkü teknik sorunu gizini-açma anlamında hakikat için bir tehdittir ve bu tehditle teknik, sanatı salt kültürel bir etkinlik olmaya indirgemmiştir

(1998: 79). Bu fikirlerin açık kılınması tarihsel arkaplanı kapatırken Benjamin'in teknik çağında sanat yapıtına dair düşüncelerine geçişimizi sağlayacaktır.

Yukarıda sanat eserinin varlığını açıklığının iş başında olduğu hakikat olduğunu söylemiştik. Bu haliyle sanatın en üst noktası Heidegger'e göre Antik Yunandır (1998: 79). Daha önce hem Nietzsche'nin hem de Hegel'in sanatın en yüksek derecesini başka yönlerden Antik Yunan'da gördüğünü belirtmiştik. Heidegger'in ise hakikatin kendisini açma sürecinin bir görünüşü olarak Antik Yunan sanatını doruk noktası olarak ele almasının sebebi Antik Yunan düşüncesine hakim olan *Tekhne* kavramıdır (1998: 80). Çünkü Heidegger'e göre Antik Yunan düşüncesinde ve Platon'a kadar *Tekhne* kavramının doğrudan *episteme* kavramıyla ilişkisi vardır. Dolayısıyla *Tekhne* bir bilme olarak, bir şey anlama ve bir şey konusunda yeterli olma anlamlarını taşımaktadır. Günümüz teknik kavramının kökeni olan *Tekhnikon* da *Tekhne*'ye ait anlamını taşımaktadır. Bu yüzden Heidegger kökensel olarak kendinde *tekhne*'yi taşıyan tekniğin yalnızca el becerisine dayanmadığını, içerisinde güzel sanatlar ve zihin sanatları anlamlarını taşıdığını da vurgulamaktadır. Dolayısıyla *tekhne* zihin sanatları olması bakımından ve *episteme* ile bağı açısından felsefeyi de, güzel sanatlar olarak *poetik* olanı yani *poiesis*'i, aynı zamanda el becerisi ürünlerini de kendi içerisinde gizini-açma bağlamında birleştirmektedir (1998: 52).

Bu anlamıyla teknik Heideggerci gizini-açmanın bir tarzıdır. Ancak Heidegger burada modern teknik kavramıyla kendisini Antik Yunan'ın *Tekhne* kavramına bağlayan teknik kavramını birbirinden ayırmaktadır (1998: 54). Çünkü modern teknik kendisine Yeniçağ bilimini temel almaktadır. Heidegger Yeniçağ bilimini varolanı hesaplayarak nesneleştirilenin bir çeşidi olarak görmektedir. Aslında temel farklılık buradadır. Yeniçağ bilimi dünyaya yönelimini Antik Yunan'ın *logos*'u yerine *ratio* üzerinden yapmaktadır. Bu Heideggerci asli sorunun açığa çıkmasına sebep olmaktadır. Varolanların nesneleştirilmesi varolanların varlık sanılması sorununu doğurmuştur. Dolayısıyla tekraren, varlık sorusu unutulmuştur (Heidegger 2009: 46-47).

“Modern tekniğe bütünüyle hakim olan gizini-açma, *poiesis* anlamında bir öne-çıkma doğru bir açılım kazanmaz. Modern teknikte hakim olan gizini-açma, doğaya, onun söküp alınabilecek ve depolanabilecek enerjiyi tedarik etmesi şeklinde makul olmayan bir talebi dayatan bir meydan okumadır (*Herausfordern*). Fakat bu, eski yel değirmeni için de geçerli değil midir? Hayır. Yel değirmeninin kanatları muhakkak ki rüzgârda dönerler; onlar dolaylı olarak rüzgârın esmesine terk edilmişlerdir. Fakat yel değirmeni, hava akımlarından gelen enerjiyi, onu depolamak üzere kilit altında tutmaz.” (Heidegger 1998: 55)

Yukarıda, Heidegger’in *Tekniğe ilişkin Soruşturma* adlı eserinden gösterdiğimiz paragrafa göre de modern tekniğin özü aslında doğayı hapsedmeye yönelik bir meydan okumadır. Heidegger bu işlemi çerçeveleme (*Ge-stell*) kavramıyla göstermektedir. Heidegger’e göre çerçeveleme gizini-açma işlemi nesneyi el altında olmak bakımından belirleyecek şekilde yapmaktadır (1998: 63-64). Heidegger’in “el altında olan” (*Vorhandenheit*) dediği şey bir nesnenin bize mekansal olarak yakın olması anlamını taşımamaktadır. Bir nesnenin “el altında olmak”lığı özsel olarak, saklanmış, kurulmuş, hazırlanmış olması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla “el altında olan” nesne bir iş için belirlenen nesne konumuna yerleşmektedir (Heidegger 2021: 164). Böylece doğa modern fizik tarafından el altında olan haline getirilmektedir. Heideggerce söylersek teknik, varlığın gizini el altında olan olarak açmaktadır (Heidegger 1998: 67). Bu durumda varolanın reel varlığı teknik tarafından perdelenmiş olur. Oysa Heidegger Antik Yunan’ın “Tekhne”sini hakikatin pırıl pırıl kendisini gösterdiği gizini açma olarak ele almaktadır.

Bu durumda Heidegger sanatın da doğa gibi teknik tarafından çerçevesizleştirildiğini göstermektedir. Bu, teknik çağında sanatın krizidir. Çünkü sanat eseri tekniğin egemenliği altına girerek asli olarak taşıması gereken hakikati ortaya çıkarma eğilimini taşımayacaktır. Söz konusu eğilimini yitiren sanat doğal olarak araçsallaşacaktır. Sanatın teknik çağında araçsallaşmasından dolayı nasıl politik hale geldiğini bir sonraki bölümde Benjamin’in düşünceleri çerçevesinde açıklamış olacağız. Ancak Benjamin’in aksine Heidegger’in söz konusu teknikleşmeyi tersine çevirerek kullanmak gibi bir düşüncesi olmayacaktır. Benjamin’in tekniği hangi yönlerden tersine çevirerek kullandığını bir sonraki bölümde tartışmış olacağız.

2.BÖLÜM: BENJAMİN'DE SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİ

Araştırmamızın ikinci bölümünde Walter Benjamin'in sanat ve politika ilişkisine dair fikirlerini inceleyeceğiz. Bu incelemeyi başlatmak için bir önceki bölümde kaldığımız yerden, Heidegger'in tekniğe dair fikirlerinden, Benjamin'in sanat ve tekniğe dair fikirlerine geçiş yapmamız yerinde olacaktır. Söz konusu teknik tartışması sanatın bugünkü durumu ile politika ve felsefe arasındaki bağı açık kılmamıza olanak sağlayacaktır. Söz konusu tartışmayı yürütürken araştırmamızın temel kavramı olan hakikati de Badiou'nun düşünceleriyle birlikte göstermiş olacağız. Bu bölümün devamında, kendi döneminde politikleştiği için faşizmin güdümü altına giren sanata Benjamin'in nasıl bir devrimci işlev yüklediği gibi açıklayacağız. Bu tartışma içerisinde Benjamin'in, Brecht'in epik tiyatrosunda, Tretyakov'un iş görücü yazarlığında nasıl bir devrimci yan gördüğünü açıklama fırsatı elde edeceğiz. Tartışmayı sonlandırırken, bölümün son kısmında, hem Benjamin'in politikaya dair fikirlerini açık kılmak için, hem de Badiou'nun fikirlerine geçiş sağlamak amacıyla, Benjamin'in tarihsel maddeciliğini, devrim düşüncesinin imkanını ve koşullarını, sanat ve hakikat kavramları çerçevesinde tartışmış olacağız.

2.1. Teknik Çağında Aura'nın Yitimi

“Uzak, yakının karşıtıdır. Asıl uzak ise yaklaşılamaz olan'dır.”
Walter Benjamin

Bir önceki bölümde sanat ve politika ilişkisinin tarihsel arkaplanını kurarken belirli kavramları tartışmanın zeminine yerleştirmiştik. Romantik şemada ve Hegel'de düşünce ve tarih, Marksizmde ve Lukács'da ideoloji ve gerçeklik, Nietzsche'de ve Heidegger'de ise yaşam ve teknik kavramlarını, bir üst başlık olarak, hakikat kavramı çerçevesinde sunmuş olduk. Yukarıdaki kavramların bir önceki bölümde açıklanmasının sebebi bu kavramların Benjamin'deki sanat ve politika ilişkisinin merkezine yerleşmesidir. Bu düşüncede sanat; içerisinde düşünce, tarih, ideoloji, gerçeklik, teknik ve yaşam gibi kavramları belirleyici olarak taşımaktadır. Tarihsel arkaplanı kapatırken Heideggerci, sanatın teknik çağındaki krizini ele almıştık.

Benjamin de benzer bir biçimde tüm bu kavramları da içine alarak sanatın, kendi çağında ortaya çıkmış, teknik olarak yeniden üretim fenomeni sayesinde politikleştiğini göstermektedir. Ancak bizim bu araştırmadaki temel savımız sanat ve politika ilişkisinde hakikat kavramının belirleyici bir konumda olduğudur. O halde, bu konumu gösterebilmek amacıyla, Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı yazısındaki görüşlerinin yanı sıra Badiou'nun benzer düşüncelerini de devreye sokmak yerinde olacaktır. Bütün bu ilişkiyi kurabilmek için en başta Benjaminci *Aura* kavramının neyi ifade ettiğini açıklamamız gerekmektedir. Çünkü Benjamin, teknik olarak yeniden üretim çağında sanatın, yitirdiği için politikaya sürüklendiği şeyin *Aura* olduğunu bize göstermektedir (Bürger 2019: 67).

Benjamin, sanat yapıtını her zaman yeniden üretilebilir olarak nitelermektedir. Yeniden üretim kavramını daha önce Dilthey'in da Hermeneutik fikri çerçevesinde sanat yapıtının asli unsuru olarak gösterdiğini söyleyebiliriz (Dilthey 2012: 38). Ancak bu tartışmada yeni olan, Heideggerci bir tarzda, tekniğin koşullarıyla yeniden üretimin gerçekleştirilmesidir (Benjamin 2019: 52). Benjamin'e göre en başarılı şekilde yeniden üretim tekniğine maruz kalmış sanat yapıtında bile eksik bir şeyler vardır. O da sanat yapıtının şimdi ve buradalığıdır. Yine de, şimdi ve burada kategorilerini Kant'ın akıl tasarımı içerisinde bulunan, duyuşal alandaki zaman ve mekan kategorileri gibi düşünmemek gerekir. İlk bölümde belirttiğimiz gibi, Benjamin'in Kant felsefesinde itiraz ettiği temel şey tarihselliğin devre dışı olmasıdır. Sanat eseri ise üretildiği anda belirli bir tarihin içine doğmaktadır. Bu yüzden Benjamin, Kant'ın aksine tarihselliği belirleyici kılacak bir tarzda şimdilik ve buradalık kategorilerini sanat eserinin en temel ögesi olarak göstermektedir. Sanat eserinin içine doğduğu belirli tarihi gösteren şey ise onun üzerinde taşıdığı fiziki, doğal izlerdir, yani zamanın izleridir. Bir diğer yanı sıra eserin tarihi, sanat eserinin ilişkiye girdiği mülkiyet biçimidir. Dolayısıyla söz konusu iki ana öge, zaman ve mekan, doğrudan eserin tarihselliğiyle ilgilidir ve her ne olursa olsun teknik olarak yeniden üretilen sanatta bu yön eksik kalacaktır. Benjamin'e göre yapıtın şimdi ve buradalığını gösteren öğeleri sanat eserinin hakikiliğini taşıyan öğeleridir. Yeniden üretimin zaman ve mekanı, dolayısıyla da

hakikiliği eserden dışlaması tekniğin imkanlarının sanatın yeniden üretiminin içine dahil olmasından kaynaklanır (2016: 54).

Böylece tekniğin imkanları, sanatın nesnelere kendiliğinden varolan olanakları ortadan kaldırmaktadır. Bu olanakların taşıyıcısı ise o nesnelere hakikiliğidir. Burada söz konusu olan hakikilik hem maddi bir varlık olarak hem de tarihsel olarak sanat nesnesinin içinde taşıdığı geleneklerdir. Bir nesnenin tarihsel olarak tanıklığının koşulu maddi olarak varlığıdır. Teknik olarak yeniden üretim bu koşul bağıni ortadan kaldırmaktadır. Böylelikle aslında nesnenin orada oluşu da ortadan kalkmaktadır. Benjaminci *Aura* kavramı tam da bu noktada karşımıza çıkar. Sanatın taşıdığı tüm hakikilik formları, yani şimdilik, buradalık gibi kategoriler bir bütün olarak *Aura*'yı oluşturmaktadır. Teknik çağında yok olmaya yüz tutmuş şey *Aura*'nın kendisidir. Çünkü teknik, sanatı yeniden üretirken söz konusu hakikilik formlarını dışarıda bırakmaktadır. *Aura*'nın yok olmasıyla birlikte oluşan şey sanatın bir defaya mahsus olan deneyiminin ve bireyselliğinin alınıp yerine tekrarlanabilirliğin ve kitleselleştirilmenin tekniğin olanaklarıyla gerçekleştirilmesidir. Benjamin'e göre bu yer değiştirmenin nihai noktası da sinema olacaktır (2016: 55).

Benjamin'in Antik Yunan'da ortaya çıkmış bir Venüs heykeli üzerinden verdiği örnek sanatın kitleselleştirilme sürecini anlamamız için önemlidir. Benjamin'e göre Yunanlı kişi söz konusu Venüs heykeline hakikilik formlarının kendisinde uyandırdığı düşüncelere göre yaklaşırken, Ortaçağın din adamı esere sadece lanetli bir put olarak bakacaktır.⁹ Benjamin bu örnekle sanatın sahip olduğu biricikliğinin sunduğu öze işaret etmektedir ve bu öz, tarih içinde değişik formlarda kendisini gösterebilmektedir. Sanat eseri kökeninde büyüye dayanan, daha sonra da dine dayanan bir törenselliği barındırmaktadır. Ancak sanatta törenselliğinin içeriğinin değişmesine rağmen törenselliğinin kendisi sabit kalmaktadır. Buna göre, sanatın kendinde taşıdığı özel atmosfer başlangıçta Tanrıya yönelmişken,

⁹ Bu noktada açık kılmamız gereken şey, Ortaçağın din adamının Venüs Heykelinde gördüğü şeylerin, Yunanlı kişiden (görece) daha aşağı bir bakış olmadığıdır. Söz konusu bakış başlı başına sanat eserinin tarihselliğiyle sunduğu özle ilgilidir.

Rönesanstan itibaren sanatın özel atmosferinin merkezi güzellik olmuştur (2016: 58). Bu durum aslında sanatın hakikatle kurduğu ilişkinin yönüyle ilgilidir. Hakikat Tanrı formuna girdiğinde sanat kendisini Tanrı formunda göstermektedir. Tanrının Nietzscheci ölümü gerçekleştiğinde ve hakikat yeryüzüne indiğinde, sanat kendisini mutlak güzellik olarak gösterecektir. Fakat Benjamin'in de işaret ettiği gibi sanatın hakikatle bağının kopuşu teknik çağında fotoğrafın ortaya çıkışıyla başlar. Bir yanıyla sanat belki Tanrıdan ya da güzellikten bağımsızlığını elde etmiştir. Ancak Benjamin bir diğer yanıyla sanatın yeni teknik çağında politikanın güdümü altına gireceğini dile getirmektedir (2016: 59). Bu noktada, aslında hakikatten kopan sanatın doğrudan politikleştiğini görebiliriz. Benjamin sanatın hakikatten kopuşunu *Aura*'nın yitimi olarak göstermektedir. Daha ileride ise şunu göreceğiz, *Aura* bizzat, sanatın içerisinde taşıdığı hakikatlerin bütünüdür. Ancak daha önce sanatın politik zeminini farklı yönlerden göstermemiz gerekmektedir. Çünkü bu zemin bize sanatın hakikatle bağına dair önemli fikirler verecektir.

Aura'nın yitiminin sanatı politikleştirmesinin en önemli görünüşlerinden biri sanatın mülki yapısı ve tekil birey ya da toplumla kurduğu mülkiyet ilişkisidir. Bizzat kopyalar üzerine kurulu bu yeni sanat formunda "asıl" diye bir şey yoktur. Çünkü bütün kopyalar birbirinin aynısıdır (2019: 58-59). Platon'un *mimesis*'çiyi devletinden kovduğu ana geri dönersek eğer, ki bu sanat ile hakikatin ilişkisindeki ilk politik krizdir, ideanın bir yansıması olan görünüşün taklidi Platon'u rahatsız ederken, şimdi ortaya taklidin milyonlarca yeni baskısı çıkmaktadır. Benjamin'in ortaya çıkan bu kopyaların mülkiyetine ilişkin bir tespiti de ayrıca önemlidir. Bizzat mali değerine bakacak olursak, bir sanat eseri olarak sinema, diğer türlere göre daha pahalı bir üretim sermayesine ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda, ortalama bir tablo satın alabilen bir insanın bir sinema filmini tümüyle satın alması çok zordur. Varoluşu yeniden üretim fenomenine dayanan sinema filminin maliyetinin çıkarılması için milyonlarca seyirciye ulaşması gerekir. Dolayısıyla aslında büyük insan grupları bir sinema filmine bilet olarak filmin mülkiyetine ortak olurlar. Ancak bu ortaklık filmin mülkiyetine sahip olmayı sağlamaz. Bu yalancı mülkiyet büyük toplulukları geçici bir deneyim ilüzyonunda birleştirmektedir (2016: 80). Biraz

ileride bu toplu deneyimin hem politik hem de felsefi yönünü açık kılacağız ancak sanatın politik bir zemine oturduğu diğer ilişkiyi de göstermemiz yerinde olacaktır.

Benjamin sanat eseri için iki ayrı türden değer ortaya koymaktadır. Bu değerler kült değer ve sergileme değeridir. Eserin sergileme değeri onun fiziki yapısı ve mekansallığı ile alakalıdır. Yukarıda bahsettiğimiz mülkiyet ilişkilerinin gönderme yaptığı şey tam olarak eserin sergileme değeridir. Sanat eserinin kült değerini ise, eserin üzerine düşünülmesiyle ortaya çıkan değeri olarak tanımlayabiliriz (2016: 59) Benjamin'e göre fotoğraf sanatının gelişimiyle birlikte eserin, kült değeri geri alınıp bütünüyle sergileme değeri ön plana çıkartılmaktadır. Ancak fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemde kullanılma şekli aslında durumu biraz tersine çevirmektedir. Benjamin'in işaret ettiği ilk kullanım şekli insan portreleridir. İnsanların kaybettikleri ya da uzakta olan sevdiklerinin portreleri kaşısında yaşadıkları anımsama tam da fotoğrafın kült değerini ortaya çıkartmaktadır. İnsanların eski portre fotoğraflarındaki ifadeleri Benjamin'e göre *Aura*'nın taşındığı noktalardır. Bu düşünce bizim için önemlidir çünkü sanatın Benjaminci asli unsuru, kendi özünde, üzerine düşünülebilir olmasının imkanını taşımasıdır. Ancak insanın fotoğraflardan bu yönüyle silinmesi sergileme değerini tekrar öne çıkartmıştır. Benjamin bu durumun örneğini 20. Yüzyılın başında Paris sokaklarının insansız fotoğraflarını çeken Atget üzerinden vermektedir. Atget fotoğrafları, Benjamin tarafından cinayet mahalline benzetilmektedir. Böylece insani içeriğini kaybeden fotoğraf aynı zamanda üzerine düşünülmesini sağlayan gücünü de kaybetmektedir. Bu durumda da sanat eseri olarak fotoğraf gazetelerde bir kanıt görevi görerek politikanın yönlendirme aracı haline gelmiş olacaktır. Çünkü gazeteler bu fotoğrafları yazılarına dayanak olarak sunarlar. Aslında bir bakıma da fotoğrafları yazılarıyla şekillendirirler. Benjamin bu gelişmelerin ışığında düşüncenin imkanını ortadan kaldıran sanatın bir sonraki uğrağının sinema olduğunu belirtmektedir (2016: 60-61).

Benjamin sinemanın yapısını gösterebilmek için sinema ile tiyatro arasındaki farkları oyuncular üzerinden ortaya koymaktadır. Tiyatro oyuncusu bizzat bedeniyle sahnede olarak kendi varlığıyla kendisini bizzat seyirciye sunmaktadır. Seyircinin de eleştiri alanında doğrudan karşılaştığı şey oyuncunun kendisidir.

Çünkü oyuncu ile seyirci birbirleriyle özel bir performans için bir araya gelmişlerdir. Oysa sinema oyuncusu, oyununu kameraya karşı oynamaktadır. Oyuncunun performansını sergilediği şey sadece bir kamera merceğidir. Bu yüzden ortaya çıkan sonuç montaj ve kurgu işlemlerinden geçerek seyirciye ulaşmaktadır. Böylece, oyuncunun gösterdiği performans değil kurgucunun kesip birleştirdiği şey seyirciye sunulur. Bu durumda seyircinin değerlendirmesi de oyuncuya yönelik değil, kurguyu gerçekleştirene yapılır (2016: 63). Benjamin'in bu farkı göstermesinin sebebi sanat için söz konusu olan, yukarıda bahsettiğimiz, kült değerinin ve sergileme değerinin her iki biçimde de nereye yerleşeceğini göstermektir. Oyuncu ile seyirci arasında oluşan yeni mesafede artık sanatın insanı uzun düşüncelere sevk etmesi mümkün olamaz. Dolayısıyla sinemanın sahip olduğu şey tiyatrunun kült değeri yerine sergileme değeridir. Sergileme değeri ise eserle seyirci arasındaki mesafeyi kapatarak eseri belirli gönderimlerin aracısı kılmaktadır. Dolayısıyla kamera karşısındaki oyuncu bir dekor haline getirilmektedir. Sinemanın çekim tekniklerinin sağladığı bu durum Benjamin için oyuncunun kendi kişiliğine ve karakterine yabancılaşmasının görünütüsüdür (2016: 64-65).

Benjamin'in, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı yazısında sinema oyuncusunun kendi karakterine yabancılaşması durumu üzerine belirttiği bir dipnot ise fazlasıyla dikkat çekicidir. Yukarıda tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu arasındaki bazı farkları göstermiştik. İki sanat türü arasındaki en büyük ortaklıklardan birinin oyuncular olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Benjamin söz konusu sanatlarda oyunculuğun değişen yapısını, mekanını ve durumunu gözler önüne sermektedir. Benjamin oyuncu için değişen yapıyı aynı teknik gelişimin sonucu olarak doğrudan politikanın da üzerinde göstermektedir. Benjamin'e göre Burjuva demokrasilerinde egemenin halka sunulma şekli ile ilgili olarak sinema oyuncusunun yaşadığı tarzda bir kriz söz konusudur. Demokratik idare biçiminin yaşam alanının en basit haliyle parlamento olduğunu söyleyebiliriz. Parlamento seçilen her bir üye halk tarafından, halkı temsil etsin diye iş başına getirilir. Bu üyenin asli görevi halkın belirli gruplarının parlamento içerisindeki temsilini sağlaması ve diğer temsilcilerle

birlikte egemenle de olan diyalogunu kurmasıdır. Nitekim parlamento kelimesinin kökü Fransızca'daki *parler*, yani konuşmak kelimesinden gelmektedir. Teknik çağında demokratik egemenin kamera karşısına geçerek milyonlarca insana seslenebilme imkanı Benjamin'e göre parlamentonun diyalog işlevini ortadan kaldırmaktadır. Bu durumda politika da tıpkı sanat gibi *Aura*'sını yitirmektedir. Çünkü tekniğin imkanları sayesinde egemen, doğrudan milyonlarca insana istediği biçimde ulaşabilmektedir. Dolayısıyla egemen ile halk arasında bir aracı temsilciye ihtiyaç kalmamaktadır. Aynı zamanda kamera ve kurgunun yardımlarıyla istenilen türden bir egemen imajı yaratmak mümkündür. Böylece aslında kamera karşısında sinema oyuncusu da politikacı da aynı işlevi yerine getirmiş olurlar (2016: 80). Bu noktada Badiou'nun "Sanat ve Felsefe" adlı yazısını sonlandırırken kurduğu cümleleri hatırlamak bizim için önemli olacaktır. Buna göre Badiou sanata hakikatleri üretme, felsefeye de bu hakikatleri gösterme ödevini ve sorumluluğunu yüklemektedir. Felsefenin görevi olan hakikatleri göstermek ise özünde onları kanılardan ayırmaktır. Oysa Badiou'ya göre günümüzde artık kanılardan başka bir şey yoktur. Badiou radikal bir biçimde söz konusu kanılarla demokrasileri¹⁰ eşitlemektedir (Badiou 2020: 26). Badiou'nun burada ortaya koyduğumuz görüşlerini bir sonraki bölümde daha detaylı olarak açıklamış olacağız ancak başından beri belirttiğimiz gibi en temel problemimiz en açık haliyle burada kendisini göstermektedir. Benjamin'in sanatta ve politikada *Aura*'nın yitimi olarak gösterdiği şey aslında hakikatin yitimidir. Çünkü *Aura*'sını yitirmiş politika da sanat da sonuç olarak bir tür kanı alanı yaratmaktadırlar. Bu durumda politika hem kendi içerisinde, yani parlamentoyu yok ederek, hem de sanat üzerinden kitleleri kurgularla idare eder. Konumuz hakikat ve kanı olduğunda, bu noktada, Platon'a bir dönüş yapmak yerinde olacaktır.

Platon'un Devlet adlı eserinde dile getirdiği meşhur mağara alegorisine göre insanlar hakikatin olmadığı yerde kanılar alanına hapsedilmiş vaziyettedir. Kanılar alanından çıkıp hakikate ulaşmış bir kişi, karanlık içindeki insanların arasına

¹⁰ Badiou'nun kanılar alanı ile demokrasileri eşitlemesinin tam olarak nasıl bir düşünceye işaret ettiği, Badiou'nun böylesi bir demokrasiden kastının ne olduğu üçüncü bölümün sonunda daha açık olarak anlatılacaktır.

hakikati anlatmak için geri döner. Platon bu dönüşte bilge kişi ile topluluklar arasındaki eğitim ilişkisini göstermektedir (Platon 2019: 231-235). İlk bölümde Platon'un sanatı eğitim alanındaki yararlarından dolayı tekrar devletin içine bu yönüyle yerleştirdiğini anlatmış ve bunun sanata politik bir işlev yüklemek olduğunu dile getirmiştik. Badiou, École Normale Supérieure'deki derslerinde mağara alegorisini ele alırken Platoncu alegoriyi dört uğrak üzerinden oluşturmaktadır. Bunların ilki doğal olarak mağaradır. İkincisi ise mağaranın çıkış noktasıdır. Badiou bu çıkış noktasını tesadüfen ya da şans eseri gerçekleşmiş bir şey olarak göstermektedir. Bir sonraki bölümde bütünüyle açıklamış olacağız ancak, Badiou'nun hakikat fikrinin temelinde bulunan olay kavramı bu Platoncu tesadüfi çıkış noktasında yatmaktadır.¹¹ Devamında üçüncü uğrağa, ideaya, yani hakikat noktasına ulaşılmaktadır. İdea uğrağında hem dışarıdaki dünyanın hem de mağaranın hakikati kendisini gösterir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Platon'a göre hakikate ulaşmış kişinin yapması gereken şey mağaraya geri dönmektir. Bu durumda son uğrak tekrar mağara olacaktır. Dolayısıyla ilk uğrak kanıların hüküm sürdüğü alandır. Sonra, öngörülemez bir olay gerçekleşir ve çıkış noktasına ulaşılır. Ardından öngörülemez olay sayesinde hakikate ulaşılır ve son olarak tekrar mağaraya dönülür. Badiou, hakikate ulaşmış kişinin mağaraya geri dönme sebebini mağaradan çıkışı örgütlemek olarak göstermektedir. Ancak bu örgütleme belli bir aristokrat azınlık için yapılmamaktadır. Geriye dönüş ve örgütleme işlemi mağaradaki herkesi kapsar. Bu yüzden Badiou bütün bu hareketi politika olarak göstermektedir (Badiou 2018 Ekim).

Bizim için burada önemli olan şey hakikat sürecinin bütünüyle politik bir duruma işaret etmesidir. Hatta Badiou'nun *Platon'un Devleti* adlı yapıtındaki bir nokta ayrıca dikkate değerdir. Badiou, Platon'un mağara alegorisindeki mağarayı sinema salonu olacak şekilde yeniden kurgulamaktadır (Badiou 2015b: 253). Bu

¹¹ Benzer bir fikri Benjamin'in *Tarih Üzerine Tezler*'in son ekinde görebiliriz. Benjamin'e göre gelecekteki her an mesihin gelebileceği potansiyeli taşımaktadır. Ancak Badiou'nun öngörülemez olay kavramının, Platoncu mağaranın tesadüfi çıkış noktasının ve Benjaminici mesih kavramının aynı noktaya işaret edip, etmediğini ilerleyen bölümlerde daha detaylı olarak tartışmış olacağız (Benjamin 2016: 49).

durumda Benjamin'in, sinemanın gerçeklikle ilişkisine dair fikirleriyle Badiou'nun söz konusu benzetmesi arasında sıkı bir bağ kendisini gösterir. Benjamin'e göre bir tiyatro sahnesi karşısında insan her zaman gerçekliğin bilinciyle ya da tam tersine yanılısamanın bilinciyle yer alır. Tiyatro sahnesindeki bir oyunun seyircisi, içinde bulunduğu gerçeklikle arasındaki bağı tam olarak koparmaz. Oysa sinemada tekniğin getirdiği avantajlar sayesinde kişi, gerçeklik düzleminden kopartılıp yanılısamanın alanına alınabilmektedir (Benjamin 2016: 68-69). Yukarıda belirttiğimiz gibi mağaraya geri dönüş kitlelerin örgütlenebilmesi içindir. Ancak Benjamin'in de aynı noktadan ele aldığı gibi faşizm politikayı estetize ederek örgütlenebilmenin imkanını ortadan kaldırır (Kardeş 2017: 42). Badiou'nun Platoncu "sinema alegorisi"nde gösterdiği gibi; insanlık, kanılar alanında sanatın yeni tekniklerinin kuşatması altında yaşamaktadır. Yine de, Tıpkı Adorno'nun da ifade ettiği gibi, Benjamin sanata faşizm karşısında, devrimci bir işlev yüklemektedir (Adorno 2017: 126).

Oysa teknik çağın koşulları sanatın devrimci yanını her zaman tehdit etmektedir. Benjamin için bu durumda basın elinde bulundurduğu olanaklar belirleyici olarak görünmektedir. Yazın alanında okurlarına çeşitli konularda yayınlar yapan gazeteler bir yerden sonra gazetelerinde okuyucularının mektuplarına yer vermeye başlarlar. Bu durum Benjamin'e göre okur ile yazar arasındaki mesafenin kapanmasını sağlamaktadır. Dahası, dönemin haber filmlerinde rastgele sokaktan geçen bir insan istemeden de olsa o filmin figüranı olabilecektir. Bu durumda da yine tekniğin getirdiği imkanlarla sanatçı ile sanatın izleyicisi arasındaki mesafe giderek kapanacaktır. Sonuç olarak giderek artacak vasatlıkta bir sanat ve vasat bir sanatı büyük büyük göstererek yayacak araçlar tümüyle gündelik yaşamın içerisinde egemen olacaktır (Benjamin 2016: 66-67).

Benjamin sanat ile sanatın izleyicisi arasındaki mesafeyi sanatçı ile nesnesi arasındaki ilişkiye de uygulamaktadır. Ancak buradaki mesafe sanatçının gerçeklikle ilişkisiyle ilgilidir. Bu bağlamda Benjamin büyücü ve cerrah üzerinden, ressam ve fotoğrafçı üzerine ilgi çekici bir analogi kurmaktadır. Buna göre, büyücü ile iyileştireceği kişi arasında her zaman belirli bir mesafe söz konusu olmaktadır. Ancak cerrah tıbbi bir müdahalede bulunurken fiziki mesafeyi bütünüyle ortadan

kaldırmaktadır. Diğer yandan ressam tıpkı büyücü gibi resmettiği şey karşısında muhakkak mesafeli bir konuma yerleşmektedir. Oysa fotoğrafçı yine tıpkı bir cerrah gibi üzerinde çalıştığı nesnenin derinliklerine inmeye çalışır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi farklı sanat türlerinin nesnesiyle kurduğu mesafe bu türlerin gerçeklikle olan ilişkileridir. Ancak buradaki mesafenin büyüklüğü gerçeklikler arasında bir nicelik farkı değil nitelik farkı yaratmaktadır. Niceliksel olarak yaklaşıldığında, gerçeklik bir fotoğrafta bir resme göre daha büyük oranda kendisini göstermektedir. Çünkü mercek gördüğü şeyi fotoğrafa doğrudan yansıtır. Bu bir bakıma, sanatın kendi içinde barındırdığı *mimesis* olanağını ortadan kaldırmaktır. Bunun nedeni, *mimesis* dolayısıyla gerçekleşmiş bir eserin özünde bir taklidin yattığının açık olmasıdır. Oysa gerçekliğe bütünüyle yapışan bir taklidin kendisi *mimesis* olamaz (Bürger 2019: 74). Ancak Benjamin'e göre belirleyici olan şey söz konusu gerçekliğin niteliğidir. Bu yüzden fotoğraf, sinema gibi sanatların ortaya çıkarttığı gerçeklik sayesinde bilim, sanat eseri üzerinden analiz yapmak için daha çok veri elde edebilecektir (Benjamin 2016: 69). Bu durumda tam da yukarıda bahsettiğimiz gibi, teknik olarak, politik müdahalelerle, yeniden üretilen sanat eseri sayesinde bir ayağı tümüyle gerçeklik zemininde olan ama diğer yanıyla politikanın güdümünde yeni bir gerçeklik yaratan sanat ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Badiou'nun Platoncu sinemasını tekrar hatırlamak gerekir. Muhakkak ki Benjamin için de kameranın gördüğü doğa ile insanın gözüne görünen doğa birbirinden farklıdır. Çünkü insanın doğayı görüş biçiminin arkasında bir bilinç vardır. Bu bilincin kendisinde verili olmayan yetiler kameranın teknikleri sayesinde gözlerimizin önüne gelir. Dolayısıyla insanlık için yeni bir bilgi ve deneyim dünyasının kapıları açılmış olur (2016: 71-73). Burada şunu görmekteyiz, Badioucu düşüncede insanlık karanlıklar içerisinde bir sinema salonundadır ve dışarıya çıkmaya çalışmaktadır. Ancak Benjaminci tarihsel sürecin bize gösterdiğine göre insanlık önce dışarıdadır. Sonra kendi kendisini sinema salonuna hapsedmiştir. Hatta Badiou'nun metaforuna benzer bir düşüncenin farklı bir biçimde Benjamin tarafından da dile getirildiğini söyleyebiliriz. Benjamin'e göre gündelik yaşam içerisinde insan sanki bir tiyatrodadır tutsak edilmiş gibidir. Ne olursa olsun izlemek zorunda bırakıldığı bu tiyatro oyununun insana sağladığı şey bütün bir gündelik yaşam içerisindeki

düşüncelerini ve sözlerini oyunun sağladığı yönde kullanmaya mahkum olmaktadır (Benjamin 2014c: 65).

Bu durumda teknik çağından önce ortaya çıkan sanat ile daha sonra ortaya çıkan sanat arasındaki farkı göstermek önemlidir. Benjamin'e göre daha önce ortaya çıkmış; resim, müzik, şiir gibi sanat türleri kendisini algılayan kişi için uzun bir düşünce zamanına izin vermekteydi. Ancak sinemanın yapısı gereği insan hızla akıp giden görüntülere maruz kaldığından düşünceyi oluşturabilecek yeterli zamanı elde edemez. Bu durumda sinema seyircisi akıp geçen görüntülerin hızı karşısında gördüğü şeyi zihninde sabitleme fırsatı yakalayamaz. Böylece insan, özgür düşüncelerini yaratacağı bir alanın imkanını kaybetmektedir (Benjamin 2016: 74). Aynı zamanda bu fikre paralel olarak Badiou "Sinemanın Sahte Hareketleri" adlı yazısında sinemayı bir tür geçmiş sanatı olarak nitelendirmektedir. Çünkü Badiou'ya göre sinema deneyimi esnasında aklımızda oluşacak fikirler o andaki karşılaşma ile sınırlı kalacaktır. Bu yüzden, montaj ve kurgu teknikleriyle aktarılmış fikirler olarak sinema sanatı bu yönüyle hakikatler üretmeye uzak bir konumdadır (Badiou 2020: 93-104). Hakikatin olmadığı yerin, yani kanılar alanının nasıl politik bir zemine oturduğunu yukarıda açıklamıştık. Bu noktada da net bir şekilde görünüyor ki hem Benjamin hem de Badiou için sinemanın "sahte hareketleri" düşüncenin imkanını ortadan kaldırarak sanat ile hakikat arasındaki bağı kopartmaktadır. Oysa Benjamin'e göre bir sanat eseri hakikatin yaşadığı yerdir. Ne kadar otantik sanat eseri varsa o kadar da hakikat söz konusudur (Benjamin 1996: 278). Badiou'nun da benzer bir tarzda sanatı diğer usullerle birlikte (bilim, siyaset, aşk) hakikatin ortamı olarak gösterdiğini söyleyebiliriz. Fakat hem Benjamin hem de Badiou sanat yapıtını bizzat hakikat olarak göstermemektedir. Badiou'ya göre hakikat olay tarafından başlatılan sanatsal bir usulken Benjamin'e göre hakikat sanat eserindeki parçalar içerisinde ara bağlantı noktalarında yer almaktadır (Badiou 2020: 23; Benjamin 1996: 278). Sanat eseri içerisindeki hakikatlere ulaşabilmenin imkanı insanın, sanat karşısında belirli bir mesafeden, kendi bireyselliğiyle, düşünce üretmesinde yatmaktadır. Bölümün en başında Benjamin'in sanat eserinin tekrarlanabilirliğini, bireyselliğinin ikamesi olarak gösterdiğini belirtmiştik. O halde teknik olarak yeniden üretim çağının

başat sanat türü olan sinemayla birlikte sanatın bireyselliği yerini kitleselliğe bırakmaktadır. Bölümün başında Benjamin'in *Aura* kavramını açıklarken kavramın kendisinin içerisinde bireyselliği, biricikliği, şimdilik ve buradalık kategorilerini taşıdığını ifade etmiştik. Dolayısıyla Benjamin'in *Aura*, eserin kendi içerisinde taşıdığı hakikatlerin birleştiği bir yapıyı oluşturmaktadır. Hakikilik formlarının bir bütün olarak ortaya çıkarttığı *Aura*'nın kaybıyla birlikte oluşan şey alımlayıcı ile sanat eseri arasındaki mesafenin kapanmasıdır. Yukarıda, sanatın hem vasatlaşarak hem de gerçeklikle ilişkisini değiştirerek nasıl alımlayıcıyla arasındaki mesafeyi kapattığını göstermiştik. Oysa Benjamin'e göre sanat eseri sahip olduğu *Aura* sayesinde bu mesafeyi kendiliğinden oluşturur. Bürger'in de ifade ettiği gibi Benjamin'in kurguladığı yapıda *Aura*'nın niteliği yaklaşılamaz oluşudur (Bürger 2019: 68) *Aura* ortadan kalktıkça ve yaklaşılmazlık ihlal edildikçe doğal olarak sanatın taşıdığı bireysellik yerini kitleselliğe bırakacaktır.

Benjamin'e göre bu yeni durumda sinema, kölelerin ve eğitimsizlerin vakit geçirme, bir seyirlik eğlence ve aldatmaca alanı olacaktır. Sanat, kendisine yoğunlaşılmasını talep eder, fakat kitlelerin sanata yaklaşma şekli, sanatı bir oyalanma biçimine dönüştürmektedir (Benjamin 2016: 75). Benjamin söz konusu oylanma biçiminin son kertede bütün bir gündelik yaşamı kaplayacağını düşünmektedir. Teknik çağının sanatı insanın kendisine yoğunlaşmasını zorunlulukla talep etmemektedir. Benjamin bunu söz konusu sanata karşı "şöyle bir bakma" olarak niteleyecektir. Bu durumda sanat insanın gündelik yaşantısına dikkati dağınık bir bakışın yerleşmesine sebep olmaktadır. Sanat kendisine yönelmiş bir bakışı sağlamayı başarır, ancak bu bakış "dikkati dağınık" bir bakıştır. Böylece sanat kitlelerin harekete geçmesine karşı oluşturulmuş bir yanılama aracı olarak ortaya çıkmaktadır (2016: 76).

Benjamin kendi çağında büyük kitleleri sanat aracılığıyla politik olarak bir yanılama evreninin içine alan gücün faşizm olduğunu ifade etmektedir. İronik olarak söz konusu yanılama evreninin içerisinde insanın kazandığı şey kendisini sonuna kadar ifade edebilmenin imkanıdır, hatta kitleler kendilerini ifade etme işlemini sanat yoluyla yapmaktadırlar. Ancak bunun karşılığında insanlar kendi

haklarını, bilinçlerini ve varlıklarını bırakmışlardır. Tabii ki bu Benjamin'e göre farkında olmadan yapılmış bir değiş tokuştur (2016: 77-78).

“Homeros’un devrinde Olimpos’taki Tanrıların gözünde seyirlik bir şey olan insanlık, artık kendi kendisi için bir seyir malzemesidir. İnsanlığın kendine yabancılaşması o raddeye varmıştır ki, kendi yıkımını dahi birinci kalite bir estetik haz olarak yaşayabilecektir.” (Benjamin 2012: 95).

Benjamin insanın kendi çöküşünü *paralysée* bir halde hatta bazen bu durumdan keyif alarak estetik bir zevkle izlemesini faşizmin sanatı politikleştirilmesi ya da politik olanın estetize edilmesi olarak tanımlamaktadır. Hatta Benjamin bu durumun nihai noktasını savaşın estetize edilmesi olacağını göstermektedir. Ancak daha önce de Benjamin’in sanata, devrimci bir işlev yüklediğini belirtmiştik. Bu yüzden Benjamin’e göre Komünizm faşizmle aynı şekilde sanatı politize ederek karşılık vermelidir (Benjamin 2016: 79). Böylece sanatın teknik çağında *Aura*’sını yitirmesiyle nasıl politikanın içine yerleştiğini bütün yönleriyle göstermiş olduk. Ancak az önce belirttiğimiz gibi, Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı yazısını sonlandırırken faşizme karşılık olarak yapılması gereken şeyin sanatı benzer bir biçimde politize etmek olduğunu dile getirmektedir. Bu yüzden bir sonraki bölümde Benjamin’in devrimci bir sanatın olanağını gösterdiği düşüncelerini açıklayacağız.

2.2. Sanatın Yeni Koşullarının Değerlendirilmesi: Epik Tiyatro ve Hikaye Anlatıcısı

“*Tarih, her gün uyanmaya çalıştığım bir kabus gibi...*”
James Joyce

Bir önceki bölümün sonunda Benjamin’in, sanatın teknik çağında politikleşerek faşizmin güdümü altına girdiğine dair düşüncelerini aktarmıştık. Benjamin ise bir yanılısama evreni olarak politize edilmiş sanatın karşısına devrimci sanatın politikliğinin çıkarılması gerektiğini düşünmektedir. Bu yüzden bu bölümde Benjamin’in devrimci bir sanatın nasıl olması gerektiğine dair fikirlerini ele almış olacağız. Ancak başlarken, bir husus dikkat çekicidir. Araştırmamız içerisinde sanata, devrimci işlevin yüklendiği ilk an bulunduğumuz nokta değildir. Tarihsel arkaplanı sunarken Marx’ın *Feuerbach Üzerine Tezler* adlı yazısındaki,

“Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumladılar, aslolan onu değiştirmektir.” (Marx 2013: 17) savına yer vererek, bu savın muhatabının sadece felsefe olmadığını aynı zamanda Marx’ın değişim telkinini sanata da verdiğini belirtmiştik. Nitekim tarihsel arkaplanın son bölümünde sanatın Nietzsche düşüncesinde hakikatin üzerinde yer aldığını ve sanata yıkıcı, dönüştürücü bir devrimci işlev yüklendiğini belirtmiştik. Marx sanata dünyayı değiştirmeyi telkin ederken sanatın kendisine de bir değişim ödevi vermekteydi. Buna göre sanatın salt betimleyici olmaktan çok pratiğe yönelik olması gerekmektedir. Nietzsche’nin düşüncesinde ise devrimci sanat sıfır noktasındaki bir yenilik olarak kendisini göstermektedir. Fakat Benjamin’in farkı, sanatın devrimci işlevini mevcut durumunun imkanlarını tersine çevirerek gerçekleştirmeyi düşünmesidir. Bu durumda sanatçı bir bütün olarak, hem sanatının tekniğiyle hem de gündelik yaşantısındaki varlığıyla, politikanın içine yerleşmiş olacaktır. Bunun en basit görüntüsünü Benjamin’in bizzat kendisinin radyo programları yapmasında görebiliriz. Çünkü radyo Benjamin için kitlesele eğitimin olanaklarını kendi içerisinde taşımaktadır ve devrimci bir nitelikte kullanılması önemlidir (Benjamin 2018b: 407). Bu yüzden bu bölümdeki temel hedefimiz Benjamin’in, içerisine düşünceyi yerleştirerek, faşizme karşı nasıl devrimci bir sanat ortaya çıkartabileceğini göstermektir. Ancak burada ilkin, sorulması gereken bir soru kendisini açıkça göstermektedir. Neden toplum içerisindeki hiçbir kesime bu denli yüklenmeyen politik sorumluluklar sanatçının üzerine yüklenmektedir? Bu soruyu Benjamin üzerinden yanıtlamadan önce tıpkı Benjamin’in “Üretici Olarak Yazar” konuşmasında yaptığı gibi bizim de tekrar, politika ile sanatçı arasındaki gerilimin başladığı Platoncu, şairin devletten kovulduğu ana geri dönmemiz gerekir.

Platon *Devlet* adlı eserinin Onuncu Kitabında insanın içinde ölçüye ve hesaba dayanan bir yanının olduğunu ve bu yanın akıl olduğunu dile getirmektedir. Ancak insanın içinde bir de ölçüye ve hesaba dayanmayan bir yan söz konusudur. Platon insanın bu yanını taşkın yan olarak tanımlamaktadır. Platon’a göre kendisine *mimesis*’i temel almış her sanat insanın ölçüye ve hesaba dayanmayan, yani bilgelik karşıtı yönüyle ilişkidir. Bu yüzden sanat, insanın başına gelen felaket durumlarında yapması gereken şeyi, akıl yoluyla düşünmek

ve sorunlara çözüm aramak yerine sadece sızlanmaya dönüştürecektir (Platon 2019: 346-348). Tıpkı bir önceki bölümde Benjamin'in fikirlerinde gösterdiğimiz gibi sanatın yeni politik durumunda insan "kendi yıkımını birinci kalite bir estetik haz olarak yaşayabilecektir" (Benjamin 2012: 95). Platon'a göre insanın üstün yanı akıllı, durgun, bilge yanıdır. Sanatçı ise insanın bu üstün yanlarını ortadan kaldırarak onu kötülüğe ve taşkınlığa yöneltecek kişidir. Bu durumda şunu söylememiz yerinde olacaktır. Benjaminci *Aura*'nın; düşünme, biriciklik, temkinlilik gibi içerisinde taşıdığı nitelikleri Platon'un *mimesis*'e dayanan sanatında başından beri söz konusu değildir. Platon sanatçıyı, sanatın insanı felaketler karşısında duygularının esiri eden ve akli kullanmasına ket vuran kimi özelliklerinden dolayı ideal devletten kovmuştur (Platon 2019: 349-350). Benjamin'in de bu görüşe paralel olarak, sanatın içeriğine eklemek istediği şey, insanı duygularla doldurmak yerine onu düşünceye sevk etmenin olanağıdır (Benjamin 2014d: 89). İleride bu konuyu daha detaylı olarak tartışacağız ancak öncelikle sanatçının üzerine yüklenen politik sorumluluğa geri dönmemiz gerekir.

Platon'un sanatçı ile kurduğu çetrefilli ilişkide de gördüğümüz gibi sanat kendi haline bırakıldığında, topluma ve "devlete" zarar verecek yanların taşıyıcısı olacaktır. Muhakkak ki felsefe ile sanat arasındaki ilişki daima felsefenin sanatı denetim altına alma çabası yönündedir. Bu görüşe paralel olarak daha önceki bölümde Lukács'ın, arkasında taşıdığı ideolojiye toplumsallığı yerleştirmeyen ve bireyselliğinin özerkliğini ilan eden sanatın gerçekliğin dağılıpına sebep olacağına ve bu durumda da sanatın politikanın güdümü altına gireceğine dair fikirlerini belirtmiştik. Benjamin'e göre ise sanatçının kendisini özerk bir konuma yerleştirmesinin sonucunda sanatçı tek bir noktaya hizmet etmektedir, o da, burjuvanın eğlencelik sanatıdır. Oysa Benjamin'in adlandırdığı biçimde "ilerici bir sanatçı" bir tercih söz konusu olduğunda hemen kendisini proletarya ile aynı saflara yerleştirmelidir. Çünkü özerkliğin tercihi, sanatçının politik olarak bir boşluk noktasında durmak gibi tarafsız kalmasına mücadele etmez. Ne olursa olsun, sanatçı, kendini özerk alana ait olarak gösterse de, mevcut politik koşulların belirlenimi altına girecektir (Benjamin 2008: 70). Diğer yandan, Benjamin'in ilerici sanatçısının kendisini doğru politik konuma yerleştiriyor oluşu,

sanatçının eserinin niteliğine gölge düşürmez. Çünkü bakıldığı zaman, bu durumda sanatçı basit bir propagandacıdan farklı bir şey değildir. Ancak zaten Benjamin'in kanıtlamaya giriştiği şey, doğru politik yönün sanat eserine büyük bir nitelik kazandırmasıdır. Dolayısıyla ortaya çıkan şey eserin politik yönünün edebi yönünü kapsamıdır. Bu ilişkiyi oluşturan ana kavram ise teknik olacaktır (2008: 71-72). Teknik kavramının buradaki belirleyici yönünü gösterebilmek açısından Benjamin'in "iş görücü" yazarından bahsetmemiz gerekmektedir.

Benjamin "iş görücü" yazar adı altında, doğru politik eğilim ile ilerici tekniği birleştiren yazar tipini ortaya koymaktadır. Benjamin'in bu tip bir yazar için Sovyet yazar Tretyakov'u örnek göstermektedir. Buna göre Tretyakov basit bir fikir aktarıcısı değil politik mücadelenin pratik alanında da kendisini etkin bir biçimde gösteren bir yazardır. Politik mücadeleyi bütün bir pratik alana taşımak önemlidir. Çünkü sanatın kullandığı teknikler zamanla yok olabilir. Nitekim Benjamin'e göre roman tarihsel süreçte ortaya çıkmıştır. Bu yüzden romanın, tıpkı tragedyanın yahut retoriğin tarihsel süreçle üretiminin ortadan kalkması gibi, yok olma ihtimali de vardır (2008: 73-74). Benjamin'in çağının belirleyici tekniği ise gazetedir. Yazar pratik bir biçimde çalışarak gazetenin de sınırlarını ortadan kaldırmalıdır. Biçimlerin ve tekniklerin yıkılışını sağlayan anlamında devrimci sanatçının işlevi budur. O halde Eğer sanatçı proletarya ile kurduğu dayanışmayı sadece düşünsel olarak gerçekleştiriyor ve bu düşünceleri pratiğe¹² dökmüyorsa ilerici ya

¹² Benjamin, kendisinin "iş görücü" yazar örneği olan Tretyakov'un yazarlık dışında politik olarak pratik alanda yaptığı işleri şu şekilde sıralamaktadır: "Kitle toplantıları düzenleme, traktör fiyatlarının indirimi için fon oluşturma, özel çiftçileri kolhozlara katılmaya ikna etme, okuma odalarını denetleme, duvar gazeteleri çıkarma ve kolhoz gazetesini yönetme, Moskova gazetelerine muhabirlik yapma, radyoyu ve gezici film gösterilerini tanıtmaya, vs." (Benjamin: 2018a: 101). Bu durumda görülüyor ki, Benjamin politikanın bazı pratiklerini sanatçının gündelik yaşantısına doğrudan uygulamaktadır. Ancak bizim burada ifade etmeye çalıştığımız pratik, bir diğer yanıyla sanatın politikaya hizmet eden tekniklerinin içeriğini devrimci bir biçimde değiştirmektir.

da iş görücü bir yazar sınıfına girmiyor demektir. Çünkü Benjamin'e göre proleter sanatçının ortaya çıkışı başarılı bir devrime bağlıdır (Benjamin 2014a: 187).

“Aslında sorun, burjuva kökenli bir sanatçıyı ‘proleter sanatı’nın ustası haline getirmek değil, sanat etkinliğini yitirmek pahasına da olsa, onun bu imge dünyasının önemli noktalarında iş görmesini sağlamaktır. ‘Sanatçılık mesleği’nden kopuş, sanatçının kazanacağı yeni işlevin asli bir parçasıdır belki de.” (2014a: 187).

Bir önceki bölümde, faşizmin denetimi altındaki insanın, temel haklarını vererek karşılığında kendisini ifade edebilmesini imkanını istemeden de olsa aldığını ve bununla birlikte sanatın bir yanılısama alanına dönüştüğünü açıklamıştık. O halde, Benjamin’in ortaya koyduğu devrimci işlem sanata uygulandığında yapılması gereken şey ise sanatın yanılısama yaratan yönünü ortadan kaldırmaktır. Bölümün başında da ifade ettiğimiz gibi, Benjamin sanatçıyı gündelik yaşamında da politik bir pratiğe doğru yönlendirirken sanatın da aynı tekniklerle faşizme karşı, devrimci olarak politize edilmesi gerektiğini vurguluyordu. Benjamin bu imkanı ise Brecht’in epik tiyatrosunda görecektir. Epik tiyatrodaki gerçekleşen şey aslında sinema, radyo, fotoğraf ve gazete gibi alanların sahip olduğu tekniğin, yani montajın tiyatroya uygulanmasıdır (Benjamin 2008: 85-86).

Epik tiyatrodaki montajın özü eylemlerin kesintiye uğratılması ve kesintiye uğramış eylemlerin sonucunda jestler ortaya çıkartılmasıdır. Bu durumda ortaya çıkan şey epik tiyatronun olaylar üzerinden değil durumlar üzerinden bir gösterge yaratmasıdır. Böylece merkeze yerleşen jestler ve durumlar sayesinde epik tiyatro seyircide bir şaşkınlık yaratacaktır. Söz konusu şaşkınlığı yaratmanın hedefi seyircide bir ilgi açığa çıkartmaktır. Fakat buradaki ilgi, bireyi ya da salt olarak kitleyi kendisine hedef almamaktadır. Epik tiyatronun ilgisini hedef aldığı kitle sıradan bir bakışı değil, uzmanlaşmış bir bakışı taşımalıdır. Dolayısıyla Brecht’in epik tiyatrosu, ilgili bir tiyatro izleyici kitlesi sağlayarak onları düşünmeye ve harekete geçmeye yönlendirmektedir (Benjamin 2018a: 17-18). Ancak söz konusu harekete geçme, bölümün başında bahsettiğimiz, sanatın Platoncu, insanın taşkın yanına hitap eden niteliğini kendisinde taşımamaktadır. Çünkü epik tiyatronun içerisindeki kesintide her defasında yabancı bir aklı başında kişi

ortaya çıkmaktadır. Bu, hem sahnede gerçekleşen şeyi coşkudan arındırmakta hem de alımlayıcının yabancılaşmasını sağlamaktadır, fakat aynı zamanda dramatik yapıyı da ortadan kaldırmaktadır. Dramatik yapının ortadan kalkışı aslında tiyatronun yapısını, teknik çağında ortaya çıkmış sanat medyumlarına yakınlaştırmaktır (2018a: 29-30). Tiyatronun aksine sinema, geç kalmaya tahammül gösterebilen bir yapıya sahiptir ve tekniği buna göre kurgulanmıştır. Aynı zamanda radyonun da belirsiz anlarda dinleyici tarafından açılıp kapatılabilen bir şey olduğu açıktır. Benjamin'e göre teknik çağında ortaya çıkmış bu yapılar toplumda yeni bir izleyici alışkanlığı yaratmıştır. Dolayısıyla epik tiyatronun da yapması gereken şey tıpkı sinema ve radyonun yaptığı gibi dramatik yapının bütünlüklü ilerleyişini sarsmaktır (2018a: 20).

Böylece; alımlayıcıyı şaşırtan, insanın bulunduğu konuma yabancılaşmasını sağlayan ve dramatik yapıyı ortadan kaldıran yeni bir tiyatro türü karşımıza çıkmaktadır. Bu yenilik aslında Aristoteles'in kurguladığı sanat biçiminin tam karşısına yerleşmektedir. Çünkü Aristoteles'in sanatın kökenine yerleştirdiği özdeşleşme ve *katharsis* kategorileri sayesinde izleyici akıl yerine duyguları ön plana alacaktır (Arıcı 2012: 90). Oysa Benjamin'in epik tiyatroyu olumlu bir yapı olarak görmesinin sebebi epik tiyatronun düşünmeye yol açan bir başlatıcı olarak üstlendiği roldür. Brecht'in epik tiyatrosu insanları duygularla doldurmak yerine onları düşünceye sevk etmeyi temele almaktadır. Burası önemlidir, çünkü Benjamin, insanlarda herhangi bir nedenle ortaya çıkacak duygu isyan bile olsa, bu duygunun karşısında düşünceyi tercih edecektir (Benjamin 2008: 87). Bu yüzden Benjamin'in "*Epik Tiyatro Nedir?*" başlıklı yazısında ortaya attığı *theatrokratia* kavramı dikkate değerdir. Benjamin'in tanımladığı üzere bu kavram insanların tepki ve duygularını yöneterek kitlelere egemen olma biçimine işaret eder (Benjamin 2018a: 24). Yukarıda da belirtmiştik, epik tiyatro da aynı şekilde kitlelere yönelmiş bir sanat biçimidir. Ancak buradaki fark izleyicinin esere uzman ilgisiyle yaklaşmasıdır. Uzman ilgisiyle, gevşemiş ve rahatlamış bir biçimde eserin karşısına geçmiş izleyicinin verdiği tepkiler, bir tür kitle tepkisine dönüşebilmenin olanağını kendisinde taşır. Fakat bu izleyici kitlesinin vereceği tepki, düşünülmüş, sindirilmiş ve sonradan açığa çıkmış bir tepkidir. Benjamin'e

göre bu Brecht'in epik tiyatro üzerine kurguladığı politik bir işlemdir. Çünkü epik tiyatronun temeli izleyicinin, karşılaştığı şeyle duygudaşlık kurması değil, ortaya çıkan şey karşısında şaşkınlığa uğramasıdır. Sürekli olarak kesintiye uğrayan durumlar üstüne oluşturulmuş yapı, düşeceği yanlısamaların tehlikesinden izleyiciyi kurtaracak işlevi kendisinde taşımaktadır. Dolayısıyla bu, düşünen ya da aynı zamanda eleştirel tavır takınan izleyiciye yer açmak anlamına gelmektedir.

Bu durumda Benjamin sanatın içerisine düşünceyi tekrar yerleştirmenin biçimini epik tiyatro üzerinden göstermektedir. Tıpkı bölümün başında belirttiğimiz gibi, Platon, felsefe karşısında sanatı değersizleştirmekte ve onu, insanın irrasyonel yanına hizmet ediyor olması yüzünden, dışlamaktadır (Maggio 2010: 611). Benjamin'in ise sanata devrimci bir rol yüklerken yapmaya çalıştığı şey, "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" başlıklı doktora tezinde belirttiği Hölderlin'in "sanatın ayıklığı" anlayışını sanatın içerisine tekrar yerleştirmektir. Benjamin'e göre Romantik sanatın en önemli kavramı olan düşünseme, kendi içerisinde düşünceyi ve temkinliliği barındırmaktadır ve bu yönüyle Platon'un *mania*'sının tam aksi kutbuna yerleşmektedir (Benjamin 2013: 162). Platon, *Phaidros* adlı diyalogunda Tanrıdan bir armağan olan deliliği (*mania*) kahine, aşığa ve şaire yüklemektedir. Ancak Platon'da da şairin bu deliliği sonuç olarak yeni nesillerin eğitimi için kullanılmaktadır (Platon 2016: 42-44) Yine de kehanet, aşk ve sanatın tek bir potada birleşmesi fikri bizim için önemlidir. Çünkü Platon'un bu fikirlerinden yola çıkan Badiou da müziği gizemin kahince bir beyanı olarak göstermektedir (Nicolas 2021: 272). Bütün bu bağlatıları bir sonraki bölümde Benjamin'in tarih anlayışı çerçevesinde alegori ve dil kavramlarıyla birlikte açıklamış olacağız. Fakat daha önce, son olarak, Benjamin'in hikaye anlatıcılığına dair düşüncelerini aktarmamız yerinde olacaktır. Çünkü Benjamin söz konusu fikirlerinde, kaybolan bir sanat tekniği üzerinden hakikatin mevcut yönünü göstermektedir.

Unutulmaya yüz tutmuş bir sanat biçimi olarak hikaye anlatıcılığında en önemli yanlardan biri anlatıyı sunarken pratiğe sıkı sıkıya bağlı kalınmasıdır. Çünkü hikaye anlatıcısı pratiğini, bir roman yazarı gibi odasının içerisinde değil, bizzat gündelik hayatın içerisinde gerçekleştirmektedir. Bu yüzden bu sanat, gündelik

hayatın gerçekliğini de kendi içerisinde barındırmalıdır. Bu anlamda Benjamin her iyi hikayenin kendi içerisinde açık ya da örtük bir biçimde yararlı bir şeyler içermesi gerektiğini vurgulamaktadır. Çünkü söz konusu yararlılığa hakim olan şey akıldır. Böylesi bir deneyim paylaşımının önemini yitirmesiyle akıl da aynı oranda değerini yitirmektedir (Benjamin 2014a: 89).

“Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir. İşte hikaye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor.” (2014a: 89).

Böylece hakikatin, bilgeliğin ve aklın sanatın kendisine içkin bir şey olduğunu ve bu içeriklerin ortadan kalkmasıyla sanatın bir pratiği olan hikaye anlatıcılığının da ortadan kalktığını düşünebiliriz. Hikaye anlatıcılığının ortadan kalkmasıyla birlikte, tarihsel olarak, roman biçimi ön plana çıkmıştır. Benjamin’e göre romanın ilk belirlenimi kitaba bağımlı olmasıdır. Dolayısıyla hikaye anlatıcılığının kendinde taşıdığı pratik yön roman türünde yoktur. Çünkü az önce belirttiğimiz gibi, Benjamin’e göre romanın ortaya çıktığı mekan yazarın odasıdır. Bu yüzden yazarın kimseyle akıl alışverişi içerisine girmeye ihtiyacı yoktur. Bu; aklın, bilginin ve bilgeliğin yönünün değişmesiyle ilgilidir. Hikaye anlatıcılığının kendi içerisinde taşıdığı bilgelik gündelik yaşam içerisinde; mimetik olana, dilin tinsel özüne ve hafızayı belirleyici kılmaya yöneliktir. Oysa tekniğin yeni biçimleri sanatın kendi içerisinde taşıdığı tüm bu olanakları ortadan kaldırmaktadır (Kang 2015: 37). Benjamin ironik olarak şunu da göstermektedir. Roman türünün ilk örneği olan *Don Kişot*’un baş kahramanın sahip olduğu cesaret, yardımseverlik gibi erdemlerin içerisinde akıl söz konusu değildir. Bu durumda sanatın da, kendi içeriğine benzer bir biçimde, aklın temkinliliği yerine Don Kişot benzeri bir coşkunluğu sunduğunu görebiliriz (Benjamin 2014a 90).

Bütün bunlar, değiştiğimiz gibi, bilginin ve bilgeliğin yönünün değişmiş olması ile ilgilidir. Benjamin bu değişimi hem sanat hem de gündelik yaşam üzerinden göstermektedir. Benjamin’e göre değişen şey iletişim biçimidir. Hem gündelik yaşamı hem de bütün olarak sanat türlerini krize sokan yeni iletişim biçimi enformasyondur (Benjamin 2014a: 91). Enformasyonun niteliği ise anında doğrulanabilir olmasından ve kendi içerisinde tamlığı taşımasından ileri

gelmektedir. Biz, bir önceki bölümde bütün bir bölüm boyunca Benjamin için mesafe kavramının ne kadar önemli olduğunu belirtmiştik. Sanatın kendine içkin hakikilik formlarının taşıyıcı olan *Aura*'nın kendi içerisinde yaklaşılamazlığı taşıdığını da ifade etmiştik. Oysa enformasyon biçiminin egemen olduğu sanat, izleyici ile arasında sıkı bir bağ oluşturmaktadır. Bu durumda gündelik hayat içerisinde yaratılacak yeni bir hikaye, sanatın üzerine düşünülerek yapılacak yeni bir yorumun imkanı da ortadan kalkmaktadır (2014a: 92). Dolayısıyla şunu da ifade etmek gerekmektedir, Benjamin'e göre hikaye anlatıcılığının ortadan kalktığı dönem ile sanattaki *Aura*'nın tekniğin çağında yitirilmesi tarihsel olarak aynı dönemlere denk gelmektedir (Kang 2015: 35).

“Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Kendini tümüyle o ana teslim etmeli, zaman kaybetmeden kendini ona açıklamalıdır. Oysa hikaye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir.” (Benjamin 2014a: 93).

Hikayenin yukarıda belirtilen söz konusu gücü her defasında yeniden yorumlanabilir oluşun imkanını taşımasından kaynaklanmaktadır. Benjamin'in burada hikaye üzerinden gösterdiği nitelikleri bütün bir sanat alanına uygulamak mümkündür. Enformasyonun sanata egemen olmasıyla birlikte sanatın kaybettiği şey ise yeniliğidir. Enformasyon, gücünü anlık olarak yeniliğinden almaktadır ve yeni, enformasyonun hızı sebebiyle sürekli eskimektedir. Bu durum bize Benjamin'in tarihsel maddeciliğinin özünü açıkça sunmaktadır. Gürbilek, Benjamin'in “Tarih Kavramı Üzerine” adlı yazısında yer alan tezlerinde galiplerin tarih anlayışı ile mağlupların tarih anlayışını ayırdığını dile getirmektedir. Buna göre egemen sınıflar tarihi geçmişten bir hazine gibi görürken, ezilenler tarihi “yıkıntılar yığını”, “talan alanı” olarak görmektedirler. Dolayısıyla ezilenler için kültür sadece bir yıkım alanıdır (Gürbilek 2014: 38). Böylece enformasyonun egemen olduğu sanat, ezilenlere sunulan yıkılışın bir aracı olacaktır. Çünkü sanat aslında, hikaye anlatıcılığının içeriğinde gösterdiğimiz gibi, kendi içerisinde gündelik yaşam ile bağlarını kurabileceği hakikilik formlarını; *mimesis*'i, hafızayı, ve dili kökensel olarak barındırmaktadır. Sanatın sahip olduğu bu hakikilik formları da doğrudan doğruya tarihle ilişkilidir (Kang 2015: 37). Ancak bu tarih, enformasyonun sürekli yenilenen ilerlemeci niteliğine benzemektedir.

Benjamin'e göre tarihin ilerlemeci bir biçimde anlaşılması, yani aslında tarihe yaşantıdan uzak bir biçimde kavramsal olarak bakılması, faşizmin egemenliğini doğurmuştur. Oysa tarih ile yaşantı arasındaki bağı kuran şey sanatın içerisinde taşıdığı yukarıda bahsettiğimiz hakikilik formlarıdır (Benjamin 2016: 47). Bu yüzden bir sonraki bölümdeki amacımız Benjamin'in tarihsel maddeciliğinin detaylarını açıklayarak, "alegori", "dil", "diyalektik imge" ve "hafıza" gibi kavramları çerçevesinde bu düşüncenin sanat ve politikayla bağına açıklamak olacaktır. Çünkü Benjamin'in söz konusu düşünceleri sanatın bir bütün olarak hakikat kavramı çerçevesinde nereye yerleşeceğini göstermekle birlikte Badiou'nun fikirlerine geçişimizi sağlayacak bağlantıları kendi içerisinde taşımaktadır.

2.3. Tarih Meleğine Sanat Üzerinden Bakış

*“Zaman yok,
Mekan yok,
Hiçbir şey yok,
Yaralı bir melek var...”
mor ve ötesi*

Benjamin'in fikirlerini konu edindiğimiz ilk iki bölümde sanatın teknik çağında *Aura*'sını yitirmesiyle birlikte nasıl politikanın güdümü altına girdiğini ve devamında Benjamin'in sanata devrimci bir işlev yükleyerek onu aynı şekilde nasıl politikleştirerek kullandığını göstermiş olduk. Yukarıdaki bölümü kapatırken geldiğimiz yer, sanatın kendi içerisinde taşıdığı hakikilik formlarının doğrudan doğruya tarihle ilişkili oluşuydu. Biz, bu durumun izlerini bizzat basit bir ilişkide bile görebiliriz. Benjamin'in, Brecht'in epik tiyatrosunu devrimci bir konuma yerleştirirken belirleyici kıldığı şey epik tiyatrosunun kendi içerisinde taşıdığı şok yaratma etkisidir. Epik tiyatro, seyirci üzerinde yarattığı şoku kesme işlemleriyle gerçekleştirir. Kesilen noktalarda sahneye gelen yabancı bilge kişi, mevcut durumu yeniden yorumlayarak bir kopuş yaratmaktadır. Benjamin'in epik tiyatrosunun bu özelliği üzerinden gösterdiği şey, sanatın yeni koşullarında gerçekleşen durumun izleyiciyi şoka uğratarak daha önceki dramatik yapıda işlemde olan sürekliliği sarsmasıdır (Benjamin 2018a: 29-30). Benjamin aynı eleştirisini doğrudan politika üzerinde de göstermektedir. "Tarih Kavramı Üzerine"

başlıklı tezlerinde Benjamin, faşizmin bugünkü egemenliğini sağlamaştıran anlayışın ilerlemeci tarih görüşü olduğunu ifade etmektedir (Benjamin 2016: 47). O halde, Benjamin sanat ile politikayı tarih üzerinden birleştirmektedir ve ileride göreceğimiz üzere Benjaminci hakikatin kendisi bu ilişki üzerinden bizzat açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde üzerinde duracağımız konu Benjamin'in tarihsel maddeciliğinin neye işaret ettiği. Ancak söz konusu ilişkiyi gösterebilmek için Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" başlıklı son yazısına giden süreci ve kırılma anlarını incelemek yerinde olacaktır. Çünkü Benjamin'in bu düşüncelerinde merkezi bir konumda yer alan teolojik ögeler belli bir noktadan sonra yerini gündelik yaşama dair ögelere bırakmaktadır (Kardeş 2009: 505). Yine de bu, Benjamin felsefesinden ve politikasından teolojinin tamamen silindiği anlamına gelmemektedir. Bu yüzden biz bütün bir düşünceyi kat eden teolojik yönü sanat ve politika ilişkisi bağlamında açıklamış olacağız. Bunun için en başta Benjamin'in düşüncelerinin başlangıç noktası olan tinsel özün taşıyıcısı olarak dil fikrine göz atmak gerekmektedir.

Benjamin, dili insanın tinsel yaşamındaki her türlü dışavurumun kendisi olarak tanımlamaktadır. Teknikte, sanatta, hukukta ya da dinde tek bir aktarım yolu mevcuttur, o da dildir. Ancak dilin kapsadığı alan sadece tinsel olan şeylerle sınırlı değildir. Benjamin'e göre bütün her şeyde, canlı ya da cansız varlıkların hepsinde dilin bir yansıması mevcuttur (Benjamin 2014b: 189). Fakat burada, ayrımı yapılması gereken bir husus söz konusudur. Bu da, dışavurumun kendisinin dil olması ile dışavurumun dil aracılığıyla yapılması arasındaki farktır. Benjamin'e göre tinsel özün iletimi dil aracılığıyla değil, dil ile yapılmaktadır (2014b: 190). Burjuvazinin temel tutumu ise dili araçsallaştırmaya yöneliktir. Oysa tinsel öz başlıbaşına iletilebilir olandır ve dilin kendisi bu iletilebilir olan şeyin, yani tinsel özün, ortamıdır. İnsanın tinsel özü ise onun adlandırma gücüdür. Bu, insan dili ile şeylerin dili arasındaki temel farklılıktır. İnsan tek adlandırıcı varlıktır, bu yüzden kendi başına dil ya da saf dil insanın tinsel özüdür. Benjamin'in Kitabı Mukaddes'ten referans alarak aktardığına göre Tanrı, yaratımını gerçekleştirdikten sonra şeylerin adlandırılmasını insana bırakmıştır. Bu durum, yaratımın tamamlanmasının insanın adlandırmasıyla gerçekleştiği anlamına

gelmektedir. İnsan Tanrıyla, adlandırma gücü üzerinden iletişime girmektedir. Dolayısıyla, bu düşüncede tinsel özün iletilebilir ortamı olarak dilin en yüksek biçimi de vahiy olacaktır (2014b: 191-193). Kardeş'e göre bu düşünce kapalı bir iletişim biçimi yaratmaktadır. Çünkü dil sadece Tanrı ile iletişimde ya da Tanrının insanı adlandırma gücüyle taşıdığı tinsel özde kendisini gösterebilmektedir. Dolayısıyla Benjaminci düşüncenin başlangıcında yer alan saf dil anlayışı, insanın diğer insanla arasındaki iletişim aracı olması yerine, insanın mesiyane yönünü ortaya çıkartan bir işlevi taşımaktadır. Oysa avangard sanat kuramlarından etkilenen Benjamin daha sonra, yukarıda belirttiğimiz gibi, sanat düşüncesini, insanı daha çok, eyleme sürükleyen bir yapıda kurgulayacaktır (Kardeş 2009: 495-504). Yine de bu düşünceler bizim için önemlidir, çünkü Benjamin'in fikirleri her ne kadar Yahudi Mesianizmi ile Marksizm arasında bir gerilimi taşısa da, çoğunlukla bu iki fikri bünyesinde devamlı olarak barındırmıştır. Bizim bir önceki bölümlerde gösterdiğimiz, Benjamin'in sanata dair görüşleri çoğunlukla Brecht ve Asja Lacis'le tanışmasından, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı yapıtından etkilenmesinden sonra yöneldiği Marksizmin etkisi altındaki düşünceleridir (Dellaloğlu 2013: 59). Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi, Benjamin'in düşüncelerinin temelinde yer alan teolojinin hiçbir zaman iki düşünce arasında kopuşu sağlamadığını söyleyebiliriz.

Henüz Marksizmin etkilerini tam olarak göstermediği Benjamin eserlerinden biri olan *Alman Romantiklerinde Sanat Eleştirisi Kavramı* adlı doktora tezinde Benjamin, tezi yazarken Romantikleri ele almasının nedenini, Romantiklerin kendi içerisinde taşıdığı tarihsellik ve dinsel olarak göstermektedir (Lacou-Labarhe 2013: 21). Nitekim daha önce tarihsel arkaplan bölümünde Romantiklerin görüşünü sunarken, Romantizmin, Aydınlanmanın karşıt kutbuna yerleştiğini, Benjamin'in Romantik kelimesinin kökeninde Ortaçağa ait olan anlamını taşıdığını ifade ettiğini, aynı zamanda Colingwood'a göre Romantizmin tarihselliğinin başlı başına Ortaçağa geri dönüş olmadığını ve Romantizmin Ortaçağa yönelmesinin onu büyüterek ilerletecek bir amacı taşıdığını belirtmiştik (Colingwood 2019: 122). Ayrıca Alman Romantiklerinin düşüncelerini İdealistlerin düşüncesinden ayırt ederken, Romantiklerin İdealistlerden farkının mistikliği ve

tinselliği felsefi sistem yerine bizzat yaşamda görmeleri olduğunu ifade etmiştik (Hartmann 2021: 16). Benjamin'in sanat kuramı da aslen bu temel üstüne inşa edilmiştir. Benjamin'in Alman Yasoyununu ve Alman Barok Dramasını incelerken ortaya koyduğu alegori kavramı, bu anlamda, düşüncelerimize ışık tutacaktır. Benjamin'e göre Barok dönem, modernliğin oluşmaya başladığı bir dönemdir ve bu dönemde sanat yapıtının içerisinde kaybolan şey hakikilik formlarıdır. Alegorinin, sanatın içerisinde dışladığı hakikilik formlarından iki tanesi bizim için özellikle önemlidir. Bunlardan ilki, yaşamdır. Bürger'in de dile getirdiği gibi, alegoristin yaptığı şey sanatın içeriğine dahil olan bir unsuru yaşamdan tümüyle koparıp, işlevsiz hale getirmesidir (Bürger 2019: 127). İkincisi ise, Lukács'ın da ortaya koyduğu gibi, alegorinin tarihi yok eden yönüdür. Hem Bürger hem de Lukács'a göre Benjamin'in Barok Dramı üzerinden gösterdiği alegorik yapı aslında tam olarak avangard ya da modernist sanat üzerinde de açık olarak görünmektedir (Bürger 2019: 126; Lukács 2000: 47-48). Dolayısıyla Benjamin'in Romantik sanatta incelemeye değer gördüğü ve kendi sanat kuramının temeline yerleştirdiği başat kavramlar olan tarih ve yaşam birer kategori olarak avangard sanatla birlikte yitirilmiş olmaktadır. Burada bizim için önemli olan şey Benjamin'in teolojik görüşlerinin merkezde olduğu erken felsefesinde taşıdığı kavramların sadece yön değiştirerek aynı felsefenin ilerleyen dönemlerinde de kendisini göstermesidir. Alegorik olarak sanattan dışlanan tarih ve yaşam kavramları aslında ilk bölümün hemen başlangıcında bahsettiğimiz, sanatın teknik çağında yitirdiği şimdilik ve buradalık kategorilerine denk düşer. O halde Benjamin'in felsefesine sonradan eklenen Marksist düşünce politik bir pratiğin devreye sokulmasına işaret eder.

Bu geçişin en önemli izlerini Benjamin'in 1924 yılında yayınladığı *Tek Yönlü Yol* adlı eserinde de görebiliriz. Eserin hemen en başında Benjamin sanata doğrudan politik olarak pratik alanda yer almasını şart koşmaktadır. "Bu koşullarda gerçek edebi faaliyet, edebi bir çerçeve içinde yer almayı hedefleyemez (...) Anlamlı bir edebi faaliyet ancak eylemle yazının zorunlu olarak birbirini izlediği bir düzen içerisinde ortaya çıkabilir." (Benjamin 2014c: 55). Ancak burada yeni olan bir başka şey eserin kendi içerisinde taşıdığı gündelik yaşama dair izlerdir. Örneğin

yukarıda alıntıladığımız bölümün başlığı “*Benzin İstasyonu*”dur ve bütün bir metin gündelik yaşamın içerisindeki kavramları konu edinmektedir. Tarihsel arkaplanda Marx’ın görüşlerini sunarken, Marx’ın sanata pratik bir işlem telkininde bulunduğunu ve bu fikrin Benjamin’de de bir karşılığı olduğunu dile getirmiştik. Benjaminci pratiğin kendisi ise doğrudan gündelik yaşamın içerisine yerleşmektedir. Çünkü yukarıda belirttiğimiz sanatın hakikilik formu olan tarihselliğin yıkılışı zaman kavramının mekanikleştirilmesiyle ilgilidir. Mekanik zaman dediğimiz şey aslında basit olarak gündelik zamanı oluşturan saatler ve dakikalardan ibarettir. Oysa Benjamin için zamanın önem atfedilen şekli tarihsel olanıdır. Çünkü mekanik zaman kendi içerisinde geçmiş, şimdiyi ve geleceği bölerek ve ilerleterek sunmaktadır. Ancak tarihsel zaman anlayışında böylesi bir parçalanmışlık söz konusu değildir. Benjamin’in mesiyani zaman olarak nitelediği bu tarihsellikte bütün, tek bir “şimdi”yi göstermektedir (Kardeş 2009: 500). Benjamin düşüncesindeki devrim ve tarih fikrinin ayırt edici özelliği ise tam olarak bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Az önce Benjamin’in Marx’ın politik pratiğini düşüncesinin içerisine yerleştirdiğini ifade etmiştik. Mekanik zaman anlayışının, yani geçmiş, şimdi ve geleceği ayrı ayrı var eden ve ilerleten bu yapının Marx’ın düşüncesindeki karşılığı sonuç olarak ortaya çıkan bir proletarya devrimidir. Çünkü Burjuvazi aslında kendisini yıkacak silahları ve onları tutacak elleri kendisi üretmiştir (Marx&Engels 2005: 123). Dolayısıyla Marksist devrimde burjuvazinin kendi kendisini büyütmesi aslında kendi sonunu kaçınılmaz olarak hazırlamasıdır ve Marx’a göre devrimin şartlarını yaratan şey burjuva oldukça, proletaryanın zaferi kesinleşmektedir (2005: 130). Benjamin’e göre aslında benzer bir biçimde burjuvazinin savaşı kaybedeceği açıktır. Ancak buradaki en önemli farklılık, bu sınıf savaşını kimin kazanacağıdır. Çünkü, Marksist anlayışın sunduğu şey burjuvanın egemenliğini büyütüyor oluşu ve açtığı yıkımın devrime bir adım daha yaklaşıldığına işaret oluşudur. Oysa Benjamin’in düşüncesinde proletaryanın sınıf savaşını kazanamadığı ihtimal her şeyin yok olmasıdır. O halde, Benjamin’in de belirttiği gibi, “Kıvılcım dinamite ulaşmadan fitilin kesilmesi gerekiyor” (Benjamin 2014c: 78-79). Ancak “Yangın Alarmı” başlıklı bölümde yer alan son cümle yukarıda belirttiğimiz bölümler kadar önemlidir. Benjamin, politikacıların dinamitin fitilini kesme işlemini gerçekleştireceği anı şövalyece

değil teknik olarak tanımlamaktadır. Biz daha önce de Benjamin'in Alman Romantizmini incelerken Romantik kelimesinin kökeninde şövalyelere özgü anlamını da barındırdığına işaret ettiğini ifade etmiştik. Yine, bir önceki bölümün başında Benjamin'in sanata devrimci bir işlev yüklerken aynı mevcut durumdaki tekniği tersine çevirdiğini dile getirmiştik. Dolayısıyla yeniden sanata yüklenen devrimci işleme, bizzat politik pratiğe yüklenen devrimci işlevin Benjamin düşüncesinde aynı noktaya işaret ettiğini görebilmekteyiz. Bu durumda önemli bir soru karşımıza çıkmaktadır. Gerçek politikacı dinamitin fitilini keseceği zamanı teknik olarak hesaplayacaksa Benjamin neden "Tarih Kavramı Üzerine" adlı yazısının sonunda, gelecek içerisinde herhangi bir anı mesihin gelebileceği bir kapı olarak tanımlamaktadır? Geleceğin açık dar kapısı muğlak bir noktaya mı işaret etmektedir?

Bu soruya yanıt verebilmek için Benjaminci tarih anlayışını biraz daha açmak gerekir. Çünkü Kardeş'e göre Benjamin'in politika anlayışı, "zamanın doldurulması, geçmişin kurtarılmasıdır." (Kardeş 2017: 43). Ancak ilerlemeci tarih anlayışında geçmiş, olaylar zincirinden ibarettir. Böylesi bir anlayışta tarih hiçbir zaman değişmeyecek bir niteliği kendisinde taşımaktadır. Oskay'a göre bu anlamdaki tarih bir aldanma aracı ve bir baskılama mekanizmasıdır (Oskay 2015: 127). Biz, daha önce de tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen sanatın politikanın güdümü altına girdiğini ve bu sanatın politikayı estetize ederek bir yanılsama aracı olarak iş gördüğünü belirtmiştik. Söz konusu tarih anlayışı da kökenini aynı politik yerden aldığı sanatla birlikte, bu aldanma görüntüsünün ortak ortamı olmaktadır. Ancak burada yapılması gereken şey, tarihin kendi içinde geçmiş, şimdi ve gelecek olarak böldüğü zamanı, bir "şimdi zamanı" altında birleştirmektir. İnsanın yanılsama alanında çıkışını sağlayacak şey, geçmiş nasıl olduysa öyle, anlayışındaki tarih yerine, tehlike anındaki hatırlanacak bir anıyı elde etmeye çalışmaktır. Çünkü Benjamin'e göre geçmiş bir parıltı anından ibarettir ve ancak bir görüntü olarak yakalanabilir (Benjamin 2016: 40). Bu durumda tarih Benjamin'in "Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi" adlı yazısında belirttiği gibi mekanik zaman içerisinde konumlanmak yerine, bir yaşamdan, bir sanat yapıtından ya da bir deneyimin kendisinden yola çıkılmalıdır (Benjamin 2007: 37).

Tüm bu düşünceye hakim olan kavram geçmiştir. Benjamin'in tarih meleği şimdide durmaktadır, ancak yüzü geçmişe dönüktür. Melek, yüzünü döndüğü geçmişteki yıkıntılar arasında ölüleri diriltmeye, yıkıntıları tekrar birleştirmeye çalışır ancak cennetten esen ilerleme fırtınası tarih meleğini sırtı dönük olduğu geleceğe doğru sürükler (Benjamin 2016: 42). Bu durumda yukarıda belirttiğimiz gibi, zamanın dondurulması gerekir. Benjamin'e göre tarihsel maddecinin yapması gereken şey mekanik zamanın dondurulduğu bir şimdiki zamanı yaratmaktır (Benjamin 2016: 47). Dolayısıyla tarihsel maddecinin işlevi cennetten esen fırtına olan ilerleme anlayışını yıkmaktır. Politik pratik, faşizmin çağında daima uyanık olmalıdır. Bu Benjamin tarafından proletaryaya yüklenmiş zayıf mesihin özelliğidir. Çünkü Benjamin'e göre her önceki nesil bir sonraki nesli mesih olarak beklemektedir. Dolayısıyla bu, bir sonraki herhangi bir nesle kurtarıcı görevini yüklemektir (2016: 38). Ayrıca Benjamin, mesihe sadece kurtarıcı olmayı değil, şeytanı alt eden sıfatını da yüklemektedir. O halde artık yukarıda sorduğumuz soruya yanıt verebiliriz. Tarih bilincinin yüklendiği devrimci sınıf, dinamitin fitilini kesmeye her zaman hazır olmalıdır. Sanatın "Romantik ayıklığı", tarihsel maddecinin oluşturduğu "şimdinin zamanı" (*Jetztzeit*) her defasında kitlelerin ayakta kalmasını örgütleyecek yapıyı oluşturmalıdır. İşte bu mesihin teknik bir ölçüde burjuvaziye karşı koyacağı şeytanı alt eden sıfatıdır. Çünkü Benjamin her çağda yapılması gereken şeyin, geleneği konformizmin elinden kurtarmak için çaba sarf etmek olduğunu dile getirmektedir (2016: 40). Gelecek, mesihin her an gelebileceği bir dar kapıdır ancak bu durum Badiou düşüncesindeki gibi öngörülemez bir olay niteliği taşımamaktadır. Çünkü proletarya beklenmedik bir anda aydınlanmayacak ve mesih en umutsuz anda ortaya çıkmayacaktır. Bu düşüncede mesih konumuna gelecek proletarya, her an dinamitin fitilini kesmeye hazır hale getirilmelidir. Aslında durum tam da Benjamin'in içinde görüldüğü Yahudi mesiyalizmdeki gibidir. Yahudilik içerisinde kurtarıcı, Hristiyanlık düşüncesinde olduğu gibi, bir peygamber değildir (Başer 2017: 18).

Geldiğimiz noktada, Benjamin'in sanatın devrimci imkanını, toplumun ayık tutulmasında ve şimdi zamanının oluşturulmasında gördüğünü göstermiş olduk.

Benjamin düşüncesinde, toplumun ayık tutulması ile şimdi zamanının gerçekleştirilmesi bütününde diyalektik imge kavramına işaret etmektedir. Diyalektik imge kavramı bizim için önemlidir çünkü, Benjamin düşüncesinde bu kavram gündelik yaşamın ve sanatın dönüştürücü gücünü açık bir biçimde sunmaktadır. Ancak bu düşüncüyü açık kılabilmek için öncelikle Benjamin'in, yukarıda da bizim önemli olarak gösterdiğimiz ayıklık kavramına paralel bir düşünce olarak, düş kavramından başlamak yerinde olacaktır. Tiedemann'a göre Benjamin'in *Pasajlar* Projesindeki ilk asli yönelimi, 19. Yüzyılın nesnelere dünyasındaki temel ikiliğin vurgulanmasıdır. Bir yanda somut dünyanın nesnelere yer alırken, diğer yanda bu somut dünyanın içerisinde bulunan gizli düşünceler yer almaktadır. Somut dünyanın içerisinde yer alan gizli düşüncelerin düş olarak gösterilmesi onların yorumlama ile tekrar düşünce sistemine dahil edilmesinin olanağını açmaktadır. Böylesi bir yöntem Benjamin için, tarihin kapanmış, tükenmiş ve geçilmiş halini ortadan kaldırabilecek bir gücü kendi içerisinde taşımaktadır (Tiedemann 2016: 15). Aynı zamanda düşlerin gerçek dünyanın nesnelere arasında yerleştirilmiş olması, gündelik yaşamı da belirli bir oranda ön plana çıkartacağından, böylesi bir düşsellik aslında materyalist anlamdaki dünyaya yönelik bir düş yorumu olduğunu bize açıkça sunmaktadır. Çünkü Benjamin'in yapmaya çalıştığı şey, bizim de "Teknik Çağında Aura'nın Yitimi" başlıklı bölümde gösterdiğimiz gibi, tekniğin veri olarak sunduğu ve kendi içinde tamlığı ve sarsılmazlığı barındıran bilgilerin yerine, hakiki olanın bir anda, bir parıltıyla ortaya çıkan şey olduğunu göstermektir. Dolayısıyla böylesi bir anlayışın temelinde belirleyici olarak konumlanan şeyin kavramlar değil görüntüler olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak düş kavramının bizi sürükleyebileceği bir tehlike söz konusudur. Bu tehlike uyku halinde olmak ile ayık olmak arasındaki farkın silinebilmesine işaret etmektedir. Benjamin'in "Tek Yönlü Yol" başlıklı yazısında aktardığı bir inanışa göre rüyalar, uyandıktan sonra aç karnına anlatılmalıdır. Çünkü bu inanışa göre insan uyandığında bile rüyaların hükmü altındadır. İnsanın karnını doyurması ise esasen gece ile gündüzün akışını kesintiye uğratmasıdır. Rüyaların en berrak şekilde aktarılabilmesi ise Benjamin'e göre ancak bu kesintiden sonra mümkün

olabilir. Eğer kişi, kesintiyi gerçekleştiriyorsa, aktardığı rüya sadece bir sayıltıdan ibaret olacaktır (Benjamin 2014c: 56). O halde Benjamin için düşün yorumlanması uyanmış olmanın, ya da uyandırmaya yönelik olmanın belirleyici olarak gerçekleştiği bir alan olarak düşünülmelidir. Böylesi bir düşünce içerisinde sanatın yer alacağı konum doğal olarak ayıklığı ve uyandırmayı kendi içerisinde taşıyacak niteliklerin barındığı bir konumdur. Tiedemann'a göre Benjamin'in gerçeküstücülerden ayrıldığı temel nokta burasıdır. Uyanmanın gerçekleştiği ve sanatın belirleyici olduğu bu konumda gerçeklik ile düşün arasındaki farkları silecek düşünceler dışarıya alınmalıdır (Tiedemann 2016: 17-18). Bu durumda Benjamin'in diyalektik imge kavramının özü de açığa çıkmış olur. Buck-Morss'un da değindiği üzere Benjamin'in ortaya koymaya çalıştığı diyalektik imge bir yanıla hem somut dünyanın analitik yapısını içerirken diğer yandan düşüncenin sezgisel yapısını kendi içerisinde barındırmaktadır. Unutulmamalıdır ki bahsettiğimiz durumda, Benjamin için belirleyici olan şey anlatının kendisi değil gösterilendir. Kurulan bu yapının görüntüsü de ancak gündelik yaşam içerisinde, modada, fetiş karakteri taşıyan malların kendisinde bulunabilir (Buck-Morss 1989: 221). Hatta Agamben, moda kavramını bizzat Benjamin'in zaman anlayışını açıklayabilmek için önemli bir noktada görmektedir. Buna göre moda, her ne kadar belirli dönemlerin adlandırmalarıyla kendisini taşıyorsa, tam anlamıyla mutlak bir zamanın kendisine işaret edemez. Moda olan şey sadece şimdiki zamanın bir anında kendisini gösterebilir. Modacının görevi kronolojik zaman içerisinde yer almış bir anı çekip çıkartmak ve tekrar dolaşıma sokmaktır (Agamben 2012: 103). Böylesi bir fikir, gündelik yaşamın içerisine düşünceyi tekrar dahil etmenin olanağını taşımaktadır. Normal şartlar altında, her zaman için, kazananların tarihini, ilerlemeci düşünceyi dayatan ve bunun bir mitos haline gelmesini sağlayan anlatıların hakim olduğu dünyayı tersine çevirmek isteyen Benjamin söz konusu dünyanın bu yönlerini taşıyan mal kültürünün içerisinde insanları uyandırabilmenin olanağını görmektedir. Benjamin'in gündelik yaşam içerisinde gördüğü bu olanaklar halkın bütününe yayılabilecek bir düşünce yorumuna işaret eder. Ancak bu kolektif düşünce sadece uyanmış olmakla görülebilecek türdendir. Böylece diyalektik imgeyi tarihin geçerken bıraktığı izlerden bir an için yakalanabilen görüntüler toplamı olarak tanımlayabiliriz. Yine de, Buck-Morss'un

da ifade ettiği gibi, böylesi bir tarih anlayışı, geçmişin şimdiki aydınlatması ya da şimdiden geçmişe teleskopla bakmak değildir. Diyalektik imgenin kendisi, geçmişle şimdinin bir takımyıldızı içerisinde bir araya gelmesidir (Buck-Morss 1989: 291).

Tiedemann'a göre Benjamin'in oluşturduğu bu tarih okuma biçimi kolektif bir bilincin oluşturulmasına işaret eder (Tiedemann 2016: 15). Ancak Frankfurt Okulu geleneğinin önemli temsilcilerinden ve Benjamin'in yakın dostlarından biri olan Adorno'nun, Benjamin'in *Pasajlar* Projesinde kurguladığı diyalektik imgeye birkaç bakımdan itiraz edeceğini söylememiz gerekir. Jameson'a göre Adorno'nun itirazları aslında söz konusu düşüncenin tarihsel bakıştan yoksun bir romantizm ve psikolojiye yaslanan öznelcilik olduğu fikirlerinde toparlanabilir (Jameson 2006: 203). Adorno, Benjamin'e yazdığı ağustos 1935 tarihli mektubunun hemen başında, Benjamin'in "19. Yüzyılın Başkenti Paris" başlıklı yazısındaki "her çağ kendi halefini düşler" sözüne yer vermektedir. Adorno'ya göre böylesi bir cümleye yer verilmiş olması diyalektik imge düşüncesi içerisinde diyalektik olmayan bir düşüncenin yer almasını sağlamaktadır. Buna göre Adorno'nun ilk itirazı, diyalektik imgenin kendi halefini düşleyen bir bilincin içerisine yerleştiriliyor oluşudur. Bu düşüncede, diyalektik imgeyi bu şekilde konumlandırmak, Benjamin'in tam karşısında yer aldığı ilerlemeci tarih anlayışına benzer bir biçimde ütopyacılığa sebep olacaktır (Adorno 2006: 223). Aynı zamanda Adorno'nun Benjamin'e itirazı diyalektik imgenin bilincin içerisinde rüya olarak konumlandırmasıdır. Adorno'ya göre metanın fetiş karakterini bir rüya içerisinde kolektif bilincin içine yerleştirmek başlı başına altın çağa işaret eden bir ütopyayı kurgulamaktır. Çünkü Adorno, söz konusu durumda altın çağın tam tersini yani cehennemini düşlenemeyeceğine işaret etmektedir. Böylece de bu düşüncenin içerisindeki diyalektik yapı tamamen silinecektir (Adorno 2006: 224-225). Diyalektik yapının bu düşüncenin içerisinden silinmesi demek Benjamin felsefesinin tamamen teolojinin hükmü altında olduğu anlamını taşımaktadır. Bu yüzden Adorno'nun tüm bu eleştirileri temelde Benjamin'in kurguladığı yapının büyü ile pozitivism arasında bir yerde olmasına yöneliktir. Bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi Benjamin iki farklı görüşün (Romantizm/Teoloji-Marksizm)

etkisi altında fikirlerini sunmuş bir filozof olarak nitelenmektedir. Dolayısıyla Benjamin'in yapmaya giriştiği şey esasında hem teolojinin hem de Marksizmin aynı anda tecelli edeceği bir yapıyı kurgulamaktır. Bütün bir bölüm boyunca açıklığa kavuşturmaya çalıştığımız şey Benjamin'in düşüncesinin sanıldığıının aksine ayakları tekniğin zeminine basan bir politika inşa etmesidir.

Böylece Benjamin düşüncesini kat eden teolojiyi önce dil, sonrasında alegori, devamında tarih kavramı üzerinden, son olarak da diyalektik imge düşüncesiyle birlikte, göstermiş olduk. Benjamin düşüncesi içerisinde sanat, teolojiyle birlikte bütün bir felsefede yer alan ana öge konumundadır. Sanat kendi içerisinde kökensel olarak sahip olduğu hakikilik formlarıyla bizzat hakikatin taşıyıcısıyken, bu özelliklerini yitirmesinden dolayı politikanın güdümü altına girmiştir. Benjamin sanatı aynı şekilde politize ederek, ona devrimci bir işlev yükleyerek devrimci sınıfın, yani mesihin, dar kapısını açık tutmaya çalışacaktır. Ancak bugün başka bir kriz söz konusudur. Hakikatin ortadan kalkışı sadece sanatın koşullarını değil, bütün bir felsefi alanı tamamen kaplamış vaziyettedir. Böylesi bir dağılmaya karşı Alain Badiou 20. Yüzyılda yeni bir hakikat önerisiyle birlikte gelecektir. Merkez konumuna sanatı da alan bu yeni hakikat önerisini bir sonraki bölümde tartışacağız.

3.BÖLÜM: BADIOU'DA SANAT VE POLİTİKA İLİŞKİSİ

Araştırmamızın üçüncü bölümünde Badiou'nun sanat ve politika ilişkisine dair fikirlerini sunacağız. Tartışmayı başlatabilmek amacıyla, Walter Benjamin'den sonra felsefenin nasıl bir konuma yerleştiğini, söz konusu konumdan çıkabilmek için Badiou'nun nasıl bir çözüm önerisi sunduğunu açıklayacağız. Badiou, felsefenin askıya alındığını düşündüğü çağda hakikat kavramını tekrar belirleyici kılacak bir sistemin inşasını gerçekleştirmektedir. Bu inşa bizim için önemli olacaktır çünkü, sanat bu sistem içerisinde tekrar hakikat üreticisi konumuna yerleşmektedir. Bu yüzden ilk başta, Badiou felsefesinde hakikat kavramının nereye yerleştiğini ve yeni kurulacak hakikat düşüncesinde sanatın ve felsefenin nasıl bir konum alacağını göstereceğiz. Devamında Badiou'nun bu çağda sanata hakikat üreticisi olarak nasıl yeni bir yer önerdiğini kendisinin inestetik kavramı çerçevesinde tartışacağız. Araştırmamızı kapatırken, bütün bir tartışmanın ana teması olan sanat, felsefe ve politika kavramlarının birbirlerine nasıl düğümlenmiş olduğu sorusunu tekrar tartışma fırsatı elde edeceğiz.

3.1. Badiou'nun Yeni Bir Hakikat Önerisi

“...gerçekten de görünmez bir güç insanlığı yıkar geçer...”

Lucretius

Walter Benjamin 1940 yılında Portbou'da hayata gözlerini yumarken, henüz Yahudilere yönelik sistemli bir soykırımın başlatılması, Auschwitz gibi trajik olaylar gerçekleşmemiştir. Bu durumda şunu söyleyebiliriz, proletarya, dinamitin fitilini kesememiştir. İkinci Dünya Savaşında yenilen taraf faşizm olmuştur ancak faşizmi alt eden güç proletarya değildir. Hatta aksine savaşı bitiren olay, Benjamin'in “Yangın Alarmı” adlı yazısında felaketlerden biri olarak gösterdiği “zehirli gaz”ların kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Badiou bütün bu tarihsel olayların sonunda, 20. Yüzyılda, felsefenin tüm bu felaketlerin sorumlusu olarak sanık sandalyesine oturtulduğunu dile getirmektedir. Buna göre, sosyologlar, psikologlar, tarihçiler, bu çağda yaşanan felaketlerin sorumluluğundan kaçmış, filozoflar ise kendi düşüncelerini yargılayarak terk etmişlerdir (Badiou: 2015a: 14).

Badiou'ya göre ise felsefenin tek başına tüm bu felaketlerin sorumlusu olduğunu düşünmek Hegelci, aklın hilesinden başka bir şey değildir. Çünkü Yahudilerin ölümünün sebep olan şeyi, çoğunlukla Yahudilerin, örneğin, başıboş bir isyan yerine, temkinli bir şekilde elde edilmiş, sindirilmiş düşünceyi ön plana alan Walter Benjamin gibi Yahudilerin, devrimci politikalarını ya da farklı rasyonalist felsefeleri devre dışı bırakmak gerekliliği olarak sunmak, Badiou'ya göre Nazizme başka bir açıdan zafer kazandırmaktadır (2015a: 15-17). Badiou'nun bu noktadaki çözüm önerisi, Kartezyen felsefenin içerisinde taşıdığı varlık, hakikat, özne gibi kategorilerini birbirine bağlayacak biçimde çalışan bir felsefi sistemin devreye sokulmasıdır (2015a: 18). Bu düşüncede felsefenin tekrar tesis edilebilmesinin koşulu hakikatler üreten usullerin tekrar felsefenin denetimi altına girmesini sağlamaktır. Bu düşünce içerisinde hakikatler üreten usullerden biri de sanat olacaktır. Bu yüzden bu bölümde yeni bir hakikat düşüncesinin, felsefenin kendi köklerinden nasıl çıktığını ve sanatın diğer üç usulle birlikte nasıl bir hakikat sistemi oluşturduğunu olay kavramı çerçevesinde açıklamış olacağız. Çünkü bu araştırmadaki temel hedefimiz sanat ile politikanın ilişkisini hakikat kavramı temelinde göstermektir. Bu fikir doğrultusunda söz konusu ilişkinin nasıl geliştiğini ilk bölümde farklı açılardan ele almıştık. Benjamin'in düşüncelerini konu edindiğimiz bölüme geldiğimizde ise sanatın politikanın güdümü altına girişini hakikat kavramı çerçevesinde göstermiş olduk. Ulaştığımız noktada, tarihsel olarak, gerçekleşen felaketlerle birlikte hem sanatın hem de felsefenin, postmodernizm ve nihilizmin egemenliği altında dağılma sürecine girdiğini bu düşünce içerisinde görmek mümkündür. Badiou ise çağın görece hakikat anlayışına karşı Kartezyen metod çerçevesinde Platoncu hakikati, yeni usullerle geri getirme çabasıdır. O halde başlangıçta açıklamamız gereken şey, böylesi bir hakikat anlayışına neden ihtiyaç duyulduğudur. Söz konusu nedenleri açıklamak için Badiou'nun felsefe ile arzusunun ilişkisine dair düşüncelerini incelemek yerinde olacaktır.

Badiou, felsefe ile arzu arasındaki ilişkiyi ortaya koyarken şiirin olanaklarını kullanmakta ve tartışmayı "şiirin bayrağı altına" almaktadır. Badiou bunun için iki şairin birer ifadesini kullanmaktadır. İlkin, Rimbaud'un "Les revoltes logiques",

yani “mantıklı isyanlar” olarak çevrilebilecek bu sözünü, felsefenin her türlü isyanda kullandığı silahın, yani düşüncenin, akıl ile sınırlandırıldığı bir türüne işaret etmek için ele almaktadır. İkinci olarak Badiou, Mallarmé’nin “Her düşünce bir zar atımıdır” ifadesine yer vermektedir. Bu şiiire göre, düşüncüyü belirleyen şey bahis ya da risktir. Bu fikirlerden yola çıkarak Badiou felsefenin arzusunu isyan olarak ele almaktadır. Söz konusu isyan Badiou için felsefenin olmazsa olmaz bir koşuluna işaret etmektedir. Buna göre düşünce, mevcut durum karşısında hoşnutsuzluğa kapılmıyorsa felsefe ortadan kalkmaktadır. Ancak yukarıdaki şiiiri referans alarak tekrar şunu söyleyebiliriz, felsefenin içinde taşıdığı isyan, mantığı da kendi bünyesinde barındırmalıdır. Bir diğer yanılla felsefe, evrenselliği ve riski de içerisinde taşımalıdır (Badiou 2019b: 11-12). Dolayısıyla Badiou, felsefenin arzusunu dört yönden ele almaktadır. Bu yönler isyan, mantık, evrensellik ve risktir. Biz, felsefenin içinde taşıdığı dört yönü aynı zamanda felsefenin tarihteki dört büyük yönelimi olarak düşünebiliriz. Marksizmin değişim telkini düşünceye isyanı ekler, Platon’un, insanın bilgece yönü olarak gösterdiği akıllı yanı, düşünceye temkinliliği yani mantığı ekler. Kartezyen felsefeye göre ise sağduyu herkese ortak olarak verilmiştir. O halde kartezyen felsefe düşünceye evrenselliği ekler, varoluşçu felsefe ise düşünceye seçim anında risk fikrini ekler. Badiou’ya göre günümüz dünyasının hakim fikirleri felsefenin sahip olduğu bu dört yönü baskılamaktadır. Bu noktada bizim için önemli olan şey, Badiou’nun bu dört yön için gösterdiği tehditlerin çoğunlukla Benjamin için de benzer bir biçimde tehdit olarak görülmesidir.

Özellikle iki husus dikkate değerdir. Birincisi, Badiou; “Batı dünyası” olarak nitelediği politik konumun, yıkıntılar içindeki dünyanın aksine, özgürlüklerle dolu olduğunu ve özgürlüğü garanti ettiğini ancak pratikte böylesi bir özgürlüğün söz konusu olmadığını dile getirmektedir. Batı dünyasının sunduğu özgürlük ticarileştirilmiş bir özgürlüktür (2019b: 12). Bu düşüncenin benzer bir izini biz, Benjamin’in estetize edilmiş politika anlayışında da görebiliriz. Benjamin’e göre de insanlar kendilerini teknik çağın iletişim ortamlarında özgür bir biçimde ifade edebilir, hatta kendi düştükleri durumları birinci kalite bir estetik zevk içerisinde izleyebilirler. Ancak bu düşüncede politik aygıtlar ifade özgürlüğünün başka türlü

bir pratiğe dönüşmesine izin vermemektedirler. Zaten buradaki teknik ifade ortamlarının ana amacı da böylesi bir pratiğin önüne geçmektir. Sanatın politikanın güdümü altına girişi de bununla ilgilidir (Benjamin 2012: 91). İkinci olarak ise, Badiou'nun, felsefenin günümüzde kaybettiği kategorilerinden biri olarak gösterdiği mantık, aslında Benjamin'in yine sanatın, içeriğindeki hakikilik formlarından olan tarihselliğin silinmesiyle birlikte politikanın kitleleri yönlendirme aracı haline gelmesi düşüncesine benzer bir konuma yerleşmektedir. Çünkü Badiou'ya göre kitle iletişim araçlarının, hakikatler yerine yanılsamaları ön plana alarak, hafızayı yok eden seyirlik imgeleri belirleyici kılmaları düşünmenin mantığını devredışı bırakmaktadır (Badiou 2019b: 13). Burada dile getirmemiz gereken şey Badiou'nun, felsefenin imkanını bağladığı dört kategoriyle birlikte yitirilen şeylerin, Benjamin'in sanat üzerine düşüncelerinde vurguladığı *Aura*'nın yitiminin benzer bir noktaya işaret ediyor oluşudur. Bunun nasıl bir sonuç doğuracağını biraz sonra daha detaylı olarak tartışacağız ancak daha önce Badiou'nun felsefenin bugünkü yönelimlerini gösterdiği düşüncelerini aktarmamız yerinde olacaktır. Çünkü felsefenin bugünkü yönelimleri, düşünce dünyasının nasıl bir durum içerisinde olduğunu ve felsefenin daha güçlü olarak geri dönüşü için nelere ihtiyacı olduğunu bize gösterecektir.

Badiou felsefenin güncel durumunu incelerken düşüncenin mevcut yönlerini üç temel uğrak üzerinden ele almaktadır. Bunlardan ilki, içerisine Heidegger ve Gadamer'in dahil olduğu Yorumbilgisel uğraktır, ikincisi içerisine Wittgenstein ve Carnap'ın dahil olduğu Viyana Çevresi uğrağıdır. Son olarak da içerisinde Derrida ve Lyotard'ın yer aldığı Postmodern felsefe uğrağını belirtebiliriz (2019b: 14-15). Bu üç uğrak için de belirli ortaklıklar söz konusudur. En önemlisi de her üçünün de metafiziğin sonuna gelindiği fikrinde ortaklaşmalarıdır. Heidegger düşüncesinde Platon'a kadar uzanan varlık ve düşünce çağı teknolojiyle birlikte sona erdirilmektedir. Carnap ise doğal olarak analitik düşüncenin metafiziği kapatacağını göstermektedir. Çünkü analitik düşünceye göre metafiziğin hastalığı, anlamsız cümlelerle bezenmiş olmasıdır ve analitik felsefenin yapacağı şey metafiziği bu tür cümlelerden arındırmak olacaktır. Dolayısıyla bu durum metafiziğin sonunu getirecektir. Lyotard'la birlikte Postmodern felsefenin sunduğu

sav ise büyük anlatıların sonunun geldiğidir. Badiou'ya göre söz konusu büyük anlatıların içeriğine dahil olan şeyler aslında modern metafiziğin önemli unsurları olan büyük özne ve tarih konfigürasyonları fikridir. Tekraren, bu durum metafiziğin sonunun geldiği anlamını taşımaktadır. Böylece, “son” fikri üzerinden üç ana uğrak birden ortaklaşmaktadır (2019b: 16). Bu durumda ortaya çıkan şey Klasik felsefenin en önemli kategorisi olan hakikatin yer değiştirmesidir. Bu yer değiştirme klasik felsefedeki hakikatin Çağdaş felsefede anlam olarak ikame edilmesidir. Bu durumda Çağdaş felsefenin, yani yukarıdaki üç felsefi uğrağın, ortaklaştığı ve belirleyici kıldığı bir kavram kendisini göstermektedir. Badiou'ya göre Çağdaş felsefe ağırlığını dil meselesine vermektedir (2019b: 17).

Dil meselesinin merkezileşmesinin bizim için önemli birkaç sonucu söz konusudur. Heideggerci bir tarzda belirli bir dilin¹³, anlamın taşıyıcısı olduğunu iddia edebilmenin imkanı, Badiou'ya göre Alman milliyetçiliğinin radikal fikirlerine temel hazırlamıştır. Ayrıca analitik felsefenin ortaya çıkartacağı dil de tıpkı Heideggerci dil anlayışı gibi kendisini üstün bir otorite olarak yerleştirme imkanına sahiptir. Bu durum insanlığın büyük bir çoğunluğunun bilmediği, bilmeyenin dışlandığı bir anlam dünyasının yaratılması sonucunu doğuracaktır (2019b: 18). Oysa Badiou için belirleyici olan, hakikatin, tüm paydaşlarla birlikte ortaklaşılacak bir fikre bürünmesidir. Bir önceki bölümde değindiğimiz Benjamin'in ilk felsefesi olarak dil anlayışı da benzer bir çerçeveye yerleşmektedir. Buna göre Benjamin dilin araçsallaştırılmasını ve belirli bir insan dilinin boyunduruğu altına alınmasını burjuvaca olarak görmektedir. Oysa dilin imkanı, iletilebilirliğin ortamı olmasında yatmaktadır. Bu düşüncede iletilebilirliğin en üstün biçimi de vahiydir (Kardeş 2009: 494-495). Ancak Badiou felsefesinde hakikatin dönüşü böylesi bir vahiy düşüncesinden arındırılmaktadır. Çünkü Badiou düşüncesinde hakikat mesiyenik bir kurtarıcının işlevini yüklenmemektedir. Her türlü teolojik anlayışta da görülebileceği gibi, mesih şartlar olgunlaşmadan kendisini göstermemektedir (Badiou 2015a: 51). Oysa Badiou'nun ortaya koyduğu hakikat, felsefenin arzusunu ayakta tutabilmek amacıyla, öngörülemez bir kesinti noktasını sağlamalıdır (Badiou 2019b: 19). Badiou böylesi bir öngörülemez kesinti

¹³ Nitekim, Heidegger düşüncesinde bu diller, başlangıçta Yunanca ve sonra Almancadır.

noktasını “olay” olarak niteleyecektir. Bu kavramın hakikatin içine yerleşmesi, hakikatin “meydana gelen” niteliği kazanmasını sağlayacaktır (Badiou 2019b: 118). Çünkü Badiou’nun amacı metafiziğin devrettiği hakikati değil mevcut duruma göre yeniden inşa edilmiş bir hakikati devreye almaktır (2019b: 21). Bu yüzden olay kavramını açıklamadan önce bölümün en başında sorduğumuz soruya cevap vermemiz gerekmektedir. Neden böylesi bir hakikati yeniden inşa etme ihtiyacı doğmuştur?

Badiou’ya göre felsefe günümüzde hastadır. Badiou’nun mevcut durumu hastalık olarak nitelemesi önemlidir. Çünkü hasta olması felsefenin, sonunun geldiğini ya da öldüğünü göstermemektedir. Badiou için bu durum aslında sadece bir şekilde felsefenin “askıya alınmasıdır.” (Badiou 2015: 51). Hasta olma metaforu ile ilgili bir örnek dikkate değerdir. Badiou’ya göre felsefe hastadır ancak bu hastalık felsefenin zannettiği kadar büyük bir hastalık değildir. Çünkü Çağdaş felsefe, uzun uzadıya felsefenin ne kadar hasta olduğunu anlatmaktadır. Badiou’nun işaret ettiği şey ise, kendi kendine hastalık teşhisi koymanın bazı zamanlarda basit bir yanılsamadan ibaret oluşudur. Buna göre, basitçe görebileceğimiz şey, Çağdaş felsefenin ürettiği şeyin kanılar olduğu ve bunun karşılığında Badiou’nun klasik felsefenin dilini, hakikati, dile getirdiğidir.

Ancak Badiou’ya göre mevcut durumda dünya içerisinde yaşayan insanlar felsefeden bir şey beklememektedirler. Çünkü Çağdaş felsefenin yeni yönlerinin egemen oluşuyla, yani hakikatin dağılmasıyla birlikte; insanların yüz yüze geleceği felaketler karşısında, kendilerini tek başına konumlandıracağı sabit bir nokta ortadan kalkmıştır. Büyük anlatıların sonunun gelmesiyle birlikte, Benjamin’in de dile getirdiği, devrimci sınıf, proletarya gibi kavramlar veya herhangi bir büyük özne söz konusu olamaz. Dolayısıyla Benjamin’in “*Tarih Kavramı Üzerine*” adlı yazısında her çağın kuşaklarına yüklenmiş “zayıf mesih” özelliği, imkanını yitirmektedir. Badiou’ya göre dünya içerisindeki insanların felsefeden beklentisi böylesi bir sabit konumun tekrar gerçekleştirilebilmesidir. Felsefenin karar verme imkanı için sabit bir noktayı gerçekleştirme koşulu ise hakikatin tekrar belirleyici bir konuma getirilmesidir. Bu durumda neden hakikatin geri dönmesi gerektiği açık hale gelmiş olur. Badiou’ya göre insanların

karşılaşacağı zor durumlarda karar vermelerini sağlayacağı koşulsuz bir ilkeye ihtiyaçları vardır. Böylesi bir sabit konumun olanağı ise tekil öznenin hakikat sürecinin içerisine tekrar yerleştirilebilmesinde yatar (Badiou 2019b: 22-24). Bu yüzden Badiou, felsefenin modern zamanlarına bir geri dönüş yapmaktadır. Bunun sebebi, felsefenin modern döneminde özne kategorisinin merkezi konumdaki düzenleyici olmasıdır. Söz konusu dönem ayrı ayrı, Leibniz ve Descartes'ın belirleyici kıldığı matematiğe, Hegel ve Rousseau'nun tarih üzerinden göstermiş olduğu politikaya, Heidegger ve Nietzsche'nin felsefenin merkezine yerleştirdiği sanata bağımlıdır. Modern dönemdeki bütün bu başlıklar özne kategorisi üzerinden düzenlenmektedir (Badiou 2015a: 33-35). Bu durumda Badiou'nun *Varlık ve Olay* adlı eserinde belirttiği üzere, özne kategorisinin varlığı; bilim, sanat, aşk ve politika usullerinin varlığına bağlanmaktadır (Badiou 2005a: 17). O halde Badiou için yukarıdaki dört kategori, hakikat usulü olarak belirlenmektedir. Hem felsefenin varlığı hem de öznenin varlığı bu dört kategorinin içerisine yerleştirilecektir. Badiou için söz konusu hakikat usullerinin belirlenişi aslında Platoncu tavrı devreye sokmaktır. Çünkü, şairi mimesis'çi olduğu için ideal devletinden kovması, *Şölen* ve *Phaidon* diyaloglarında aşkı hakikate ekleyerek sunması, düşüncenin koşulu olarak politikayı felsefenin olanağı olarak göstermesi ve son olarak "Geometrici olmayan buraya girmesin" diyerek matematiği temele alması Platon'un felsefeyi; bilim, aşk, sanat ve politika kavramlarıyla koşullandırdığı anlamına gelmektedir. Bu yüzden Badiou, felsefeyi tüm bu usullerin denetleyicisi konumuna getirerek, hakikatlerin üretilmesini dört hakikat usulüne bırakacaktır. Badiou'ya göre bu durumda felsefe herhangi bir hakikat üretmez ancak felsefe hakikatler alanını düzenleme işlevine sahip olacaktır (Badiou 2015a: 25). Bütün bu fikirlerin bizim için en önemli yanı, araştırmamız boyunca göstermeye çalıştığımız, sanat ile felsefenin ve sanat ile politikanın ilişkisinde hakikat kavramının belirleyici oluşunun Badiou felsefesinin de merkezine yerleşiyor oluşudur. Ancak yukarıda belirttiğimiz durumda hakikat düşüncesinde tümüyle Platoncu bir tavra geri dönüş gerçekleştirilecekse, Platon için sanat hakikatten üç derece uzak bir taklitten ibarettir. Bu yüzden Badiou'nun hakikat önerisi, kartezyen düşüncenin de içerisinde yer bulduğu, Platon'dan da izler taşıyan, fakat yeni bir öneridir. Bu düşünce içerisinde sanat; bilim, aşk ve

siyasetle aynı derecede hakikat üreticisidir. Bir hakikat usulünün diğerlerine göre eşitsiz bir biçimde düşüncede belirleyici olması, Badiou'ya göre o usulün felsefeyi değiştirdiği anlamına gelmektedir. Felsefenin bir düşünce dolayısıyla değişmesi Badiou için felsefenin askıya alınmasıdır (2015a: 55). Tıpkı bizim ilk bölümde Romantikler üzerinden gösterdiğimiz düşüncede olduğu gibi, eğer sanat, mutlak hakikatin dile getiricisi ise felsefenin üstünde konumlanmalıdır. Ya da Badiou'nun verdiği örnekte olduğu gibi, bilimin felsefeyi değiştirmesi pozitivist yönelimin analitik düşünceyi ön plana almak adına felsefeyi askıya almasıdır (2015a: 56). Oysa Badiou düşüncesinde felsefe, hakikatler üreticisi olarak değil, hakikatler alanının düzenleyicisi olarak çalışarak askıya alınma tehlikesinden kurtulmuş olur.

Söz konusu tavır Badiou için Platoncu bir tavidir çünkü, dört hakikat prosedürü olarak bilim, aşk, sanat ve politika Platon'un düşüncelerinden ortaya çıkar. Ancak aynı zamanda Platon'un, düşüncelerini ortaya koyduğu dönemde tam karşısına yerleşen Sofistler, hakikat kavramına karşı gösterdikleri şüpheci tavırlarıyla, sanatı retoriğe indirgeyerek bir araç olarak kullanma eğilimleriyle, pragmatik ve açık politika yönelimleriyle, günümüzün felsefeyi ve düşünceyi iptal eden yönlerine paralellikler göstermektedirler. Heideggerci varlığın unutulmuşluğunun başlangıcının Platon olması, Çağdaş dil felsefesinin Platon karşıtı sofistlerin yanında yer tutması, Popper tarafından Platon'un, anti-demokratik totaliter rejimlerin başlangıç noktası olarak sayılması, Badiou'nun gösterdiği önemli örneklerdir (2015a: 97-99). Dolayısıyla bu örnekler Hewlet'e göre Badiou'nun çağdaş felsefe eğilimlerini sofistlikle suçladığına işaret etmektedir (Hewlet 2018: 40). Fakat bizim için daha önemlisi Nietzsche'den bu yana felsefenin sanat tarafından değiştiriliyor oluşudur. O halde tekrar döndüğümüz nokta Platon'un şairi ideal devletinden ihraç ettiği andır. Biz ilk bölümde Platoncu ihracın Schelling tarafından, şiirin gelecekte bürüneceği bir forma karşı Platon'un aldığı bir ön tedbir olarak değerlendirildiğini belirtmiştik. Schelling'e göre Platon için tehlike arz eden sanat formu da Romantik şiirdir. Az önce Romantiklerin felsefeyi sanat dolayısıyla değiştirdiğini ifade etmiştik. O halde şunu söyleyebiliriz, Platoncu ihraç fikri, sanatın hakikatle doğrudan doğruya, felsefeyi dışlayarak kurduğu ilişki,

felsefe için bir tehlikedir. Nitekim Badiou bu tehlikeyi en yakından ve en büyük Platon düşmanı üzerinden göstermektedir. Badiou'ya göre "Platon düşmanlığının mucidi" Nietzsche'dir. Nietzsche ise ilk bölümde gösterdiğimiz gibi hakikati tümüyle devre dışı bırakarak sanatı daha yüksek bir noktaya yerleştirmektedir. Ancak Nietzsche'nin sanatı Badiou'ya göre arşi-politik olarak devrim sonrasını tasarlayacak biçimde çalışan bir yapıyı temsil etmektedir. Bu durumda felsefeyi askıya alan şey bizzat hakikatin devre dışı bırakılması olacaktır. Bu yüzden Badiou'ya göre Nietzsche, Platon'un felsefeyi kurtarmak amacıyla sanatı ihraç ettiği gibi, anti-felsefenin kuruluşu, hakikatin saf dışı bırakılması için matematiği ihraç etmektedir (Badiou 2015a: 99-100).

Badiou, tüm bu sebeplerden dolayı, çağımızın ve Avrupa'nın Platon karşıtlığı hastalığında olduğunu ifade etmektedir. Ancak yukarıda da hastalık metaforunun kurtuluşa yakın bir anlamı taşıdığını ifade etmiştik. Badiou'nun kurtuluş reçetesi ise felsefenin zamanın şartlarına uygun bir hakikat kategorisini geliştirmesi, felsefenin matematikle yeniden ilişkisini kurmasıdır (2015a: 101). Biz bölümün başında Badiou'nun yeni bir hakikat düşüncesinin Kartezyen düşünce içerisinde atılmış yeni bir adım olduğunu, bu fikrin içerisinde belirleyici olarak varlık, özne ve hakikat kavramlarını taşıdığını belirtmiştik. Yukarıda, Badioucu öznenin nasıl bir yeni konum aldığını ve hakikatin hangi usullerin üzerinde yükseleceğini ifade etmiş olduk. Bütün bu kavramları birbirine bağlayan Olay düşüncesini de aktarabilmek için kısaca kalan son Kartezyen kategoriye, yani varlığı, matematik temelinde göstermek yerinde olacaktır. Çünkü Badiou'nun düşüncesinde matematik, sanı ile hakikatin birbirinden kesin olarak ayrılmasını sağlayan şeydir. Bu yüzden de Badiou için felsefenin başlangıcı Antik Yunan'da matematiğin icat edildiği andır (Badiou 2005b: 16). Dolayısıyla matematik ve ontolojinin ilişkisini açıklayarak Badioucu hakikat fikrinin temelini göstermiş olacağız. Bu sayede Badiou felsefesinde hem sanatın hem de politikanın hakikatle ilişkisinde nasıl bir zemine yerleştiğini gösterme fırsatını elde etmiş olacağız.

En başta sunmamız gereken fikir, Badiou'nun *Varlık ve Olay* adlı eserinin hemen başlangıcında yer alan matematiğin ontoloji olduğuna dair fikridir. Ancak Badiou'ya göre matematiksel bir nesne söz konusu değildir. Matematiğin bu

yönüyle bize sunduğu şey bir nesne değil hiçliğin kendisidir. Çünkü Badiou için matematik dünyaya dair bir şeyin değil, söyleme dair düşüncenin zeminini sunmaktadır (Badiou 2005a: 4-8). Ling'e göre bu durum matematiğin ontoloji oluşunun matematiksel değil felsefi bir sav olduğunun göstergesidir. Böylece matematik, varlık olarak varlığın üretildiği bir düşünce bölgesine dönüşmektedir. Bu düşünce sayesinde Badiou ontolojinin ekseninin başka bir yöne kaydurmaktadır. Çünkü Badiou'ya göre bugünün ontoloji düşüncesini belirleyen isim Heidegger'dir ve yürürlükte olan ontoloji fikirleri ışığında matematiğin ontoloji olarak denkleştirilmesi olanaksızdır (Ling 2010: 48). Heidegger'in ontoloji alanındaki temel aksiyomu varlık ile varolanı birbirinden ayırarak varlığı basit nesneden soyutlamaktır. Ancak ilk bölümde de vurguladığımız gibi Heidegger düşüncesinde hakikat, varlığın örtüsünün kaldırılması süreciyle gerçekleşir ve bu düşüncede sürecin gerçekleştiricisi şiiirdir. Oysa Badiou için ontolojinin kurulmasını mümkün kılan icat şiir değil matematiktir. Nitekim matematiğin Antik Yunan'daki icadı şiiri kesintiye uğratmıştır. Bu durumun en önemli kanıtlarından biri doğal olarak Platon'un şairi ihracıdır (Badiou 2005a: 9-10). Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Nietzsche'nin anti-felsefe girişimi ise aslında benzer bir biçimde matematiğin kesintiye uğratılmasıdır. Badiou'nun ise matematiği tekrar belirleyici kılma çabasının nedeni ontolojinin temelini, çokluk olmasından başka bir niteliğe sahip olmayan çokluğun yerleştirilmesidir (2005a: 28). Matematiğin düşünce için yaratacağı zeminde, kendisinin ortaya koyduğu sonsuzluk rejiminin imkanından başka bir şey yoktur. Oysa felsefenin şiir tarafından "dikişlenmesi" öznenin ve nesnenin nesneleştirilmesini sağlayacaktır. Badiou'ya göre böylesi bir nesneleştirme tekniğin hüküm sürdüğü dünyada mevcut yönsüzlüğün görüntüsüdür. Ancak şiirin aslen yapması gereken şey nesnelliği bozmaktır. Buradaki nesnellikten kasıt, özne ile nesnenin tek bir çatı altında, birin gölgesinde konumlandırılmasıdır. Badiou, bugün felsefenin askıya alınmasının nedenini Bir'in imparatorluğu altında yaşıyor oluşu olarak göstermektedir. Dolayısıyla Badiou'nun amacı ontolojinin temelini Bir'in egemenliğinden kurtararak, matematik sayesinde, çokluk rejimine yerleştirmektir (Badiou 2015a: 41-42; 2015a: 67-68).

Esasen, “Bir” ve “Çok”un felsefi düşünce içerisinde yer değiştirmesi, Platon’un Parmenidesçi “Bir” ontolojisi geleneğini terk edip Herakleitosçu çokluğu devreye almasından kaynaklanır. Ancak Badiou’ya göre Platon bu geçişle birlikte aynı zamanda “Bir”in kendisini de düşüncenin içerisinde saklı tutmaktadır. Oysa bu çağın düşüncesi Bir’i tamamen ortadan kaldırarak çokluğun sınırsız otoritesini merkezileştirmektedir. Badiou ise ontolojinin temelini yerleştirdiği çokluğu Platoncu bir tarzda ele almaktadır. Bu düşüncede hakikat fikrinin geri dönüşü böylesi bir Platoncu tavrın tekrar tesis edilmesiyle mümkün olabilir. Çünkü Badiou’ya göre bir hakikatin dile getirilmesinin koşulu bir çokluğun Bir’inin dile getirilmesidir. Bu durumda bir hakikat, bir çokluğun tekil üretimi olarak kendisini gösterir. Badiou böylesi bir düşüncenin imkanını Cohen’in “türeyimsel çokluk” ve Cantor’un “kümeler teorisi” fikirlerinde görmektedir (2015a: 105-107). Cantorcu anlamdaki küme, saf çokluktan başka bir şey değildir. Küme teorisi içerisinde her ögenin bir küme olması çoklukların çokluğunu gösterebilmenin imkanını yaratmaktadır (Badiou 2005b: 46-47). Dolayısıyla aslında varlık ne birdir ne de çoktur. Matematiğin ontolojinin merkezine yerleştiriliyor oluşu çokluğun sunumunu gerçekleştirebilmesinin olanağını sağlar. Badiou burada belirttiğimiz sunum kavramını aslında bir tür mevcut kılma olarak göstermektedir. Bu fikirler ışığında söyleyebileceğimiz şey hakikatin önceden verili bir şey olmadığı, tekil bir usulden saf bir çokluk olarak türediğidir. Böylece hakikat, başından beri varolan yapısını yitirerek dört hakikat usulü tarafından inşa edilen türeyimsel çokluklar olarak belirlenmektedir. Bu durumda bölümün başında belirttiğimiz, meydana gelen özne, dört hakikat usulünden çıkan türeyimsel çokluklar; varlık kavramı çerçevesinde bütünleşmiş olur. Bütün bu sürecin işletici konumundaki kavram ise “Olay” kavramıdır. O halde bu bölümde son olarak Badiou’nun ortaya koyduğu olay kavramını açıklamamız yerinde olacaktır.

Araştırmamızın birinci bölümünde sanat ve politika ilişkisinin tarihsel arkaplanını açıklarken birçok farklı hakikat görüşünü de gösterme fırsatını elde etmiştik. Badiou’ya göre ise felsefe tarihi Platon’dan itibaren hakikati bir uygunluk meselesi olarak ele almıştır. Uygunluk meselesi derken kastımız aslında, zihin ile maddenin, özne ile nesnenin, düşünce ile varolanın tam uygunluğudur. Ancak

Badiou, Modern felsefenin uygunluk (*adeuquatio*) olarak hakikat fikrine karşı olduğunu vurgulamaktadır. Buna göre hakikat Hegel’de bir yolken, Heidegger’de ise tarihsel bir yazgı olarak görülür (Badiou 2019: 29). Bu ve benzeri tüm fikirler hakikatin sürekli aktarılacak gelen bir silsile, ya da kuşaklarca devam eden bir anlatı olarak yer almasını sağlamaktadır. Böylesi bir hakikat tasarımı aslında Benjamin’in bir önceki bölümde gösterdiğimiz ilerlemeci tarih eleştirileriyle doğrudan ilgilidir. Benjamin için hakikatin ancak parıltı anlarında bir an için kendisini gösteren bir şey olması, ya da dinamitin fitilinin kesilmesi işlemi olarak gösteriyor oluşu bizim için önemlidir. Çünkü Badiou da benzer bir biçimde hakikati tekrarların kesinti anına yerleştirmektedir. Badiou için tekrarlı bir biçimde ilerleyen şey *episteme*’dir ve *episteme* düzeninin yeni bir şey yaratma şansı yoktur. Bu düşünceyi Benjaminsel bir biçimde ifade edecek olursak, faşizm ya da burjuvazinin ilerlemeci tarih anlayışı kesintiye uğratılmadıkça bu yapılar kendi egemenliklerini her zaman tahakküm etmeye devam edeceklerdir. Badioucu olay kavramı bu noktadaki kesintinin gerçekleştiği yeniyi ortaya çıkaran şeydir. Badiou’nun matematiği ontolojinin temelini yerleştirme nedeni artık kendisini daha açık olarak göstermektedir. Yeninin mevcut kılınmasının temeli, varlığın kendisinde türeyimsel çoklukların iş başında olmasında yatmaktadır. Öyleyse Badioucu hakikat, olan üzerinden değil, olanı kesintiye uğratan oluşun meselesidir ve bu oluş bir süreç içerisinde gerçekleşerek kendisini ve içeriğindekiyi meydana getirmektedir (2019b: 29).

Badiou’nun tekrarları kesintiye uğratan olayının temel niteliği öngörülemez, hesaplanamaz oluşudur. Her ne kadar böylesi bir kesintinin Benjamin’in düşünceleri ile bağlantısını gösterebiliyor olsak da, temel bir ayırım tam bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Benjamin sanatın devrimci işlevinin örneğini gösterdiği Brecht’in epik tiyatrosu da kendi içerisinde benzer kesinti sekanslarını taşımaktadır. Oysa Benjamin’in oluşturduğu devrimci pratik, faşizme karşı tavrını şövalyece değil teknik olarak, hesaplarla gerçekleştirmelidir. Ancak yukarıda belirttiğimiz gibi Badiou’nun olay kavramı ortaya çıkacağı noktada hesaplanamazlığı taşımaktadır. Hatta Badiou, *Varlık ve Olay* adlı eserinde olayı salt şans olarak göstermektedir (Badiou 2005a: 206). Biz, bir önceki bölümde

Benjamin'in mesihin gelebileceği dar kapıyı açık tutabilmek için devrimci sınıfın her zaman ayakta tutulması gerektiğini düşündüğünü belirtmiştik. Badiou'nun *Aziz Paul; Evrenselliğin Temelleri* adlı eserinin en sonunda yer alan cümle ise dikkate değerdir. Badiou bu cümlede olay kavramının ön görülemezliğini ve şans niteliğini açıklamak için Tanrıyı gece eve giren bir hırsız gibi betimlemektedir. Fakat Benjamin için mesihin geleceği kapı kapanırsa burjuvazi ile olan savaşı devrimci sınıfın kazanmayacağı kesinleşmiş olur (Badiou 2003: 111).

Olay kavramının şans eseri ortaya çıkan şaşırtıcı görüntüsü kendi içerisinde belirsizliği ve tesadüfiliği taşımaktadır. Bu yüzden Badioucu olay, ilk başta karar verilemez olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü bir hakikatin ya da olayın meydana gelip gelmediğinin anlaşılması için o olayın doğrulanabilirlik ya da yanlışlanabilirlik sisteminin içerisine dahil edilmesi gerekmektedir. Eğer gerçekleşen yeniye, bu sistem içerisinde bir yer bulunabiliyorsa o şey olay değildir. O halde olayın ilk belirlenimi karar verilemez oluşudur. Badiou karar verilemez olayın kendisinde bir bahis meselesinin devreye gireceğini belirtmektedir. Sonrasında karar verilemez olayın bahsini üstlenen bir özne ortaya çıkmaktadır. Bölümün başında da ifade ettiğimiz gibi, Badioucu özne, sürekli olarak varlığını sürdüren bir şey değil, ön görülemez bir olay çerçevesinde meydana gelen şeydir. Ancak her iki kavram oluş süreci içerisinde birbirlerine bağımlı olarak varolurlar. Çünkü karar verilemez olay durumunda bahsi üstlenen ve olayın sadakatini taşıyacak bir özneye ihtiyaç vardır (Badiou 2019b: 30). Yukarıda belirttiğimiz gibi özne karşılaştığı karar verilemez durumu doğrulamak ya da yanlışlamak üzerine bir işlemi ön plana alamayacaktır. Bu yüzden söz konusu özne, olan olayı değerlendiremeyeceğinin ya da kanıtlamayacağıının bilinciyle olaya sadakat göstermektedir. Ortaya çıkan olay karşısında sadakat gösteren özne, karar verilemezlik durumundaki saf seçimi gerçekleştirmelidir. Badiou'nun buradaki saf seçimden kastı seçmek zorunda olmaktan başka hiçbir ön varsayımın olmaması durumudur. Badiou bu saf seçimi öznenin sonlu edimi olarak vurgulamaktadır. Ancak söz konusu sonlu edim, sonucunda küme teoremi üzerinden gösterdiğimiz çokluğu oluşturmaktadır. Çünkü her bir küme kendi alt kümeleriyle birlikte çokluk olarak varolmaktadır (2019b: 31). Dolayısıyla hakikatin

öznesi, gerçekleştirdiği saf seçimle birlikte türeyimsel çokluk alanının kapılarını açmış olur. Bu durum sonsuzca oluşabilecek kümelerin imkanını ortaya çıkartmaktadır. Bu haliyle hakikat Badiou için tamamlanamaz niteliğini kendisinde taşımaktadır. Fakat, Hakikati ortaya çıkaran özne kendi oluşturduğu kümenin tamamlanmış bir küme olduğunu iddia edebilir. Badiou'nun bu duruma sanat üzerinden verdiği örnek, Sophokles'in eserinin sonlu, Ancak Antik Yunan'ın Tragedya biçiminin sonsuz oluşudur (2019b: 32-33). Bu örnek üzerinden baktığımızda temel bir ayrımı yapmak yerinde olacaktır. Badiou'nun hakikat kurucu öznesi, kendi deyimiyle, Descartes'in düşünen öznesinden ya da Kant'ın aşkın öznesinden farklıdır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Badiou'nun hakikat sisteminde özne, süreçle meydana gelen bir yapıyı göstermektedir. Düşüncenin merkezine yerleşen dört hakikat usulü üzerinden bakacak olursak, Badiou'ya göre aşkın öznesi seven sevilen ilişkisindeki iki taraf değildir. Karşılaşmanın sonucunda aşıklar birbirinin varlığını aşan tek bir aşk öznesini oluştururlar. Diğer yandan, devrimci politikanın öznesi mücadeleyi gerçekleştiren kişi değil, "parti" gibi farklı adlara sahip örgütlenmelerin kendisidir. Bizim için önemli olan durumda, yani sanatta da benzer bir bakış söz konusudur. Sanatsal hakikatin kurucu öznesi sanatçı değildir. Bu bağlamdaki özne sanat konfigürasyonlarının içine yerleşebilecek sanat eserleridir (Badiou 2019a: 53). Tekraren, bu nokta bizim için önemlidir, çünkü, bir önceki bölümde aynı şekilde Benjamin'in sanatın politik işlevinde belirleyici konumun teknik, yani sanat eserinin sunulma biçiminin olduğunu, bu bağlamda Benjamin'in epik tiyatroyu, radyo programcılığını, gazete yazılarını ön plana aldığını göstermiştik. Ancak Benjamin'in sanatsal öznesi tüm bu konfigürasyonlardan bağımsız olarak, politik mücadele alanında da kendisini göstererek var etmektedir. Badiou için hakikatin sanatsal sürecinin nasıl işlediğini bir sonraki bölümde göstermiş olacağız fakat bölümü sonlandırmadan önce hakikat sürecinin son noktalarını ve kötülük sorununu göstermemiz önemlidir. Çünkü "Teknik Çağında Aura'nın Yitimi" başlıklı bölümde gösterdiğimiz, hakikat ve kanıların politik sürecinin sanat açısından nasıl bir konuma yerleşeceğinin temelini bu düşüncede bulmak mümkün olacaktır.

Yukarıda olayın sadakatini üstlenen sonlu öznenin saf seçim yaparak, kendi sonlu edimi dolayısıyla hakikat sürecini başlattığını belirtmiştik. Bu sürecin sonunda, türeyimsel çoklukların açılması sebebiyle hakikat sonsuzun alanına yerleşmektedir. Ancak Badiou, hakikat kurucu öznenin, sürecin içerisindeki her bir noktayı adlandırma çabasını da zorlama olarak gösterecektir. Çünkü Badiou'ya göre hakikat tamamlanamaz. O halde hakikatin durduğu ya da durması gereken yer adlandırılmaz olana varılan noktadır. Hakikatler kümesi içerisinde üretilen her şeyin adlandırılması çabası Badiou için zorlamadır. Bu yüzden Badiou kötülüğü her şeyi söyleme arzusu olarak tanımlayacaktır (Badiou 2019b: 33-35). Badiou'nun hakikatler etiği düşüncesi de bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Hakikatin temel belirlenimi aslında kanaatlerin karşıt kutbunda yer almasıdır. Badiou bugünün dünyasında kanaatlerin toplumsallığın çimentosu olduğunu dile getirmektedir. Badiou için toplumsallığın ve gündelik hayatın içeriğine yerleşen tüm kanaatlerin toplamı iletişim etiğidir. Az önce belirttiğimiz gibi, her şeyi söyleme arzusu olarak kötülük, iletişim etiğinin kapılarını açmaktadır. Bu düşüncede demokrasinin kendisi de böylesi bir iletişim ağının içerisinde, kanaatlerin alanında yer alacaktır (Badiou 2019a: 58-59). Biz bir önceki bölümde benzer bir düşüncüyü Benjamin üzerinden de dile getirmiştik. Buna göre demokrasinin egemeni teknik çağında kurguya dayalı olarak yarattığı imajı, tekniğin olanaklarıyla halka sunmaktadır. Aynı zamanda Benjamin düşüncesinde politika, her şeyi söylemenin olanağını açan alanı teknik çağın sanatı üzerinden kurgulamaktadır. O halde her iki düşünürde de politikanın kanılar alanı yaratarak gündelik yaşamı kapladığını ve bu işlemin genel olarak sanat üzerinden yapıldığını belirttiklerini söylememiz yerinde olacaktır. Badiou'ya göre gündelik hayat içerisinde iletişim etiğinin ortaya çıkardığı kanallarla kurduğumuz toplumsallığa muhtacız (2019a: 59). Ancak hakikatin işlevi Platon'un betimlediği gibi, mağaradan çıkan, ideaya ulaşan ve toplumu örgütlemek için mağaraya geri dönen kişinin gerçekleştirdiği işlemi yerine getirmesidir (2019a: 65). Çünkü bir önceki bölümde de belirttiğimiz gibi, Badiou'ya göre Platoncu mağaradan çıkış şansı eseri gerçekleşen bir olaydır. Aynı zamanda belirtmemiz gereken şey Badiou için politikanın en başat aygıtı olarak devlet hakikatlere ya kayıtsızdır ya da düşmandır. Modern anlamda devlet Badiou'nun gözünde basit

bir kanaatler imal edicisidir (Badiou 2019b: 40). Dolayısıyla kötülük aslen dolaşımda olan kanaatlerin insanlar tarafından işletilmesi değil, devlet gibi modern aygıtların kanaatler üretip gündelik hayatın içerisindeki dolaşıma bu kanaatleri yerleştirmesidir. Bu durumda sanat da politikanın güdümünde, kanaatler alanına yerleştirilen bir iletişim etiğine, yanılısama mekanizmasına dönüşecektir.

Böylece bu bölümde, Badiou'nun, ortaya koyduğu yeni bir hakikat sürecinin, felsefenin askıya alındığı çağda, neden gerekli olduğuna ve hakikatin nasıl tekrar mümkün olabileceğine dair fikirlerini tüm yönleriyle ele almış olduk. Geldiğimiz son noktada, Badiou'ya göre bugün, bütün bir gündelik yaşam alanı kanılarla örülmüştür. Buradaki durum, tıpkı Benjamin'in *Tek Yönlü Yol* başlıklı yazısında da insanın bir tiyatro salonuna hapsedilmiş oluşu fikri ile doğrudan bağlantılıdır. Bu düşüncede insan içerisinde bulunduğu durumu beğenesin ya da beğenmesin, orada bulunmak zorundadır (Benjamin 2014c: 65). Nitekim, Badiou için de bugünkü insanın toplumsallığının temeli söz konusu kanaatlerden ayrılamaz vaziyettedir. Aynı zamanda biz daha önce de Badiou'nun Platon'un mağarasını yeniden kurguladığında ona sinema salonu olmayı atfettiğini belirtmiştik. Demek ki, hakikatin olmadığı durumda, ya da aynı anlamda, politika sanatı güdümü altına aldığı anda, karşımıza çıkan şey sanatın kanaatler alanının bir üreticisi konumuna getirildiğidir. Ancak bu bölümde gördüğümüz şey, Badiou'nun sanatı diğer usullerle birlikte, hakikat üreticisi olarak yeniden konumlandırmasıdır. O halde sanat hem politikanın hem de felsefenin aracısı haline gelmektedir. Fakat buradaki fark Badiou'nun felsefeyi hakikat üreten bir usul olarak değil, hakikat üreten usullerin dışarıdan düzenleyicisi olarak ele almaktadır. Bugün gösterilmesi gereken şey, sanatın felsefeden bağımsız, nasıl hakikat üreticisi olabileceğidir. Bu yüzden Badiou, tıpkı felsefeyi, felsefenin kendi köklerine dönerek, yeniden inşa ettiği gibi, sanat için de böylesi bir inşayı mümkün kılmaya çalışacaktır. Tüm bu fikirlerden dolayı bir sonraki bölümde Badiou'nun nasıl "başka bir estetik" kurguladığını göstermiş olacağız.

3.2. İnestetik olarak Sanat

“Hakikat göreceliğe ve insanlar da iktidara teslim edilmiştir.”
Theodor W. Adorno

Araştırmamızın inşası, şu ana kadar birçok defa belirttiğimiz gibi; sanat, politika ve hakikatin nasıl birbirine düğümlendiğinin zemini üzerinde yükselmiştir. Geldiğimiz noktada göstermemiz gereken şey, iskeletimizi oluşturan ayrımı yapmaktır. Politik aygıtlar, egemeni olduğu kitleleri yönlendirmek için sanatı kanaatler üretmesi bakımından kendi aracısı haline getirmektedir. Felsefe ise sanatı denetim altına alışı aynı şekilde, fakat tersinden, hakikatleri devreye sokarak gerçekleştirmektedir. Nitekim, sanatın başlı başına hakikat üreticisi iddiasıyla ortaya çıktığı Romantik düşünce, felsefeyi bu ilişkide aşağı konuma indirirken, felsefeyi sanatın üzerine yerleştiren Hegel, sanatı mutlak tin uğrağının içinde felsefenin birkaç adım gerisine yerleştirmekteydi. Bu durumda açıkça görebileceğimiz şey, sanatın her defasında bir şekilde politikayla ilişkileneceğidir. Bizim için önemli olan durum, felsefenin bu noktada nasıl bir işlem gerçekleştirdiğidir. Badiou'nun bir önceki bölümde aktardığımız düşüncelerine göre felsefenin geri dönüşünün koşulu, hakikatler üreten usullerin düzenleyicisi olarak yer almasıdır. Bu yüzden bu bölümde Badiou'nun düşüncelerini temele alarak, sanat ile felsefenin ilişkisinin hakikat üzerinden nasıl bir politik alan açabileceğini göstermiş olacağız. Ancak, Badiou'nun yeni estetik sistemini göstermeden önce sanat ile felsefenin nasıl bir ilişkide olduğunu ve bu ilişkiden bugüne nelerin taşındığını göstermemiz yerinde olacaktır.

Badiou, sanat ve felsefenin ilişkisini, tarih boyunca, gelgitli ve hastalık belirtileri gösteren bir ilişki olarak ortaya koymaktadır. Bunun en önemli nedeni, henüz bu ilişkinin en başında felsefenin sanatı ihraç etme faaliyetini göstermesi olarak düşünebiliriz. Çünkü Platon, daha önce de belirttiğimiz gibi, ideal devletinden şairi dışlamaktadır. Ancak bu dışlayışa rağmen, diğer bir yandan, şiirin felsefeyi sürekli olarak “dikişlemesi”nden dolayı, düşüncenin çoğu noktada kendisini şiire teslim ettiğini görebiliriz. Badiou bu değişken durum yüzünden bu ilişkinin doğal olarak gerilimli bir hal alacağını belirtmektedir. Badiou bu ilişkiyi Lacancı “efendi ile histerik kadın” ilişkisine benzetmektedir. Buna göre sanat, felsefeden kendisini tanımlama talebinde buldukça, bu talebin felsefe tarafından karşılanması

imkansızlaştıkça sanat, felsefenin efendisi haline gelmektedir. Birinci bölümde de farklı açılardan ele aldığımız gibi, felsefe ile sanatın ilişkisinde bu bağlamda sürekli olarak yer değiştirmeler yaşanmıştır. Burada iki durum söz konusu olmaktadır, ya felsefe sanatı dışlayıp efendiliğini korumalıdır, ya da sanatın manipülasyonlarına izin vererek kendisinin efendisi olmasına imkan vermelidir. Badiou buradan hareketle, felsefe tarihinde sanat için belirleyici olmuş iki ana hattı ortaya koymaktadır. Bunlardan birincisi didaktik şemadır. Bu şemaya göre hakikat sanatın dışındadır. Ancak sanat kendisini mutlak hakikat olarak ortaya koydukça didaktik şema sanatı, büyü ya da hakikatin üçüncü dereceden taklidi olarak görünüş şeklinde tanımlayacaktır (Badiou 2020: 11-12). Badiou'ya göre sanat didaktik şema içerisinde hakikatle olan ilişkisi "hakikatimsi" olmak zeminine oturduğu sürece sadece duyuların eğitilmesi bakımından araçsallaştırılabilir. Badiou için sanatın eğitim için sınırlandırılması onun felsefenin denetimi altına alınmasını sağlamaktadır. Çünkü Platoncu düşüncede eğitimin normu felsefedir. Eğitim konusuna bölümün sonunda tekrar döneceğiz. Ancak şimdiden söylememiz gereken şey, Badiou'nun yeni estetik teorisinde eğitimin belirleyici bir rolü üstleneceğidir. Eğitim sayesinde felsefenin sanatı denetim altına alışı, sanatın faziletlerini, eserin içkinliğinden, sanatın halk üzerindeki etkilerine taşımaktadır. Bu durumda sanat halkı kontrol etme aracı olarak var edildiğinde, politikleşmiş olur. Bu yüzden her seferinde tekrar üzerine döndüğümüz Platoncu ihraç sanat ile politikanın ilişkisinin doğduğu yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla sanat politika ilişkisinin en temelde bir hakikat problemi olduğu artık kolayca anlaşılabilir (2020: 13).

Badiou, Platon'un düşüncelerinin merkeze yerleştiği didaktik şemanın tam karşısına, birinci bölümde detaylıca anlattığımız Romantik şemayı yerleştirmektedir. Bu şema içerisinde felsefe, pasifize edilmiş, görünüşe indirgenmiş baba figüründen başka bir şey değildir. Bu şemada ise eğitici olan bizzat sanatın kendisidir (2020: 13). Diğer yandan Badiou, Didaktik ve Romantik şema arasında bir barış çağı yaşanmasına sebep olan üçüncü bir tarihsel yapıyı, Klasik şemayı ortaya koymaktadır. Klasik şema diğer iki şema arasındaki uzlaşısını iki ana ilke üzerinden dile getirmektedir. Birincisi sanat, hakikate kadir

değildir. Sanat, yapısı gereği *mimesis*'e tabii olduğundan dolayı görünüşün alanında yer alması zorunludur. İkincil olarak, bu düşünceye göre zaten sanatın hakikat gibi bir iddiası da yoktur (2020: 14). Aristoteles sanata sağaltıcı bir işlev yükleyerek onu basit bir yararlılık kategorisinin içerisine yerleştirir. Bu durumda sanatın tek ölçütü hoşla gitmesi bakımından ortaya çıkarttığı ruhsal duygulanımlardır. Böylesi bir işleve sahip bir şey, söz konusu düşüncede hakikat olamaz. Aristoteles'e göre sanat sadece hakiki olana benzerlik kurabilir. Bu benzerliği kuran öge ise sanatın izleyicisi olacaktır. Badiou ilgi çekici bir biçimde, modern devletin klasikçi olduğunu iddia etmektedir. Biz daha önce de Badiou'nun devlet fikrini hakikat dışlayıcı olarak ele aldığını belirtmiştik. Dolayısıyla kitleler üzerinde etki yaratmak için sanattaki hakikati tümüyle dışlayan, ya da bir benzerlik alanına çeviren Klasik şema Badiou'nun ortaya koyacağı yeni estetik sistemde yer almayacaktır (2020: 15). Bu ilişkiye de ileride daha detaylı olarak değineceğiz ancak Badiou'nun yeni önerisine gelmeden önce 20. Yüzyılda ortaya çıkmış sanat yönelimlerini göstermek yerinde olacaktır.

Badiou'ya göre 20. Yüzyıl itibarıyla sanat için yeni bir şema ileri sürülmemiştir. Bu yüzden söz konusu dönemde ortaya çıkan "tekillikler" yani, Marksizm, psikanaliz ve Alman Yorumbilgisi, yukarıda açıkladığımız üç şemaya denk düşecek bir yapı oluşturmaktadırlar. Buna göre, ilkin Marksizmin didaktik şemaya denk gelebileceğini söyleyebiliriz (2020: 16). Badiou'nun bu fikri öne sürmesinin nedeni, Brecht'in sanatın dışına yerleştirdiği hakikati diyalektik materyalizm çerçevesinde yapmasıdır. Brecht tiyatrosunun ulaşmaya çalıştığı şey, böylesi bir diyalektiğe uygun toplum yaratma işlevini gerçekleştirmesidir (Riera 2015: 88). Konumuz Brecht olduğunda doğal olarak Benjamin'i de birlikte düşünmemiz gerekir. Badiou'nun Brecht tiyatrosundaki temel ilgisi, bizim bir önceki bölümde Benjamin üzerinden de gösterdiğimiz "mesafe" kavramına ilişkindir (Badiou 2018: 57). Montaj tekniği üzerinden gerçekliğin belli bir kısmının sanat eserinin içerisinden dışarı alınması, bu bağlamda da taklidin ön plana alınıyor oluşu, Brecht'i Platon'un çizgisine yaklaştırmaktadır. Aynı zamanda biz Benjamin düşüncesinde, tekniğin sanatının, eseri algılayan ile eser arasındaki mesafeyi kapattığına dair fikirlerini ortaya koymuştuk. Buna göre, kameranın merceği,

insanın kendi başına yaratabileceği gerçekliğin çok daha fazlasını sanat eseri biçimi içerisinde sunabilmektedir. Bu durumda da politik aygıtlar, sanat eserini kitleleri yönlendirme aracı olarak kullanabileceklerdir. Badiou da bu konuda Benjamin'le benzer bir konumda yer almaktadır. Badiou'ya göre 20. Yüzyıl, insanların gerçeklik tutkusuyla ayağa kalktığı ancak tam da bu tutku yoluyla gerçekliğin yıkımının yaşandığı yüzyıldır (2018: 64).

“Gerçeği taklidinden ayırt etmeyi sağlayan her türlü formel ölçüt yokluğunda kuşkuya düşeriz. Böyle bir ölçütün yokluğunda kendini dayatan mantık şudur; öznel bir inanç kendini ne ölçüde gerçek diye sunuyorsa, ondan o ölçüde kuşku duymamız gerekir. Dolayısıyla, en fazla hain devrimci devletin doruğunda, özgürlük coşkusunun hiç durmadan ifade bulunduğu yerde olur. Hain, yöneticidir ve sonuçta kendisidir. Bu koşullarda kesin olan tek şey nedir? Hiçlik. Kuşku duyulmayan tek şey hiçtir. Çünkü hiçbir gerçeklik iddiası yoktur.” (2018: 64).

Böylece gerçekliği sunan sanat ile eseri algılayan kişi arasındaki mesafe belirleyici konuma getirilmektedir. Çünkü Badiou'ya göre gerçeği özdeşlik meselesi olarak ele almak bir önceki bölümde ele aldığımız gibi, hakikatin adlandırılmayan noktalarına temas etmeyi, kötülük sorununu doğurmayı sağlamaktadır. Gerçekliği sanat eseriyle algılayan arasında oluşan mesafeden görmek, hakikati eserin dışına, sanat eseriyle algılayanın ilişkisine taşımaktır. (2018: 65-66). Bu durumda, aslında Benjamin'in bir diğer yanıyla içerisine dahil olabileceği, Romantik şemanın yeni yönü olan Heideggerci Yorumbilgisi “tekilliği”ni karşıt kutba yerleştirebiliriz. Romantik şemanın yeni tekilliğinde ortaya çıkan şey, düşünür ile şairin gösterdiği hakikatlerin denkleşmesidir. Ancak Badiou Heidegger'in filozofa karşı üstünlüğü şaire verdiğini belirtmektedir. Marksist şemada ya da didaktik şemada sanat bir hakikat üretim alanı değildir. Fakat Heidegger ve Romantik şema düşüncesi içerisinde düşünürün ortaya koyduğu hakikat ile sanatçının ortaya koyduğu hakikat aynı şeydir. Bu çerçevede hakikat şiirin benzersizliği içerisinde dile gelir. Bu, düşünürle şairin kurduğu ortaklığın sonucudur (Badiou 2020: 17). Dolayısıyla Marksist yönde hakikat eserin dışındayken, Heideggerci Yorumbilgisi yönünde hakikat esere içkindir. Bu bağlantıyı ileride Benjamin'in hem Romantik şemaya hem de Didaktik şemaya yakınlığı üzerinden, Badiou'nun estetik için yeni önerisi içerisinde daha detaylı

olarak tartışacağız. Ancak kalan son yönelimi de sistemin içerisine yerleştirmemiz gerekmektedir. Badiou'ya göre üçüncü tekil olarak görünen psikanalizin Klasik şemaya denk düştüğü kendiliğinden açıktır. Çünkü psikanaliz alanı içerisinde sanat, arzu nesnesini bir eksiltme işleminden geçirerek simgeleştirir ve çıkan sonucu alımlayıcıya sunar. Nitekim Badiou'ya göre sanat eseri bu şekilde simgeleştirilemez. Yine de böylesi bir simgeleştirme sanatı, algılayıcının bakışına ve arzularına bağımlı olacaktır (2020: 17-18). Tıpkı Aristoteles'in estetik sisteminin içerisinde yer aldığı gibi sanat insanların basit bir *katharsis* aracına dönüşmektedir. Dolayısıyla bu yönelimde sanatın kendisine içkin olan şey hakikatler değil, zevkler olacaktır (Riera 2015: 88).

Sanata içkin bütün tarihsel şemaları ve bu şemaların 20. Yüzyılda ortaya çıkmış yeni yönelimlerini sunduktan sonra, Badiou'nun yeni estetik sistemine geçmeden önce göstermemiz gereken şey bugünün durumudur. Badiou, günümüzde söz konusu üç şemanın kendisine eklenmiş yeni tekillikleri sayesinde doyumluğa ulaştığını dile getirmektedir. Didaktik şema, Marksizmin sanatı ideoloji aracılığıyla siyasal düzen içerisine yerleştirmesi bakımından, Romantik şema, Heidegger'in metafiziğe tekrar işlerlik kazandırması bakımından, Klasik şema ise psikanalizin sanatı bütünüyle araçsallaştırması bakımından tam doyumluğuna ulaştırmıştır. Söz konusu üç şemanın da doyumluğa ulaşmış olması Badiou'ya göre sanat ve felsefeyi birbirine bağlayan bağların kopmasına sebep olmuştur (Badiou 2020: 18). Bunun en önemli nedeni aslında bir önceki bölümde belirttiğimiz, felsefenin askıya alınmasının koşullarının gerçekleşmesinden kaynaklanmaktadır. Bu koşulların en önemlisi, hakikat kategorisinin devre dışı bırakılmasıdır. Bölümün başında da değindiğimiz üzere, Platoncu eğitim anlayışının normunu felsefe sağlamaktadır. Badiou'ya göre eğitim, sanat ile felsefe arasında dolaşan bir temadır ve bu tema hakikat kategorisinin ortadan kaldırılmasıyla ilişki içerisinde çöküşünü yaşamaktadır (2020: 18).

Geldiğimiz noktada Badiou'nun bize gösterdiği şey, tıpkı Hegel'in 19. Yüzyılda bize gösterdiği gibi sanatın sonuna gelindiğidir. Çünkü felsefenin sonuna gelmiş olması-ki bu düşüncenin nedenlerini hakikat kavramı üzerinden bir önceki bölümde tartışmıştık- sanatın da sonunun gelmesini sağlamıştır. Bu yüzden

Badiou, tıpkı felsefenin askıya alındığı çağda yeni bir hakikat kategorisi önerdiği gibi, sanat ve felsefenin ilişkisinin tekrar kurulabilmesi amacıyla yeni bir estetik şema önermektedir. Badiou bu öneriyi gerçekleştirebilmek için ilk başta üç temel şemadaki ortaklıklara yönelmektedir. Bütün bir araştırmada da görebileceğimiz gibi, söz konusu şemaların ortaklığı sanat ile hakikatin ilişkisi ile ilgilidir. Badiou sanat ve hakikat arasındaki ilişkiyi iki ana kategori üzerinden incelemektedir. Bunlar, içkinlik ve tekillik kategorileridir. İçkinlik kategorisinin temel sorusu, hakikatin sanatsal etkinliğin etkisinde, içsel midir yoksa bu etki dışsal bir hakikate aracılık mı etmektedir sorusudur (2020: 19). Tekillik kategorisinin temel sorusu ise, sanatın sunduğu hakikatin ancak sanata mı özgü olduğu sorusudur. Badiou'ya göre Romantik şemada hakikat sanata içkindir ancak sanatta tekil değildir, Didaktik şemada hakikat sanatta tekildir ancak sanata içkin değildir, Klasik şemada ise hakikat sanatta ne tekildir ne de sanata içkindir. Dolayısıyla Badiou, tarihsel olarak ortaya konmuş ve bugüne kadar miras olarak alınmış şemalarda her iki kategorinin de aynı anda olumlanmadığını ifade etmektedir. Badiou'nun önereceği "Başka bir estetik"te yapılmasını gereken şey aynı anda hem tekilliği hem de içselliği bu estetik sisteminin içerisine yerleştirmektir (Badiou 2020: 20). Bu durumda sanat başlı başına bir hakikat usulü olarak yeniden yapılacaktır.

"Sanat bizzat bir hakikat usulüdür. Ya da: Sanatın kimliğinin felsefi olarak belirlenmesi, hakikat kategorisi kapsamına giren bir iştir. Sanat bir düşünmedir. Bu düşünmenin yapıtları gerçektir (etki değil). Ve bu düşünme, ya da etkinleştirdiği hakikatler, başka hakikatlere – ister bilimsel, ister siyasal, ister aşka ilişkin hakikatler olsun – indirgenemez. Bu aynı zamanda şu anlama gelecektir. Tekil düşünme olarak sanat felsefeye indirgenemez" (2020: 20).

Böylece ortaya çıkan şey, sanatın başlı başına bir hakikat düsturu olduğudur. Bu anlamıyla Badiou, sanatı bağımsız bir düşünme olarak ele almaktadır. Bağımsız düşünme olarak sanat, bizim ilk bölümde detaylarını gösterdiğimiz, Benjamin tarafından aktarılan, Romantik sanattaki düşünseme ortamına benzeyen bir yapıyı kendisinde göstermektedir. Benjamin'in Romantikler üzerinden detaylarını açıkladığı eleştiri kavramı, sanatın reflektif düşünmesi dolayısıyla gerçekleşmektedir. Benjamin'in sanatın ortamı olarak, aynı zamanda eserin

reflektif düşünmesi olarak gösterdiği düşünseme kavramının nihayetinde gerçekleştirdiği şey, eleştiri olacaktır. Benjamin'in eleştiriden kastı, eserin kendi tekilliklerini; eseri üretenin niyetlerini, saklı düşüncelerini yıkarak, sanat eserinin sanat ideali mertebesine yükseltilmesidir. İlk bölümde açıkladığımız Schlegelci ironi kavramı aslında tam da bu noktayla ilişkilidir. Buna göre sanat eserinin yaratıcısı, yarattığı eser sayesinde kendisini sanat eserinin içerisinden silmektedir. Böylece ortaya çıkan şey saf sanat idealine ya da saf sanat biçimine ulaşılmasıdır (Benjamin 2013: 128). Hatta Benjamin'in Alman Romantikleri üzerine yazdığı doktora tezinde belirttiği bir cümle çarpıcıdır. Benjamin'e göre "...söyleyebileceği her şeyi söylemek isteyen ve söyleyen... bir yazar... çok perişan bir haldedir" (2013: 134). Böylelikle bizim bir önceki bölümde Badiou üzerinden gösterdiğimiz kötülük sorunun Benjamin için de sanat alanında benzer bir noktaya işaret ettiğini görmüş oluyoruz. Badiou'nun kötülük sorunu, adlandırılmayan noktadaki hakikatin adlandırılmaya çalışılması ve her şeyi söyleme arzusudur. Benjamin'e göre sanat eserinin hakiki durumu ancak sanatın kendi reflektif düşünmesi dolayısıyla oluşturduğu eleştiri sayesinde gerçekleşmektedir. Badiou ise eserin düşünmeyi düşünmesi işleminin sonucundan eğitim kavramını çıkartmaktadır. Badiou'nun eğitim kavramından kastı, "bilgileri herhangi bir hakikatin onlarda bir gedik açabileceği biçimde düzenlemek"tir (2020: 20). Dolayısıyla Romantik eleştiri kavramının işleviyle Badiou'nun eğitim kavramının işlevi aynı noktada birleşmiş olur. Ancak Romantik düşünce felsefeyi daha aşağı konuma indirerek sanatı bütün hakikatin taşıyıcısı ve dile getiricisi konumuna taşımaktadır. Bu iki düşüncenin birbirinden ayrılan yanı felsefeyi konumlandıkları yerdir. Badiou'nun sanat ile felsefenin ilişkisini başka bir açıdan göstermek için eğitim konusuna değinmemiz gerekmektedir.

Badiou'ya göre bugün felsefe ile eğitim birbirinden ayrılamaz. Çünkü felsefenin kendi köklerine baktığımızda göreceğimiz şey felsefenin okul biçiminin icadını gerçekleştirmiş olmasıdır. Aynı zamanda uzun zamandır filozoflar, Badiou'nun kendisi de dahil olmak üzere, üniversitede öğretmendirler. Bu durumda Badiou'nun felsefenin temeline okulu, ya da eğitim kavramını yerleştirdiğini görebiliriz (Badiou 2011b: 21). Benjamin'in, Brecht, Lukács ve Asja Lacis'in

düşünceleriyle tanıştıktan sonra yöneldiği Marksist düşüncenin; Badiou tarafından didaktik şemanın içerisine yerleştirildiğini belirtmiştik. Benjamin mesihin gelebileceği dar kapıyı açık tutabilmek için sanata belirli devrimci işlevleri, tekniğin olanaklarıyla, yeniden yüklemekteydi. Böylece Marksist şemanın da, devrimci sınıf yaratmak ve onu örgütlemek amacıyla sanatı ideolojik olarak kullandığı için, belirleyici temasının eğitim olduğunu görmüş oluyoruz. Klasik şemaya döndüğümüzde ise, sanat ve felsefe alanında barış dönemini sağlayan düşünce olarak Aristoteles estetiği, sanatın asli unsurlarından biri olarak *mimesis*'i, eğitimin ve öğrenmenin merkezine yerleştirmektedir. Yukarıda da Badiou için eğitimin temel olarak düşünmenin düşünmesini içermesi bakımından sanatın alanına yerleştiğini ve bu ilişkinin düşünseme kavramıyla birlikte Romantiklerde ortaya çıktığını göstermiştik. Badiou için eğitim doğrudan doğruya hakikatlerle yapılıdır (Peterson 2010: 24). Oysa biz bir önceki bölümde, bu düşünce için felsefenin başlı başına bir hakikat üreticisi olmadığını göstermiştik.

“Felsefi eylem daima bir karar, bir ayrılık, açık bir ayırım biçimindedir. Bilgi ile kanı arasında, doğru kanılar ile yanlış kanılar arasında, doğruluk ve yanlışlık arasında, Tanrı ve Kötülük arasında, bilgelik ve delilik arasında, olumlayıcı konum ile salt eleştirel konum vs. arasında” (Badiou 2011b: 25).

Bu durumda, “felsefenin bir hakikat usulüyle, doğal olarak sanatla ilişkisi nedir?” sorusunu sormamız gerekmektedir. Badiou bir hakikat usulüyle karşılaşan felsefenin yegane işinin onu olduğu gibi göstermek olduğunu söylemektedir. Badiou’ya göre felsefe hakikatin üreticisi değildir. Bilim, sanat, aşk ve politika alanlarında üretilen hakikatlerin aracısıdır. Bu durumda göstermemiz gereken şey sanatın neden felsefe olamadan hakikatleri sunamayacağıdır. Badiou bu sorunun kaynağını sonlu-sonsuz ilişkisinde göstermektedir. Badiou’ya göre hakikat sonsuz bir çokluktur. Oysa sanat her zaman sonlu bir yapıda sanat eserinin içerisinde kendisini göstermektedir. Badiou sanatın sonluluğunu üç yapıda ortaya koymaktadır. Sanat, ilkin, zaman ve mekan bağlamında sonludur. İkinci olarak, sanat kendisini bir sınır çizme işlemiyle kendisini var ettiği için sonludur. Son olarak, sanat kendi içinde taşıdığı biricikliği bakımından sonludur (Badiou 2020: 20-22). Badiou’nun sanat eserinin sonluluk gösterdiği özellikleri aslında Benjamin’in sanatın kendisinde taşıdığı *Aura*’nın özellikleriyle büyük

oranda eşitlenmektedir. Bu durumda söyleyebileceğimiz şey, Benjamin *Aura*'nın Badiou için sanatın sonlu yapısının göstergeleri olduğudur. Benjamin sanat eserinin sahip olduğu *Aura*'nın içeriğine hakikatleri eklemekteydi. Oysa Badiou'ya göre sanatın kendindeki tekiliği, ya da hakikat usulü olarak varlığı, sanatın bir eser olmaklığından ileri gelmemektedir. Badiou felsefesinde hakikat temel olarak bir "olay"a bağımlıdır. Ancak yapıta dayalı bir sistemde "olay" söz konusu olamaz. Çünkü sanat yapıtı hem kendi içindeki sonluluğu sayesinde hem de olay kavramının, bir önceki bölümde açıkladığımız, karar verilemezlik, öznenin sadakati gibi süreçlerin sonucunda oluşacak türeyimsel çokluğu kendinde taşımadığından bu düşünce sisteminde olay olarak yer alamaz (2020: 22).

Badiou'ya göre bir sanat yapıtı, sanatsal bir olgu olmaktan ibarettir. Dolayısıyla hakikat salt olarak bir sanat yapıtında kendisini açığa vuramaz. Bu yüzden bu düşüncede sanat yapıtı hakikatin yerel bir kertes, diferansiyel noktası olarak tanımlanmaktadır (2020: 23). Bir önceki bölümde de belirttiğimiz gibi türeyimsel hakikat usullerinin içerisinde özne sonlu bir edimi kendi içerisinde göstermektedir. O halde sanatın yerel kertes, diferansiyel noktası aslında sanatın öznesidir. Bu düşüncede hakikatin kendisi, sanat eserine ya da sanat eserinin yaratıcısına bağlı değildir ancak sanat eseri sanatsal hakikatin öznesidir. Çünkü sanat eseri sonsuz sanatsal konfigürasyonlarının içerisinde sonlu bir yapı olarak yer almaktadır. Söz konusu yapı içerisinde, sonsuzun içindeki sonlu olarak, sanat eseri olayın sadakatini üstlenebilir. Badiou için hakikat usulü olarak sanatın, hakikati ortaya çıkarttığı alan sanatsal konfigürasyonlardır. Sanatsal konfigürasyon, bir sanat türü ya da teknik değildir. Badiou sanatsal konfigürasyonu bir tür sekans olarak tanımlamaktadır. Badiou'nun tanımladığı anlamdaki sekansın özelliği, sanatın olayla başlatılmış ve sonsuza kadar açılabilir yapısıdır. Bu yapı içerisinde sanat, düşüncenin kendi üstüne düşünmesi anlamında, düşünceyi kendi içerisinde taşımış olacaktır. Böylesi bir sanatsal konfigürasyon, düşünce dolayımında felsefeye muhtaç değildir. Ancak düşünce içerisinde hakikatin var olduğunu dile getirme işlevini gerçekleştiren felsefedir (2020: 24-25).

“Felsefe kendi başına hiçbir fiili hakikat üretmez. Hakikatleri kavrar, gösterir, sergiler; hakikat diye bir şeyin olduğunu dile getirir. Bunu yaparken zamanı ebediyete doğru döndürür, zira her hakikat, türeyimsel sonsuzluk sıfatıyla, ebedidir. Nihayet, ayrı ayrı hakikatleri birlikte mümkün kılar ve bundan dolayı, içinde işlediği zamanın ne olduğunu - o zaman içerisinde ortaya çıkan hakikatlerin zamanı olduğunu- söze döker.” (Badiou 2020: 26).

Bu durumda felsefenin görevi sanat konfigürasyonlarının ve onların öznelere olarak sanat yapıtlarının ortaya koyduğu hakikatleri, kanılar alanında gösterir kılmaktır. Çünkü Badiou'ya göre günümüz, kanıların hüküm sürdüğü, hatta kanılardan başka şeyin olmadığı bir durumdur. Badioucu eğitim anlayışının özü de bu düşüncede yatmaktadır. Badiou'nun sanatın tarihsel olarak bütün şemalarında ve bugün hakikatin olanağında gördüğü anlamıyla eğitimsel işlevi, bir devlet müfredatı yaratmaya yönelik değildir. Eğitim ancak hakikat varsa, ki bu düşünceye göre hakikatin var olduğunu bütün yönleriyle gösterdik, mümkündür. Bu haliyle, hem felsefe hem sanat hem de eğitim kavramları hakikatin varlığına bağlanmaktadır. Hakikatin olmadığı durum ise, basitçe söyleyebileceğimiz üzere, kanılar alanıdır. Badiou bu kanılar alanının görünüşünü demokrasi olarak göstermektedir (2020: 26). Dolayısıyla Hakikat sorunun özünde politik olduğunu ve bu politik tartışmanın çoğunlukla sanat alanı içerisine de gerçekleştiğini açıkça görebilmekteyiz. O halde bir sonraki bölümde, Badiou düşüncesi içerisinde sanatın ve politikanın nasıl birbirine düğümlendiğini göstermiş olacağız.

3.3. Hakikat Üzerinden Birbirine Düğümlenmiş İki Kavram: Sanat ve Politika

“Her koşulda adil olunur, tersinin söylendiğini hiç duymadım.”

Samuel Beckett

Badiou'nun düşüncelerini konu edindiğimiz ilk iki bölümde, günümüz şartlarında felsefenin yeniden tesis edilebilmesi için nasıl bir hakikatin devreye alınması gerektiğini, bu hakikat düşüncesi içerisinde sanatın nasıl bir konumu olduğunu göstermiş olduk. Geldiğimiz noktada dört türeyimsel usulden biri olan sanatın başlı başına bir hakikat üreticisi, felsefenin de söz konusu hakikatlerin düzenleyicisi ve göstericisi olduğunu görebiliyoruz. Badiou'nun hakikatleri

göstermekten kastının hakikatleri sanılardan ayırmak olduğunu söyleyebiliriz. Son kertede Badiou'nun kanılar alanının demokrasi olduğunu belirttiğini ifade etmiştik. O halde bu bölümde açıklamamız gereken şey, bugün sanatın hakikat ile ilişkisinin politikayla nasıl bir bağı olduğudur. Bu ilişkiyi açıklarken Badiou'nun çağdaş sanata dair fikirlerini ele alırken diğer bir yandan felsefe ile politikanın nasıl bir ilişkide olduğunu göstermiş olacağız. Çünkü sanat ile hakikatin düğümlenmesinin politik görüntüsü aslında tikel ile evrenselin nasıl bir bağ kurduğu ile ilgilidir. Badiou'nun çağdaş sanata biçtiği rol ise politikanın ortaya koyduğu sahte evrenselliğin dışına çıkma imkanıdır. Sahte evrenselliğin kurucusu ise bizzat, politik aygıtlardır. Badiou felsefesinde konumuz politika ile felsefenin ilişkisi olduğunda bu tartışma içerisinde adalet, eşitlik vs. gibi birçok kavramı taşımaktadır. Tartışmayı açıklayabilmek için ilk önce Badiou'nun felsefe ile politika arasında ortaya koyduğu ilişkide demokrasi kavramının nasıl bir bağlantı içerdiğini göstermemiz yerinde olacaktır.

Badiou, felsefe, politika ve demokrasi arasında paradoksal bir ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Felsefenin icadı Antik Yunan'ın demokratik biçimi sayesinde gerçekleşmiştir. Ancak felsefe, demokrasiden sonra ortaya çıkmasına rağmen, içerisinde taşıdığı büyük adlarla¹⁴ birlikte, demokrasiyi olanaksız ve karanlık bir şeye dönüştürmektedir. Badiou'ya göre bunun sebebi hakikat ile demokratik özgürlük arasındaki ilişki ile ilgilidir. Eğer politik hakikat söz konusu ise hakikat herkes için zorunlu hale gelmektedir. Bu durum, özgürlüğün sınırlanması sonucunu doğuracaktır. Diğer yandan eğer özgürlüğün sınırlanması diye bir şey yoksa, politik hakikat de ortadan kalkmak zorundadır. Dolayısıyla felsefe, politika ve hakikat; demokrasi ve özgürlük kavramlarıyla birlikte birbirine bağlanmış bir düğümü oluşturmaktadırlar (Badiou 2011b: 37-39). Bu düğümü oluşmasının sebebi felsefe ile demokrasinin kendi içerisinde oluşturduğu paradokstur. Felsefe bir yanıyla demokratik bir karakter sergilemektedir. Çünkü Badiou'ya göre

¹⁴ Badiou, felsefelerinde demokratik olmayan politik görüşleri taşıdığı filozofları, Platon, Hegel, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger ve Deleuze ile birlikte kendisini de ekleyerek saymaktadır. Bu açıdan bakıldığında felsefe, ki eğer felsefenin varlığı söz konusu büyük adlarına bağımlı ise, demokrasi karşıtı bir alana yerleşmektedir (Badiou 2011b: 37).

felsefenin dile getiricisinin, yani filozofunun; kral, rahip ya da peygamber olması zorunlu değildir. Bir şeyin felsefe olup olmadığının değerlendirilmesi söylendiği konuyla değil, söylenen şeyin içeriği ile ilgilidir. Felsefenin sahip olduğu bu özellik onun özünde demokratik bir yapıyı taşıdığını göstermektedir. Ancak diğer yandan felsefe, her görüşü diğeriyle bir tutacak işlemi kendisinde barındırmamaktadır. Kartezyen felsefenin ilk koşulu sağduyunun herkese eşit olarak dağıtıldığıdır fakat bu durum, sağduyunun ortaya çıkaracağı her görüşün aynı eşitlikte değer göreceği anlamına gelmemektedir. Çünkü felsefenin Platoncu hareketi, başlangıç olarak hakikat ile sanıyı; doğru sanı ile hatalı görüşleri birbirinden ayırmaktadır. Badiou'ya göre bu durum felsefenin, sanıların çokluğunun ve göreceliliğinin karşısına evrenselliği yerleştirmesi anlamını taşımaktadır (2011b: 40-41).

Herkesin filozof olabilme imkanını taşıması, yani felsefenin, dile getiricisinin konumuna kayıtsız oluşu, fakat düşüncüyü belli bir kural düzeninde süzgeçten geçiriyor oluşu felsefenin iki temel ilkeyi, eşitliği ve evrenselliği kendi içerisinde barındırdığı anlamına gelmektedir. Badiou'ya göre söz konusu iki kavramın politika alanında birlikte işlem gördüğü yapının adı adalettir (2011b: 43). Ancak politikanın pratik alanında adalet görünmeyen bir şeydir. Çünkü Badiou felsefeyi düşünce olarak düşüncenin alanına yerleştirmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi felsefenin belirli bir pratiği yoktur. Bu yüzden adalet de, düşünce olarak düşüncenin alanında kalacaktır (Badiou 2019b: 38). Adaletin, politikanın pratik alanında tecelli etmesinin koşulu, politik zeminde eşitliğin uygulanması olabilir. Böylece Badiou'nun kurduğu sistemde eşitlikçi bir politika içinde olmağımız adaletin içindeki varlığımızı göstermektedir. O halde felsefe düşünce yoluyla politikaya ulaşıyor ve politikayla ilişki kuruyorsa adalet mümkündür. Bu durumda adalet kavramı Badiou için saf olarak politika ile felsefenin ilişki kurmasına bağımlıdır. Çünkü adaletin içeriğine dair bir tanım yapmak Badiou'ya göre adaleti, bir devlet programı haline getirmek demektir. Oysa bu düşüncede politikanın en başat aygıtı olarak devlet ya da modern anlamda bir devlet hakikatlere temas etmiş her şeye kayıtsız kalacak veya düşman olacaktır (Badiou 2019b: 40). Bu durumda araştırmamızın en önemli savını tartışma imkanımız tekrar ortaya çıkacaktır. Sanat eğer içerisinde hakikatleri barındırmıyorsa, ya da bu hakikatlere

bir şekilde temas etmiyorsa politikanın güdümü altına giriyor demektir. Çünkü böylesi bir düzende politik otorite, yaşamasına izin verdiği her şeyi kendi süzgecinden geçiriyor demektir. Badiou'ya göre adalet kavramını oluşturan şey felsefenin politikayla ilişkisinde ortaya çıkan eşitlik ve evrenselliştir. Böylece adalet içeriksiz olarak varlığını bir statü olarak sürdürebilecektir. Oysa benzer biçimde biz sanatın da adalet gibi, eşitlik ve evrensellik kategorilerini taşıdığını biliyoruz. Tıpkı felsefe gibi, sanat da herhangi bir politik konuma kayıtsızdır. Bu durumda, herkes filozof olabiliyorsa, herkes sanatçı da olabilir. Diğer yandan, Badiou, felsefenin demokrasiyle ilişkisinde görerek adalet kavramının içeriğine yerleştirdiği evrenselliği sanatın kendisine de bir görev olarak yüklemektedir.

Badiou'nun "Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez" başlıklı manifestosunun ikinci tezine göre sanatın hiçbir etnik ya da kökenselele tekillikle ilişkisi olamaz. Sanatın yönelmesi gereken şey herkesin muhatap alındığı bir hakikatin ortaya konmasıdır. Badiou dünyanın bugün, küreselleşme adı altında sahte bir evrensellik sunduğunu, bu sahte evrenselliğin insanlığı; paranın, iletişimin ve iktidarın gücünün altında birleştirdiğini dile getirmektedir (Badiou 2011a: 357). Oysa bu noktada sanat, hakikatin devrede olduğu yeni bir evrensellik önermelidir. Nitekim biz Badiou'nun kötülük sorunu fikirlerine değinirken, Badiou'nun bugün için belirleyici olarak gösterdiği iletişim etiğinin, Benjaminci teknik çağının sanatına ne kadar yakın bir fikir olduğunu ifade etmiştik. Bu yüzden sanat bütün olarak, politika aygıtların, demokrasilerin, iktidarların; ya da Benjaminci konumdan adlandırdığımızda, faşizmin, burjuvazinin yarattığı yanılısamları ortadan kaldıracak işlevi yüklenmelidir. Badiou sanata yüklediği bu işlevi gerçekleştirmesi koşulunu Hegelci bir biçimde kurguladığı, duyumsanabilir ile ideal olanın birliğinde görmektedir. İlk bölümde Hegel'in estetiğe dair fikirlerini konu edinirken değindiğimiz üzere sanat, Hegel'e göre hem duyumsanabilir olandan hem de ideal olandan pay almaktadır. Bu noktada söylememiz gereken şey, Hegel için ideal olanın her zaman duyumsanabilir olanın üstünde olduğudur. Felsefenin sanatı aştığı noktada, sanatın mevcut doruk noktası Hristiyan-Romantik şiirdir. Böylesi bir sanat formu aslında duyumsanabilir olandan en az pay alan sanat biçimidir. Bu yönüyle daha önce Schelling'in, Platoncu ihracı

Romantik sanatın ortaya çıkabilme ihtimaline karşı aldığı bir ön tedbir olarak değerlendirdiğini belirtmiştik. Eğer Badiou'yu da benzer bir biçimde Platoncu hatta yerleştiriyorsak, sanat için yapılması gereken şey, kanıların sanat içerisinde hüküm sürmesi tehlikesine karşı sanatın duyumsanabilir olanla kesin bağını tesis etmektir. Bu yüzden Badiou sanatı duyumsanabilir olan olarak duyumsanabilir olanın alanına yerleştirmektedir. Ancak söz konusu duyumsanabilir, ideal olanın ortaya çıkarılmasına yöneliktir. Badiou'nun günümüzde ortaya çıkan sahte, sanal evrenselliğe karşı sanat üzerinden aldığı tedbir budur (2011a: 357-358).

Badiou, tezlerinin dokuzuncusunda, sanatın yegane düsturunun emperyal olmamak olduğunu dile getirmektedir. Burada emperyal olmamaktan kasıt, bizce, politik aygıtlar tarafından belirlenmemek olarak düşünülmelidir. Söz konusu tezin devamında, emperyal olanla demokratik olan aynı düşünce kümesine alınmaktadır. Ancak Badiou'nun demokrasi derken, emperyal siyaset fikrine uymak anlamındaki demokrasi şerhini koyması önemlidir (2011a: 359). Bu sebeple Badiou'nun demokrasiye dair fikirlerini biraz daha açmak gerekmektedir. Felsefe alanına uygun olarak politikanın ilişkilenebileceği kavramın adalet olduğunu daha önce belirtmiştik. Felsefenin alanına uygun olarak politikayla ilişkilenecek demek, politik hakikatin olduğu anlamını taşımaktadır. Eğer politik hakikat varsa, bu herkes için zorunlu olacağından özgürlük kısıtlanmış olacaktır. Bu yüzden Badiou adaleti ve içerdiği iki kategoriyi, eşitliği ve evrenselliği, özgürlükten daha önemli görmektedir (Badiou 2011b: 43). Badiou bu noktada, demokrasi ve adalet arasındaki ilişkide çarpıcı bir örneğe başvurmaktadır. Buna göre, felsefe ile arzunun ilişkisini gösterdiğimiz bölümde dile getirdiğimiz üzere, "batı"nın isyan etmek yerine sıkı sıkıya sarıldığı yanılsamalı özgürlük anlayışı, batının kendisi dışındaki dünyaya eşitsizlik dayatmasından ileri gelmektedir. Bu durumda Badiou için özgürlük, adaletin dünyanın kalan bütününden çıkartılması dolayısıyla kurulabilir. Bu durumda, "Demokrasi felsefenin bir koşuludur, ama demokrasinin adaletle doğrudan bir ilişkisi yoktur." (2011b: 45-46). Böylece

felsefenin koşulu olarak demokrasi ve hakikatle¹⁵ bağısızlığı çerçevesinde demokrasi birbirinden ayrılmaktadır.

“Bu önce, Lenin’in dediği gibi, bir devlet şeklinin adıdır, seçimleri, vekilleri, anayasal hükümeti vs. ile demokratik devlet. Ve ikinci olarak, bir kitlesel eylemin biçimidir: Bu büyük mitingleriyle, gösterileriyle, ayaklanmalarıyla, isyanlarıyla vs. halkçı ya da aktif bir demokrasidir.” (2011b: 49).

Her halükarda, Badiou’ya göre felsefe, politika ve demokrasi birbirine düğümlenmiştir. Bizim ana hedefimiz bu düğümlenmenin içerisinde, Badiou felsefesinin genel yapısına uygun olarak, sanatın da yer aldığını göstermektir. Badiou’nun sunduğu anlamıyla demokrasi, halkın özgürlüğünün kurucu aracı olabilir. Badiou böylesi bir demokratik hareketi komünizm olarak niteleyecektir. Badiou’nun buradaki komünizmden kastı “herhangi biri tarafından tartışılabilir özgür bir argümantasyon protokolüne boyun eğmenin hüküm sürdüğü bir yer hipotezi”dir (2011b: 51). Badiou böylesi bir yeri, Platon’un koruyucular aristokrasisi olarak ifade edilen devlet düzeninin, bütün bir halka genişletilmesi olarak tanımlamaktadır. Badiou için böylesi bir amacı kendisinde taşıyan tekil örnek Brecht’in epik tiyatrosudur. Böylece Benjamin ile Badiou’nun politik, yeni inşa fikirlerinde sanatın biçimi ortaklaşmaktadır (2011b: 52). Hem Benjamin hem de Badiou, devrimci pratiği, dönüşümün gücünü, aynı yerde, sanatta görmektedirler. Her ne kadar Hewlett’e göre demokrasinin bu şekilde konumlandırılması; komünizmin artık geride kaldığının bilinciyle, imkansızın düşünülmesi olarak eleştirilse de, bu fikir bizim için önemlidir (Hewlett 2018: 93). Çünkü sanatı eğitime dair işlevleriyle, hakikat üreten yapısıyla, felsefenin ve doğal olarak düşüncenin belirleyici kılındığı şekliyle düşünmek; bugünün durumunu tersine çevirebilmenin imkanını taşımaktadır. Badiou’nun çağdaş sanata dair onbirinci tezine göre sanat, yukarıda belirttiğimiz koşullara benzer bir biçimde, proleter aristokratizme bağlı hale getirilmektedir (Badiou 2011a: 359). Badiou’ya göre politikanın yapması gereken şey, felsefenin demokratik koşullarına uygun yeni yeri yaratmaktır. O halde rahatlıkla görebileceğimiz şey, sanatın; felsefe, hakikat, demokrasi ile birlikte düğümlendiğidir. Çünkü Badiou

¹⁵ Badiou’ya göre adalet, politika alanındaki hakikatin felsefi adıdır (2011b: 46).

sanata, politikayla birlikte aynı hedefi sunmaktadır. Buna göre Badiou'nun ortaya koyduğu komünizm fikrinin aksine gerçekte varolan politik düzen olarak Emperyal devletin hüküm sürdüğü durumda, her şey mümkündür. Çünkü bu düşünce içerisinde hiçbir temel ilke, hiçbir kurucu özne, veya herhangi bir dayanak noktası yoktur. Her şeyin mümkün olduğu yerde, her şeyi aynı oranda söylemek mümkündür. Bu durumun Badiou için kötülüğün ifadesi olduğunu daha önce de belirtmiştik. Benjamin için ise bir şeyi ifade etmenin, kanılar alanında, faşizmin doruk noktasında hiçbir anlam taşımadığını, aksine dönüşümün olanağını kapatan durumu gerçekleştirdiğini belirtmiştik. Oysa Badiou için her şey mümkün değildir. Sanat her şeyin mümkün olmadığı alanda mümkün olabileceklerin imkanını açmalıdır. Badiou'ya göre sahte evrenselliğin görüntüsü olarak küreselleşme fikri her şeyin mümkün olduğu dünyada, yeni bir şeyin olması olanağını kapatmaktadır (Badiou 2011a: 360). Sanat ise bu düşüncede, tıpkı Benjamin felsefesinde olduğu gibi, devrimin, değişimin imkanını taşıması yüzünden politikaya düğümlenmiştir ve bu düğümlenmenin anahtar kavramının hakikat olduğu açıktır.

SONUÇ

En başından beri araştırmamızın belirli bir savın üzerine bina edildiğini aktardık. Bu savın en basit ifadesi ise şudur, felsefe ile sanatın ilişkisi hakikat sorunun içerisine doğmuştur ve bu sorun birçok farklı yönden politik sonuçlar ortaya çıkartmaktadır. Araştırmamız boyunca bu yönlerin neler olduğu, hangi sonuçları doğurdukları ve ortaya çıkan sorunlara hem Benjamin hem de Badiou tarafından nasıl çözümler getirildiği aktarılmış oldu. Öyleyse bu tartışmayı sonlandırırken, sonuç bölümümüzde, ilk önce bugünün çağdaş sanatı hakkında neler söyleyebileceğimizi, bugün sanat ile felsefenin ilişkisinin nasıl kurulduğunu ve Benjamin ve Badiou'nun birlikte ele alınmasının bu tartışmaya nasıl katkı sağlayacağını açıklamamız gerekmektedir. Son olarak ise her iki filozofu da ortaklaştıran ve bugünün sanatına ve politikasına ışık tutan bir temayı, "yavaşlık" temasını tartışmakta fayda vardır. Çünkü bu fikirlerle birlikte iki filozofu neden ortak olarak ele aldığımız daha açık olarak kendisini gösterecektir. Ancak öncelikle sanatın bugününe dair fikirlerden başlamak gerekmektedir.

Sanatın bugünkü durumuna dair yapılabilecek ilk tespitin basit bir biçimde "sonu gelmek" girdabına dahil olması olduğunu söyleyebiliriz. Ancak söz konusu son teması sanat için yeni bir tema sayılmaz. Sanata son hükmünün verildiği ilk büyük anı görmemiz için Hegel felsefesine dönmemiz gerekir. Hegel, duyumsanabilir ile ideal olanın uygun ortasına yerleştirdiği sanatı, ideal olanı tam anlamıyla taşıyamadığından dinin ve felsefenin arkasında konumlandırır. Bu konumlandırma doğal olarak tarihsel koşullar gözetilerek gerçekleştirilmiştir. Hegel sisteminde sanatın sonu, son noktada felsefenin ayakta kalacağı öngörüsüyle gerçekleştirilir. Bu demek oluyor ki, sanata son hükmünün verildiği ilk anda kurtarılmak istenen şey felsefedir. Ancak Badiou'nun da değindiği üzere, bir şeyin sonu ilan edildiği anda bu girdaptan kimsenin kurtulması mümkün olmayacaktır. Sanatın günümüze yakın zamanında sonunun ilan edilmesi ise Hegel'in hükmünden daha farklı bir anlama işaret eder. Çünkü günümüzde sanata verilen son hükmünde felsefe kurtarılmış değildir. Bu sefer felsefe, aynı kaderi sanatla birlikte paylaşmaktadır. Ancak araştırmamız içerisinde de birçok

defa gördüğümüz gibi, bu alan içerisinde son hükmünün verilmesi, sona erdirilen şeyin pratikteki imkanını tamamen ortadan kaldırmamaktadır. Sanat, felsefe, politika ya da tarihe, sonlarının geldiğinin söylenmesi sonuç olarak tüm bu alanların bütünlüklerinin kırılmasına ve parçalanmalarına sebep olur. Ancak bu sefer, az önce belirttiğimiz gibi, sanat gibi felsefeye de son hükmü verilmiştir. Bu yüzden 1968¹⁶ ertesinde peşpeşe verilen ölüm ilanlarında sanatın geleceği, Hegelci anlamda olduğu gibi, felsefe olamaz. Sanatın sonunun ilan edilmesi doğal olarak bütünlüğünü yitirmesine sebep olacaktır. 20. Yüzyılın önemli sanat kuramcılarında Danto bu bütünlüğü yitirmeyi ve parçalanmayı bir bakıma sanatın yeni özgür alanı olarak görmektedir. Danto'ya göre bu durumda artık her şey sanat olabilir. Çünkü Postmodernizmle birlikte büyük anlatılar düşünce alanını terk etmişlerdir ve bu durumda sanat kendisini büyük anlatılara mahkum eden yapının hükmünden de kurtulmuştur (Danto 2010: 69-71). Danto'nun sanatın tarih sonrası dönemi olarak nitelediği bu zamanda artık herkes alegorici, sürrealist, metafizikçi vs. olabilir. Bu durum sanat alanı içerisinde büyük bir parçalanmanın ve dağılmanın gerçekleşmesine sebep olmuştur (Danto 1992: 9). Ancak bir diğer taraftan Danto, sanatın sonu fikrine egemen olan başka bir düşünceyi de dile getirmektedir. Buna göre sanatın içerisinde, sona ermesiyle birlikte, kaybolan şeyin kendisi gerçeklik hissidir. Danto'nun bu his üzerinden verdiği örnek dikkate değerdir ve aktarılması gerekmektedir. Gündelik ticari nesnelere ufak değişiklikler yaparak sanat eseri olarak sunan Pop Art akımının öncülerinden olan Andy Warhol'un *Brillo Box* adlı eseri, basit bir sabun kutusundan ibarettir. Hulten adlı bir kürator Warhol'un ölümünden sonra bir marangoza yüz adet daha aynı kutudan, orijinallik sertifikasıyla birlikte yaptırmıştır ve bu dönemde sahte oldukları gerçeğinden kolay ayırt edilemeyen bu yeni nesnelere en az orijinal eserler kadar rağbet görmüştür (Danto 2013: 59). Baudrillard, Warhol'un eserlerinin yol açtığı şeyi sanatın estetik değerden çok ticari değere işaret ettiği yeni bir alan açması olarak göstermektedir. Buna göre,

¹⁶ Artun'a göre Hegel'den sonra 20. Yüzyılda, Clark, Barthes, Foucault, Adorno, Löwy vs. gibi düşünürler peş peşe, farklı yönlerden sanatın sonunun geldiğine dair fikirler paylaşmışlardır. Bu düşüncelerin neredeyse hepsi tarih olarak 1968 yılının ertesinde dile getirilmiştir. (Artun 2013)

artık sanat eserinin pazarlarda satılığa çıkan bir maldan ibaret olduğunu rahatlıkla görebiliriz. Nitekim sanatın gündelik hayatın içerisine yerleşmesi, pazarda bir mal olarak yer alması bizim araştırmamıza pek yabancı bir tema değildir. Benjamin'in bugünün sanatına işaret eden düşüncelerini tam olarak bu noktada görebiliriz.

Söz konusu düşünceleri aslında iki farklı yön üzerinden toparlamak mümkündür. Birincisi, "Tarih Meleğine Sanat Üzerinden Bakış" başlıklı bölümümüzün sonunda dile getirdiğimiz diyalektik imge düşüncesi içerisinde Benjamin, düş yorumcusu olarak çalışacak, tarihi "şimdi zamanı" (Jetztzeit) altında birleştirecek ve bunu yaparken gündelik hayatın nesnelere kullanacak bir yapıyı bize sunmaktadır. Bu düşünce içerisinde yıkmaya yönelen şey egemenlerin dönüp baktığında sürekli olarak kazandıklarını gördüğü tarih anlayışının kendisidir. Yukarıda gördüğümüz gibi Danto, içinde bulunduğumuz bu dönemi tam da tarih sonrası olarak tanımlamaktadır. O halde bugün, Benjamin'in kendi çağında gördüğü bir tarzda, tarih sonrası dönemde sanatın yeni bir politik imkanı vardır. Ancak Baudillard'ın da işaret ettiği gibi bugünün sanatında hakim olan şey tekrar, sanatın yeni düşüncelerini tarihin derinliklerinde aramasıdır. Baudillard'a göre bugünün sanatçıları, eski ile yeniye yeniden üretim içerisinde birleştirerek, tıpkı reklamcıların yaptığı gibi sanatı bir mizah, eğlence alanı olarak sunmaktadırlar (Baudillard 2005: 21). Bu fikir bizi Benjamin ile ilgili bağlamımızın ikinci kısmına götürmektedir.

Sanat, tek başına eğlencelik bir seyirlik halini aldığı anda, Benjamin için, iktidarların güdümünde iş görüyor demektir. Çünkü böylesi bir sanatın içerisinde derin düşüncelerin kendisine yer bulmak mümkün olamaz. Bu ilişki içerisinde insanlar salt nesne olarak sunulan sanata yönelik sıradan bir bakışın altında birleştirilirler. Bu haliyle sanat, ticarileştirilmiş, reklamlanmış bir iletişim aracı olmaktan ibarettir. Nitekim bugün sıklıkla büyük sermaye sahibi şirketlerin bankalarının, edebiyat alanını tekelleri altına alarak yönlendirdikleri yayınevlerini, düzenlediği ve sponsor olduğu jazz festivallerini kolaylıkla görebilmek mümkündür. Dolayısıyla sanatın güdümü altına girdiği iktidarın bugünkü görüntüsü sermaye sahibinin ticari görüntüsüdür. Böylelikle açık bir biçimde görebileceğimiz şey, sanatın ticari alan içerisinde yer aldığı hali, iletişimin, reklamın bir aracı

olmasıdır. Bu durum aslında başlı başına yeni bir olgu değildir. Benjamin’de sanatın teknik çağında faşizmin güdümünde propaganda aracı haline geleceğini vurgulamaktadır. Benjamin’in döneminde politik iktidarın görüntüsü faşizmse eğer, bugünün şartlarında politik iktidarın görünütüsü dünyanın her yerine yayılmış büyük şirketlerdir. Bu anlamıyla politikanın, sanatı yanılsamaların taşıyıcısı olarak kullandığını araştırmamız içerisinde birçok defa belirttik. Danto’nun, *Brillo Box* eseri üzerinden verdiği örnek tam da bu yüzden bizim için önemlidir. Bu haliyle sanat hiçbir imgeyi kendisinde barındırmayan, basit bir nesne olarak, kopyalanabilir, alınıp satılabilir bir meta olması dolayısıyla gündelik hayatın içerisine yerleşmektedir. Baudillard’ın da dile getirdiği gibi, bugünün sanatında, günümüzün sinema yönetmenleri, yarattıkları imgelelerle anlamsız bir dünyayı sorgulamakta ve bu anlamsız dünyayı daha da anlamsızlaştırmaktadırlar (2005: 29). Ancak, günümüzün bütün bir sanat alanını böylesi bir biçimde dışarıda bırakmanın tam anlamıyla haksızlık olacağını, kara bir tabloda umutsuzluğu yaymak olacağını söylememiz gerekir. Her ne kadar sanat, politik ilişkiler ağına batmış olsa da, en karanlık anda bile, tekil örnekleriyle bize aydınlığın yüzünü gösterebilecek güce sahiptir.

Bizi hem Benjamin’i hem de Badiou’yu birlikte ele almaya iten ve bize bugünün koşullarında bu iki düşünürü birlikte açıklamanın sanat ve politika ilişkisi çerçevesinde yeni bir imkan yarattığını düşündüren fikirler tam da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Badiou’ya göre günümüz dünyası iletişim etiğinin içine hapsolmuş vaziyettedir. Sanat da böylesi bir sistem içerisinde yanılığın alanında çalışan bir yapıyı bize sunmaktadır. Badiou’ya göre bunun başlıca sebebi 20. Yüzyılda felsefenin askıya alınmış olmasıdır. Bu düşünce içerisinde felsefenin göreceği başlıca işlem düşüncenin üzerine gerçekleştirdiği refleksiyondur. Oysa tarihin anlatıları arasında sıkışmış, hakikatlerin söz konusu olmadığı düşünce şekli sadece bir ilüzyon alanı yaratabilir. Benjamin’in kendi çağında ortaya koyduğu düşünceler, çağının geleceğe yönelik projeksiyonunda bir tehlikeye işaret etmekteydi. Bu tehlike insanlığın artık hiçbir türlü kurtarılamayacağı sınırın geçilmesi tehlikesiydi. Benjamin kendi çağında bu tehlikenin adını faşizm olarak koymuş olsa da, bugün aynı tehlikle başka adlar altında kendisini göstermektedir.

Benjamin'in bize sunduğu dağınık düşüncelerin karşısında ise Badiou daha sistemli bir felsefeyle karşımıza çıkmakta, Benjamin'in gördüğü tehlikelerin karşısına felsefenin tekrar yükselebileceği bir düşünceyi yerleştirmektedir. Daha önce belirttiğimiz gibi, Badiou, felsefe için yeni bir imkan ararken, modern düşüncenin içerisinde yeni bir adım atmak gerekliliğini bize sunmaktadır. Bu düşünceyi temele alarak şunu söyleyebiliriz, bugün hem sanat hem de felsefe, Kant'ın *Sapere Aude*'sini tekrar düşünmeli ve yürürlüğe sokmalıdır. İşte bu yüzden bütün bir araştırma boyunca, Hem Badiou'nun hem de Benjamin'in fikirleri karşılıklı olarak ele alınıp sunduk. Çünkü iki filozofun da benzer bir tavra bugün ihtiyacımız olduğunu belirttiğini açıkça görebilmekteyiz. Bu iki görüşü daha detaylı olarak birleştirebilmek için son olarak belirli bir temanın üzerine yoğunlaşmamız gerekmektedir. O halde son adımda Badiou ve Benjamin'in fikirlerini ortaklaştıran ve bugünün sanatına ve politikasına ışık tutan, düşüncenin yavaşlığı fikrini açıklayacağız.

Bir önceki bölümde Badiou'nun görüşlerini ele alırken kendisinin son noktada bir ayırım yaptığını göstermiştik. Buna göre, günün politik koşullarına tabii olan sanat olarak, emperyal sanat ve tam aksi konumda yer alan emperyal olmayan sanat karşımıza çıkmaktadır. Badiou'ya göre emperyal olmayan sanat nasıl olmalıdır? İlk önce bir matematik kanıtlaması kadar sağlam olmalıdır. Nitekim başından beri Badiou'nun felsefeyi oturtmaya çalıştığı yer matematiğin boşluğu yaratan ancak bir o kadar sağlam olan zeminidir. Matematiğin sağlamlığı aslında nesnesiz bir konumun boşluğunda üretici olarak yer almasından kaynaklanmaktadır. Matematiğin yarattığı boşluk imkanı, yeninin ortaya çıkmasının imkanıdır. Ancak bu konumu sanata nasıl uyguluyabiliriz? Bu soruyu sormamızın nedeni başından beri felsefede şiir ile matematiğin bir karşıtlık doğurduğunu göstermemizden kaynaklanır. Ancak aynı zamanda Badiou'nun şiire Platon'un reva gördüğü muameleyi yapmadığını söyleyebiliriz. Şiir bu felsefede matematiğin uygun ortamı sağlandıktan sonra baş üstünde ağırlanmaktadır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, Badiou felsefesinde bir sanat eserinden daha sonlu başka bir şey yoktur. Sanatın sonlu hali, matematiğin uygun boşluğunun içerisinde bir direnme noktasını, hakikati o an için ortaya koyabilmenin şansını kendi içerisinde

taşımaktadır. Çünkü Badiou için kötülük sorunun bugünkü görüntüsü, her şeyi sınırsız bir biçimde ortaya koyabilmenin imkanının sağlanması ve bunun bütün bir gündelik alanın içerisine yerleşmiş olmasıdır. Emperyal olmayan sanatın yapması gereken şey ise belirlediği sabit konumu belirli bir hakikatin dile getiricisi olarak tutmaktır (Badiou 2020: 39; Badiou 2011a: 360). Çünkü eğer sanat yapıtı belirli bir noktada sonsuz bir halde, matematiksel olmayan bir kesinlikle bir şeyler söylüyorsa, her şeyi söylüyor demektir. Fakat bu söylenenler, yeninin imkanından çok, eskinin sürekli olarak tekrar edilmesinden ibarettir. Biz daha önce de Benjamin'in Romantikler üzerinden gösterdiği bir düşünceyi belirtmiştik. Benjamin'e göre her şeyi söylemeye çalışan bir sanatçı perişan bir haldedir (Benjamin 2013: 134). O halde sanatın neden bir matematik kanıtlaması kadar sağlam olması gerektiği açık hale gelmiş olur. Sanat, düşünceyi açan belli bir hakikatin öznesi olmalıdır. Bu yüzden de belirli bir konumu kendi içerisinde taşımakla yükümlüdür. Aksi hal, dağılmayla sonuçlanacaktır.

İkinci bir durum olarak Badiou'ya göre sanat bir gece baskını kadar şaşırtıcı olmalıdır. Söz konusu şaşırtıcılık temasının her iki filozofta da ortaklaştığını rahat bir biçimde söyleyebiliriz. Benjamin'in Brecht'in epik tiyatrosunda gördüğü olanak aslında tam olarak bu söz konusu şaşırtıcılığın olanağıdır. Aynı zamanda ilerlemeci tarih fikri üzerinden düşündüğümüzde ve tarih meleği fikrini hatırladığımızda, insanın gündelik yaşam içerisinde yaşadığı şeyin bir sürüklenme olduğunu görebiliriz. Sanatın yapması gereken şey böylesi bir sürüklenme anını kesintiye uğratabilmenin olanağını sunmasıdır. Çünkü tekrar Benjamin'in tarihe dair fikirlerine döndüğümüzde, hakikatin anlık bir parıltı içerisinde saklı olduğunu söyleyebiliriz. Badiou'nun yeni hakikat fikrinin temeline yerleşen olay düşüncesinde de benzer bir ortaklığı görebiliriz. Olay düşüncesinde, bir şey gerçekleşir ve özne bu gerçekleşen olaya sadakat göstermelidir. Sadakat başladıktan sonra artık hiçbir şey eskisi gibi olamaz. Bu durum içerisinde her şey kesintiye uğramıştır. Söz konusu tema sanat eserlerinin içerisinde de çok defa işlenmiştir. Sanat bu söz konusu ilişkiyi hem kendi içinde barındırır, hem de etkiyi alımlayıcısı üzerinde gerçekleştirir. İşte Benjamin'in Brecht'in eserlerinde gördüğü etki aslında tam olarak kesintiye uğratmanın, çok

yaşatmanın etkisidir. Eğer sanatın içerisinde şok yaratmanın etkisi yoksa ancak Aristoteles'in kendi düşüncesi içerisinde sanata uyguladığı *katharsis* devreye girebilir (Benjamin 2018: 31). Bu durumda ortaya çıkan şey, sanat karşısında sadece bir duygu boşaltmanın gerçekleştirilmesi ve insanın gerçekleştirebileceği pratiklerin sadece duygular üzerinden yapılmasıdır. Ancak şaşkırtma görevini yerine getirebilen bir sanat duyguların hızını değil düşüncenin temkinliliğini taşımaktadır.

Bölümün başında belirttiğimiz ortak tema tam bu noktada kendisini göstermektedir. Bu düşünceyi daha açık gösterebilmek için öncelikle Benjamin'in Romantikler üzerine yazdığı doktora tezinin sonundaki görüşlerini tekrar aktarmamız yerinde olacaktır. Benjamin'e göre Romantik sanatın özü, düşünseme kavramının belirleyici kılınmasıdır. Romantik düşünseme ise aslında basit olarak düşünmenin düşünülmesidir ve Romantiklere göre düşünmenin düşünülmesini sağlayabilecek şey sanattır. Çünkü felsefe devreye girdiğinde sonsuz biçimdeki düşünmenin rejimi Fichte'ninki gibi bir sistem içerisinde son bulmuş olacaktır (Benjamin 2013: 70-74). Oysa sırtını felsefe değil, sanata dayayan düşünseme kendisini sonsuz çokluklara açabilecektir. Bu fikir, aynı zamanda Badiou'nun türeyimsel çokluk düşüncesine de yakınlık göstermektedir. Badiou sanatın ortaya koyabileceği sonsuz çokluk rejiminden bir eğitim politikası çıkarmanın olanağını görürken, Romantikler düşünceyi, sonsuz defa büyütmeye dayanan eleştiri kavramını çıkartmaktadırlar. Son kertede Benjamin, söz konusu düşünseme kavramını, temkinli bir davranış olarak nitelemektedir ve bu davranışı Platon'un *mania*'sının tam karşıtı olarak yerleştirmektedir (Benjamin 2013: 162). Platon, *Phaidros* diyalogunda, sanatçıyı, aşığı, kahini ve falcıyı aynı konuma yerleştirerek onları Tanrısal bir deliliğin çatısında birleştirmektedir (Platon 2016: 42). Ancak Benjamin'in sunduğu Romantik düşünsemenin temkinliliği, Platon'un *Phaidros*'ta sanatçıya yüklediği esriğin tam karşısında yer almaktadır. Benjamin'in Novalis'ten aktardığına göre ise sanatın asıl yeri anlama yetisidir (Benjamin 2013: 163). Nitekim Platon da *Devlet* diyalogunun Onuncu Kitabında, *Phaidros* diyalogunda sanatçıya sunduğu Tanrısal esriğin önemini sanatçıdan geri almaktadır. Platon'a göre sanat insanlara yüzyüze geldikleri felaketlere karşı

sadece duygusal tepkiler vermenin olanağını açmaktadır. Oysa bu durum devlet düzeni için ya da toplulukların sağlıklı bir şekilde bir arada bulunması için veya basit olarak kişinin kendisi için büyük bir tehlikenin göstergesidir (Platon 2019: 348-349).

Aynı zamanda Badiou da felsefe ile arzunun ilişkisini kurgularken düşünceyi şiirin kanatları altına almakta ve Rimbaud'un "mantıklı isyanlar" sözünü öne çıkartmaktadır. Badiou'ya göre felsefe bugün kendi varlığını borçlu olduğu kategorilerden biri olan isyanı yitirmektedir. Çünkü Badiou için felsefe karşılaştığı bir şeye karşı hoşnutsuzluk duymuyorsa orada düşünceye yer yok demektir. Ancak Badiou'nun kurguladığı bu isyanın Rimbaud'dan miras aldığı yönüne mantığın yerleştirilmesidir. Biz bu noktada sanatı da felsefeyle aynı kümenin içerisine yerleştirebiliriz. Badiou bu düşüncesinde isyanı başıboş bir duygu gösterisi olarak düşünmemektedir. Söz konusu isyanın kendi içerisinde taşıması gereken şey aklın temkinliliği ve yavaşlığıdır (Badiou 2019b: 11-12). Badiou'ya göre bugünün dünyasına damga vuran şey hızdır. Felsefenin yapması gereken şey, yavaşlatma ilkesini öne sürmek olmalıdır. Çünkü Badiou'ya göre tüm bu hızın karşısında felsefenin kendi düşüncüsü, kendi içerisinde ahesteliği taşımaktadır. Aynı zamanda felsefenin içerisinde bulunan isyan da hızlı bir isyan değil, aheste bir isyandır (2019b: 21).

Benjamin'in "Yangın Alarmı" adlı yazısında aktardığı üzere burjuva ile devrimci sınıf arasında gerçekleşen savaşın bir şekilde burjuvazinin kaybıyla sonuçlanacağını ancak devrimci sınıfın kazanmadığı bir sonucun tümüyle bir yıkıma sebep olacağı fikrini daha önce de göstermiştik. Belirttiğimiz gibi, sanatın içinde taşıdığı isyan yönü, ne tam bir uyumsuzluğu ne de duygu patlamalarını taşımaktadır. Sanat topluma, dinamitin fitilini kesebileceği doğru anın bilgisini verebilmelidir. Bütün bir araştırmanın sonucu, böylesi bir biçimde ortaya çıkan

sanatın hakikatle tam bir ilişkide olduğudur. Aksi halde, yanılısama alanı içerisinde geleceğin, gerçek yaşamın¹⁷ imkanı, sonsuza kadar yok olup gidecektir.

Böylelikle iki filozofun da düşünceleri ortak bir kavram çerçevesinde birleşmiş olur. Hem Badiou hem de Benjamin hızlı, düşünülmemiş, ya da anlık bir isyanı, tepkiyi ya da dönüşümü değil, akılcı bir sakinliği, ahesteliği ve yavaşlığı ön plana almaktadırlar. Bugünün dünyasının hızı karşısında, hem sanatın hem de politik aygıtların bir ilke olarak alması gereken şey, Badiou'nun ve Benjamin'in düşüncelerinde geleceğe ışık tutan fikir, tam olarak burada bulunabilir.

¹⁷ Badiou bütün bu mücadelenin sonunda neyi arzu ettiğimize dair sorduğu soruya, “gerçek yaşam” cevabını vermektedir. Ancak gerçek yaşamın ne olduğu sorusu ise Badiou'ya göre açık kalacaktır. Çünkü Badiou'ya göre bugün düşünülmesi gereken şey, gerçek yaşamın ne olduğu değil, mevcut düzenin nasıl yıkılacağıdır (Badiou, 2018 Ekim).

KAYNAKÇA

Adorno, T.W. (2006). Walter Benjamin'e Mektuplar. *Estetik ve Politika* içinde, (ss. 221-300) (Ünal Oskay. Çev.). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Adorno, T.W. (2017). Walter Benjamin Üzerine (Dilman Muradoğlu. Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Agamben, G. (2012). Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne (Betül Parlak. Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.

Arıcı, O. (2012). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur* içinde, (ss. 1-18), Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuaded/issue/1050/11877>

Aristoteles. (2017). Poetika: Şiir Sanatı Üzerine (Nazile Kalaycı. Çev.). Ankara. Pharmakon Yayınevi.

Artun, A. (2013). Arthur Danto'nun Ölümü, Andy Warhol ve Sanatın Sonu. *Skopbülten* içinde, Retrieved from https://www.e-skop.com/skopbulten/arthur-dantonun-olumu-andy-warhol-ve-sanatin-sonu/1621#_edn6

Badiou, A. (2003). Saint Paul: The Foundation of Universalism (Ray Brassier. Çev.). California: Stanford University Press.

Badiou, A. (2005a). Being and Event (Oliver Feltham. Çev.). New York: Continuum.

Badiou, A. (2005b). Theoretical Writings (Ray Brassier, Alberto Toscano. Çev.). New York: Continuum.

Badiou, A. (2011a). Çağdaş Sanat Üzerine Onbeş Tez, Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş içinde (ss. 356-362). Ali Artun (Der.). İstanbul:

İletişim Yayınları.

Badiou, A. (2011b). Felsefe İle Politika Arasındaki Gizemli İlişki (Murat Erşen. Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.

Badiou, A. (2015a). Felsefe İçin Manifesto (Murat Erşen. Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları.

Badiou, A. (2015b). Platon'un Devleti (Savaş Kılıç, Nihan Özyıldırım. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Badiou, A. (2016). Nietzsche: Anti Felsefe Seminerleri (İsmet Birkan. Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Badiou, A. (2018). Yüzyıl (Işık Ergüden. Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Badiou, A. (2018, Ekim). *Goran Kalyan- Badiou*,
<https://www.badioufilm.net/watch-film>

Badiou, A. (2019a). Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme (Tuncay Birkan. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Badiou, A. (2019b). Sonsuz Düşünce (Işık Ergüden, Tuncay Birkan. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Badiou, A. (2020). Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Klavuz (Aziz Ufuk Kılıç. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Badiou, A., Nancy, L. (2017). Alman Felsefesi Üstüne Diyalog (A. Nüvit Bingöl, Konca. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Baudillard, J. (2005). Sanat Komplosu. (Oğuz Adanır. Çev.) İstanbul: İletişim

Yayınları.

Başer, N. (2017). Walter Benjamin'in Mesihsiz Mesihçiliği, *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin ve Politik Felsefesi* içinde (ss. 13-28). M. Ertan Kardeş (Der.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Beiser, F. (2019). Hegel (Seçim Bayazit. Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık..

Benjamin, W. (1996). Truth and Truths I Knowledge and Elements of Knowledge, *Selected Writings Volume I* içinde (ss. 278-280) Marcus Bullock, Michael W Jennings (Der.). Londra: The Belknap Press Of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2007). Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi, *Walter Benjamin* içinde (ss. 35-69) Şeyda Öztürk, (Der.). İstanbul: Cogito/YKY Yayınları.

Benjamin, W. (2008). "Üretici Olarak Yazar", *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde (ss 69-91). Ali Artun (Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2012). Fotoğrafın Kısa Tarihi (Osman Akınhay. Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Benjamin, W. (2013). "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı", *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* içinde, (Mustafa Tüzel. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2014a). Hikaye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* içinde (ss.86-112) (Nurdan Gürbilek, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. Çev.), Nurdan Gürbilek, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. (Der.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2014b). Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* içinde (ss.189-203) (Nurdan Gürbilek, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. Çev.), Nurdan Gürbilek, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. (Der.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2014c). Tek Yönlü Yol, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* içinde (ss.55-85) (Nurdan Gürbilek, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. Çev.), Nurdan Gürbilek, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. (Der.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2016). Pasajlar (Ahmet Cemal. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2018a). Brecht'i Anlamak (Haluk Barışcan, Güven Işığsağ. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2018b). Tiyatro ve Radyo: Eğitici Rollerinin Karşılıklı Denetlenmesi Üzerine, *Radyo Benjamin* içinde (ss. 407-410) Lecia Rosenthal (Der.) (Cemal Ener, Elif Okan Gezmiş. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bozkurt, N. (2005). "Tin'in Fenomenolojisi'ne ilişkin Temel Düşünceler", *Hegel* içinde (ss. 51-79). Nejat Bozkurt (Der.). İstanbul: Say yayınları.

Buck-Morss, S. (1989). *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Baskerville: The Halliday Lithograph.

Bumin, T. (2010). Hegel: Bilinç Problemi, Köle Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi, İstanbul: YKY Yayınları.

Bürger, P. (2019). Avangard Kuramı (Erol Özbek, Şeyda Öztürk. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi

Collingwood, R.G. (2019). Tarih Tasarımı (Kurtuluş Dinçer. Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Çakın, M. (2015). *Nietzsche ve Heidegger'de Metafizik Sorunu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı. Ankara.

Danto, A.C. (1992). *Beyond The Brillo Box*. Berkeley: Univeristy of California Press.

Danto, A.C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Zeynep Demirsu. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Danto, A.C. (2013). *Sanat Nedir?*. (Zeynep Baransel. Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Dellaloğlu, B. F. (2013). Modern Bir Mesih: Walter Benjamin, *Benjamin* içinde (ss. 57-83) Besim F. Dellaloğlu (Der.) İstanbul: Say Yayınları.

Dilthey, W. (2012). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* (Doğan Özlem. Çev.). İstanbul: Notos Kitap Yayınları.

Dürüşken, Ç. (2014). *Antikçağ Felsefesi*, İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Eagleton, T. (2017). *Edebiyat Kuramı* (Tuncay Birkan. Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2020). *Walter Benjamin Ya Da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*, (Burak Aydar. Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ergül, S. (2015). "Alain Badiou'nun Çokluk Ontolojisi", *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar Dergisi* içinde, (ss. 64-90). Sayı: 8.

Fichte, J.G. (2003). *The Science of Knowledge* (Peter Heath, John Lachs. Çev.). New York: Cambridge University Press.

Gadamer, H. (2017). "Hermeneutik", *Hermeneutik içinde* (ss. 42-58). Kaan H. Ökten (Der.). İstanbul: Cogito/YKY Yayınları.

Gürbilek, N. (2014). Sunuş, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar içinde* (ss.7-42). Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. (Der.) İstanbul: Metis Yayınları.

Hartmann, N. (2021). *Romantikler: Schelgel, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher* (Saygın Güvenç. Çev.) Ankara: Fol Yayınları.

Hegel, G.W.F. (2012). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I* (Taylan Altuğ, Hakkı Hünler. Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Hegel, G.W.F. (2015). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler II* (Taylan Altuğ, Hakkı Hünler. Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma* (Doğan Özlem. Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Heidegger, M. (2001). "Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü", *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimler Çağı içinde* (ss. 11-62.), (Levent Özşar. Çev.), Levent Özşar (Der.). Bursa: Asa Yayınları.

Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (Yusuf Örnek. Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (Fatih Tepebaşı. Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Heidegger, M. (2019). "Hakikat ile "Gerçek ve Görünür Dünyalar" Arasındaki

Ayırım, *Heidegger'in Nietzsche'si* içinde (ss. 30-38). (Feyruze Cılız. Çev.), Sadık Erol, Volkan Ay (Der.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları .

Heidegger, M. (2021). *Varlık ve Zaman* (Kaan Ökten. Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Hewlett, N. (2018). Badiou, Balibar, Rancière (H. İlksen Mavituna. Çev.). İstanbul: Metropolis Yayınları.

Ionescu, G. (1976). *The Political Thought of Saint Simon*, London: Oxford University Press.

Jameson, F. (2006) Sunum III, *Estetik ve Politika* içinde (ss. 196-221). (Ünal Oskay. Çev.) İstanbul: Alkım Yayınevi

Kang, J. (2015). *Walter Benjamin ve Medya* (Deniz Gedizlioğlu. Çev.) İstanbul: Kafka Yayınları.

Kardeş, M.E. (2009). Walter Benjamin, *1900'den Günümüze BÜYÜK DÜŞÜNÜRLER cilt- 1* içinde (ss. 485-527) Çetin Veysel (Der.) İstanbul: Etik Yayınları.

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

Krell, D.F. (2019). Tahrik Edici İhtilaf Olarak Sanat ve Hakikat Güç İstenci Bağlamında Heidegger ve Nietzsche, *Heidegger'in Nietzsche'si* içinde (ss. 158-175) (Metin Topuz. Çev.) Sadık Erol, Volkan Ay (Der.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kula, O.B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat*, İstanbul:

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lacoue-Labarthe, P. (2013). "Walter Benjamin'in "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı", *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* içinde, (Mustafa Tüzel. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Lukács, G. (1971). *History And Class Consciousness: Stuidies In Marxist Dialectics* (Rodney Livingstone. Çev.). Masschusetts: The MIT Press.

Lukács, G. (1998). Tarih ve Sınıf Bilinci (Yılmaz Öner. Çev.) İstanbul: Belge Yayıncılık.

Lukács, G. (1999) Estetik I (Ahmet Cemal. Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Lukács, G. (2000). Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı (Cevat Çapan. Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Lunn, E. (1995). Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme (Yavuz Alogan. Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Ling, A. (2010). Ontology, *Alain Badiou: Key Concepts* içinde (ss 48-60) A.J. Barlett, Justin Clemen (Der.). Durham: Acumen Publishing.

Maggio, J. (2010). The 'birth of truth': Alain Badiou and Plato's banishment of the poets, *Philosophy and Social Criticism* içinde (ss. 607-621). Florida: Sage.

Marx, K. (2011a). 1844 El Yazmaları: Ekonomi Politik ve Felsefe (Kenan Somer. Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K. (2011b). Alman İdeolojisi (Feuerbach), *Marx* içinde (ss.229-249) (Sevim Belli. Çev.), Barış Perkan (Der.). İstanbul: Say Yayınları.

Marx, K. (2013). "Feuerbach Üzerine Tezler", *Alman İdeolojisi* içinde (Tonguç Ok, Olcay Geridönmez. Çev.). İstanbul: Doğa Basın Yayın.

Marx, K., Engels, F. (2005). Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri (Muzaffer Erdost. Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K., Engels, F. (2009). Yazın ve Sanat Üzerine (Muzaffer İlhan Erdost. Çev.) Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K., Engels, F. (2013). Alman İdeolojisi (Tonguç Ok, Olcay Geridönmez. Çev.). İstanbul: Doğa Basın Yayın.

Moran, B. (2002). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Nicolas, F. (2021). Müzisyence Bir Soruşturma: Badiou ve Müzik (R. Yurttakalan, Çev.) . *ViraVerita E-Dergi* , (13) , 259-278 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/viraverita/issue/62537/888575>

Nietzsche, F. (1998). "Ahlakdışı Anlamda Doğruluk ve Yalan Üzerine", *Yalan* içinde (ss. 55-67.) Serra Ciliv (Der.). İstanbul: Cogito/YKY Yayınları.

Nietzsche, F. (2005). Putların Batışı: Ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır (Mustafa Tüzel. Çev.). İstanbul: İthaki Yayınevi.

Nietzsche, F. (2008). Deccal: Hristiyanlığa Lanet (Oruç Aruoba. Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Nietzsche, F. (2010). Güç İstenci (Nilüfer Epçeli. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2011). Şen Bilim (Ahmet İnam. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2013). Wagner Olayı (Aslı Yarbaş. Çev.). İzmir: İlya Yayınları.

Nietzsche, F. (2014a). Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu (İsmet Zeki

Eyüboğlu. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2014b). İyinin ve Kötünün Ötesinde (Arzu Yarbaş. Çev.). İzmir: İlya Yayınevi.

Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy, Estetize Edilmiş Yaşam içinde (ss.119-152) Ünal Oskay (Der.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Platon. (2016). Phaidros (Birdal Akar. Çev.). Ankara: Bilgesu Yayınları.

Platon. (2018). şölen-Dostluk (Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon, (2019). Devlet (Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Peterson, E. (2010). Badiou, Pedagogy and the Arts, *Thinking Education Through Alain Badiou* içinde (ss. 8-25) Kent den Heyer (Der.). Oxford: Wiley-Blackwel.

Rancière, J. (2016) Estetiğin Huzursuzluđu (Aziz Ufuk Kılıç. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rose, M.A. (2015). Marx'ın Kayıp Estetiği (Aydın Çavdar. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Riera, G. (2015). The Question of Art: Badiou and Hegel, *Badiou and Hegel: Infinity, Dialectics, Subjectivity* içinde (ss. 77-102). Jim Vernon, Antonio Calcagno (Der.) Londra: Lenxington Books.

Schaper, E. (2005), "Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği", *Sonsuzluğun Sınırında: Immanuel Kant* içinde (ss.154-182), E. Efe Çakmak (Der.). İstanbul: Cogito/YKY Yayınları.

Schelling, F.W.J. (2020). *Sanat Felsefesi* (Merve Ertene, Serhat Arslan. Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

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

Tepebaşı, F. (2011). "Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni", *Sanat Eserinin Kökeni* içinde (ss. 99-120) Ankara: De ki Basım Yayım.

Tiedemann, R. (2016). *Pasajlar Yapıtı'na Giriş, Pasajlar* içinde (ss 9-36). (Ahmet Cemal. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Tunalı, İ. (2016). *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkyılmaz, Ç. (2015). *Filozoflarla Düşünmek*. Ankara: Bibliotech Yayınları.

Yıldız, N. (2021). Nietzsche'de "Yaşamı Evetleme" veya "Gülmeye ve Dansa Davet Olarak Felsefe", *Tanıdık ve Yeni: Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam, Kendilik* içinde (ss.115-130). Toros Güneş Esgün, Gülben Salman (Der.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.