

WALTER BENJAMIN'İN FİLM KURAMI: FİLMİN POLİTİK ETKİSİ*

Fatma ERKEK**

ÖZ

Bu çalışmada Walter Benjamin'in film kuramı ele alınacaktır. Onun "Teknik Aracılığıyla Yeniden Üretilbilir Olduğu Çağda Sanat Eseri"¹ adlı makalesinde sanat ve estetik deneyime ilişkin ortaya koyduğu düşünceler uzun bir süre felsefe tarihinde güncelliğini korumuştur. Benjamin, bu makalede teknik alanındaki gelişmelerle birlikte sanat eserlerinin üretiminde ve kitlelerin sanat ile olan ilişkilerinde büyük değişimler meydana geldiğini ileri sürer. Sanat eserlerinin teknik aracılığıyla yeniden üretimi ile bu eserlerin auralarını kaybettiğini vurgulayarak kitlelerin onları alımlama biçimlerinin ve estetik deneyimlerinin değişime uğradığını söyler. Benjamin bu bakımdan özellikle film sanatına dikkati çeker. Filmin, auratik, kült öğelerden yoksun bir sanat olduğunu, bu nedenle auratik sanat eserinin alımlayıcıyı tefekküre, yoğunlaşmaya davet eden alımlama biçiminin bu sanat karşısında ortadan kalktığını ileri sürer. Ona göre film, montaj tekniği sayesinde izleyicide çok etkisi yaratarak onun dikkatini dağıtır. Aynı zamanda film, kamera sayesinde şeyleri ve olayları bize daha fazla yaklaştırarak dikkatimizden kaçan, önemsiz görünen şeyleri görünür kılar ve film parçalanmış modern yaşamı bütünlüklü bir şekilde deneyimlememize imkân sağlar. Benjamin'e göre film izleyicide aktif bir tutumun oluşmasına neden olarak izleyiciyi sorgulamaya ve eleştirmeye yöneltir. Böylece izleyiciyi politik kılar.

Anahtar Kelimeler: Film, Aura, Kitle hareketleri, Dikkat dağıtma, Şok etkisi, Teknik, Politika, Sanat

WALTER BENJAMIN'S FILM THEORY: THE POLITICAL INFLUENCE OF FILM

ABSTRACT

Walter Benjamin's film theory will be discussed in this study. His thoughts on art and aesthetic experience in his article titled "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" have remained relevant in the history of philosophy for a long time. In this article, Benjamin claims that with the developments in the field of technique, great changes have occurred in the production of works of art and in the relations of the masses with art. He mentions that as a consequence of the reproduction of works of art through technology, these works lose their aura and, therefore, the way in which the masses perceive them and their aesthetic experiences have changed. In this respect, Benjamin draws attention especially to the art of film. He contends that because of the lack of auratic and cult elements of film, the reception form of the auratic work of art, which invites the receiver to contemplation and concentration, disappears completely in the face of this art. According to him, the montage technique used in the film creates a shock effect that distracts the audience. At the same time, film brings things and events closer to us through the camera, making visible the seemingly insignificant things that escape our attention. In this respect, it allows us to experience the fragmented modern life in an integrated way. According to Benjamin, the film inspires the audience to take action. This politicizes the audience by encouraging them to question and critique.

Keywords: Film, Aura, Mass Movements, Distraction, Shock effect, Technique, Politics, Art

* Bu makale, 2019 yılında Prof. Dr. Hamdi Bravo'nun danışmanlığında tamamladığım "Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi" başlıklı doktora tezinden, özellikle de tezimin "Film Sanatı ve Politik Önemi" başlıklı bölümü yeniden düzenlenerek üretilmiştir. Katkılarından dolayı hakemlere teşekkür ederim.

** Araş. Gör. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü.

¹ Bundan sonra bu çalışmada bu makale kısaca "Sanat Eseri" adıyla anılacaktır.

FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)

2022 Bahar, sayı: 33, ss. 399-422

Makalenin geliş tarihi: 23.02.2022

Makalenin kabul tarihi: 06.04.2022

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf>

FLSF (Journal of Philosophy and Social Sciences)

Spring 2022, issue: 33, pp.: 399-422

Submission Date: 23 February 2022

Approval Date: 06 April 2022

ISSN 2618-5784

Giriş

Platon'dan günümüze felsefe tarihinde sanat ve politika arasında bir ilişki olup olmadığı meselesi tartışılan bir mesele olmuştur. Sanatın insanlar üzerinde politik bir etki yarattığını gözlemleyen düşünürler bu iki alanın birbiri ile ilişkili olduğunu düşünmüşlerdir. Bu mesele her ne kadar uzun bir süre felsefe tarihinde varlığını sürdüren bir mesele olsa da en çok 20. yüzyılın başlarında ele alınıp tartışılan bir mesele olmuştur ve birçok düşünür tarafından bu iki alanın birbirinden bağımsız olarak düşünülemeyeceği ileri sürülmüştür. Bunun temelinde ise bu dönemde özellikle sosyalizmin ve faşizmin kendi ideolojileri doğrultusunda kitleleri yönlendirmek amacıyla sanatı ve kitle iletişim araçlarını kullanması vardır.² 20. yüzyılın başlarında yükselişe geçen film sanatı ise bu iktidarlar tarafından kitlelere yön vermek, onları dönüştürmek amacıyla en çok başvurulan sanat olmuştur. Bu dönemde Walter Benjamin de sanat ve politika ilişkisi üzerine düşünen önemli düşünürlerden biridir. Faşizm ve Sosyalizmin kitlelere yön vermek, onları değiştirip dönüştürmek amacıyla film sanatını kullandığına yakından tanık olan Benjamin, film sanatını kuramsal olarak ele alıp onun kitleler üzerinde nasıl bir etki meydana getirdiğini sorgulamıştır. Benjamin, 19. yüzyılda teknik aracılığıyla sanat eserlerinin yeniden üretiminin kitlelerin sanat ile olan ilişkilerini değiştirdiğini, filmin ise tüm diğer sanatlardan daha fazla kitle hareketleriyle ilişkili olduğunu ifade eder.³ Bu nedenle onun film kuramını ele almadan önce sanat ve estetik deneyim alanında ne gibi değişiklikler olduğuna öncelikle bakmak gerekir.

Aura ve Teknik Yeniden Üretim

19. yüzyıl yeni teknolojilerin icat edildiği, teknik gelişmelerin hız kazandığı bir yüzyıldır. Teknik alanındaki gelişmeler insan yaşamında ve sanat alanında büyük değişimler meydana getirmiştir. Benjamin'e göre yeni teknolojilerin ortaya çıkması hem sanatı ve sanattaki yaratıcılığı etkilemiştir hem de sanat kavramı ve algılanışında değişime yol açmıştır. Sanayileşme ve teknolojik ilerlemeyle beraber geleneksel algı biçimlerinin yerini yeni algı

² Lev Kreft, "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Çev. Elçin Gen, *Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Ed. Ali Artun, İstanbul, 2011, s. 38.

³ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", *Gesammelte Schriften, Band I-2*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980b, s. 478, 496.

biçimleri almıştır. Benjamin teknolojinin “yeni deneyim, algı ve bilinç alanlarına” ulaşmaya imkân sağladığını ileri sürer.⁴ Ona göre teknik aracılığıyla üretilen ya da yeniden üretilen sanat eserleri algılamamızda ve kavrayışımızda değişikliklere yol açmıştır.

Fotoğraf makinesinin icadıyla beraber sanat eserlerinin önceki dönemlere göre daha hızlı bir şekilde kopyalanması ve çoğaltılması mümkün olmuştur. Sanat eserlerinin hızla kopyalanıp çoğaltılması ile kitlelerin sanat eserlerine erişimi artmıştır. Kitlelerin bir sanat eserini görebilmesi için bir müze ya da galeriyi ziyaret etmesine artık gerek kalmaz. Teknik aracılığıyla yeniden üretim daha çok fotoğraf ve film gibi sanatlara hastır ve resim gibi sanatlarla karşılaştırıldığında fotoğraf, film ve müzik gibi sanatlarda kopya ürünlerin orijinal olan örnekleri ile bir farkı yoktur. Ayrıca resim, heykel gibi geleneksel sanatlardan farklı olarak bu türden sanatlarda geleneksel sanat eserleri karşısında var olan ve estetik mesafeye imkân tanıyan tefekküre dayalı alımlama ortadan kalkmıştır.⁵ Benjamin için müze, galeri ya da bir kilisede bir resme bakan bir insanın estetik deneyimiyle film izleyicisinin veya radyoda bir konser kaydını dinleyen insanın estetik deneyimleri bütünüyle farklıdır.⁶ Bu noktada Benjamin’in aura kavramına bakmak yerinde olacaktır.

Sanat eserlerinin teknik aracılığıyla üretilmesiyle auraları ortadan kalkmıştır. Benjamin “aura’ kavramıyla sanat eserinin belli bir mekân ve zamandaki biricikliğine, eşsizliğine gönderme yapar.⁷ Dolayısıyla bir sanat eserinin aurası, onun eşsizliğini, otantik oluşunu, başka bir deyişle özgünlüğünü ifade eder. Böyle bir sanat eseri alımlayıcı ile arasında bir uzaklık, mesafe yaratarak tefekküre imkân tanır.⁸ Birgit Recki, auranın özgün olan bir sanat eserinin sahip olduğu özelliklerin altında toplanabileceği bir “metafor” olarak düşünülebileceğini ifade eder. Burada bahsedilen özellikleri nedeniyle auratik bir sanat eserine ilişkin bu estetik deneyim biriciktir ve tekrarı mümkün

⁴ Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, Çev. Eda Çaça, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.23.

⁵ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, New York, 2008, s. 91.

⁶ Jean-Michel Palmier, *Lumpensammler, Engel und bucklicht Mannlein, Asthetik und Politik bei Walter Benjamin*, Üb. von Horst Brühmann, Suhrkamp Verlag, Deutschland, 2009, s. 998-999.

⁷ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s. 475.

⁸ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, s.105.

değildir.⁹ Ayrıca Recki, auranın “sanat eserinin estetik deneyimde kazandığı kendine özgü duyuşal-tinsel durum” ile ilişkili olduğunu, onun “empirik bir özellik” olarak da düşünölemeyeceğini dile getirir. Ona göre aura, sanat eseri karşısındaki alımlayıcının onunla yaşadığı “deneyimin özelliğine” ilişkin bir şeydir.¹⁰ Bu sebeple Benjamin'in aura kavramı ile daha çok estetik deneyime gönderme yaptığı söylenebilir.¹¹ Sanat eserinin aurası sanat eseri ile alımlayıcı arasında gerçek veya metaforik bir mesafe yaratır. Bu mesafe fiziksel bir mesafe olabileceği gibi psikolojik bir erişemezlik de olabilir. Peter Bürger, aura ile “yaklaşılamazlık” kastedilir der.¹² Benjamin, yaklaşılamazlığın “kült imgesinin temel özelliği” olduğunu belirtip şöyle der: “Bir bakışın aşacağı uzaklık ne kadar fazlaysa, o bakıştan çıkacak büyülenme de o kadar güçlü olacaktır.”¹³ Aura, aynı zamanda sanat eserinin kült değeri ile bağlantılıdır. Benjamin, sanat eserlerinin alımlanmasının kült ve sergileme değeri olmak üzere iki şekilde olduğunu dile getirir.¹⁴ Rönesans dönemine kadar genelde sanat eserleri ritüellerin hizmetinde kullanılmak amacıyla yapılır. Dolayısıyla insanların uzun bir müddet sanat eserlerini kutsal törenlerde, ritüellerin hizmetinde kullandıkları ifade edilebilir. Rönesans'tan itibaren ise sanat eserleri güzellik kültü ile muhafaza edilmişlerdir.¹⁵

Gerçek olan sanat eserlerinin aksine kopya sanat eserlerinde auranın, kült bir değerin varlığından söz edilemez. Kopya olan sanat eserleri ile alımlayıcı arasında gerçek sanat eseri ile alımlayıcı arasında olduğu gibi bir mesafe yoktur. Bir sanat eseri ne kadar iyi kopyalanırsa kopyalansın yine de gerçek olan sanat eseri gibi olamaz, onun yerine geçemez. Gerçek olan sanat eserlerinin kopyalanamayacak ve tüketilemeyecek nitelikleri vardır. Böyle bir eseri bizim için gizemli ve ulaşılabilir kılan sahip olduğu bu türden niteliklerdir. Benjamin'e göre bir sanat eserinin alımlayıcı için gizemli ve ulaşılabilir olması onun ile eser arasında bir güç, otorite ilişkisi meydana getirir. Bu sebeple aura gerçek olan ve

⁹ Birgit Recki, *Aura und Autonomie: Zur Subjectivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1988, s. 14.

¹⁰ Birgit Recki, a.g.e., s. 150.

¹¹ Birgit Recki, a.g.e., s. 9.

¹² Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 68.

¹³ Walter Benjamin, “Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine”, Çev. Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Sunuş ve Haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.149-150.

¹⁴ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s. 482.

¹⁵ Walter Benjamin, a.g.e., s. 480-481.

materyalist bir sanat kuramının olmasını savunduğunun aksine kitleler ve sanat eseri arasında, daha önce değinildiği gibi estetik bir mesafe meydana getiren ve kitleleri sanat eseri karşısında pasif hale getiren geleneksel sanat eserlerine özgü bir kavramdır.¹⁶ Nitekim bu türden sanat eserleri karşısında alımlayıcı pasiftir.

Benjamin'e göre teknik yoluyla sanat eserlerinin üretimiyle birlikte sanat belli bir kesimim denetiminden kurtulmuş ve daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Sanat eserlerin teknik yoluyla üretimi ya da yeniden üretimi ile onların hakikiliği ortadan kalkmış, böylelikle ritüel hizmetindeki temelinin yerine politika geçmiştir.¹⁷ Sanat eserlerinin bu şekilde üretilmesi onların ritüelden veya güzellik ve yücelik kültüründen kurtulması mümkün olmuş, bir başka ifadeyle sanat sekülerleşmiş ve politik hale gelmiştir. Yani, onun ritüeldeki değerinin yerine politikadaki değeri geçer.¹⁸ Ayrıca sanat eserlerinin, teknik yoluyla üretimi sayesinde sanat eserlerine birçok insan ulaşabilme imkânına sahip olabildiği için Benjamin bu durumu bir "demokratikleşme" hareketi olarak değerlendirir.¹⁹

Benjamin, teknolojinin duyuşal düzeneklerimiz üzerinde etkisi olduğunu ileri sürer.²⁰ Onun önemle vurguladığı şey; teknik yoluyla sanat eserlerinin üretimiyle alımlama biçimlerimizde değişme meydana gelmesidir. Burjuvazinin tefekküre dayalı olan alımlama biçiminin yerine kitlelere özgü olan bir alımlama biçimi geçmiştir. Bu alımlama biçimi, dikkatin aynı zamanda farklı yönlere dağıldığı ve "ussal sınamaya dayanan" bir alımlama biçimidir. Dolayısıyla bu türden sanat eserleri karşısında kitlenin tefekkür veya konsantrasyona dayanan alımlaması söz konusu değildir.²¹

Benjamin teknolojiye dayanan sanatın faşizmin geleneksel sanat eserine özgü estetik kategorilere başvurarak kitleleri yönlendirmesini engelleyeceği görüşündedir. Bu türden sanat eserlerinin kitlelerde aktif bir tutumun oluşmasına neden olarak toplumsal mücadeleye destek sağlayacağını düşünür.

¹⁶ Simonetta Falasca- Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley, 1997, s. 9.

¹⁷ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", s. 481-482.

¹⁸ Sven Kramer, *Walter Benjamin zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 2013, s. 91.

¹⁹ E. Çiğdem Artan, "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?", *Cogito*, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 91.

²⁰ Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s. 84.

²¹ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 68.

Sanat eserlerinin auralarını, kült değerlerini kaybetmeleriyle auratik sanat eserlerine özgü olan “deha”, “gizem”, “sonsuzluk değeri” ve “yaratıcılık” gibi kavramlarının çok fazla bir öneminin kalmadığını, bu kavramların bir kenara bırakıldığını ifade eder.²² Bundan dolayı bir yandan teknoloji temelli sanatlara özgü olan yeni sanat kavramlarının faşizmin amaçlarına hizmet edemeyeceğini, dolayısıyla büyüsel ve mistik bir deneyimi imkânsız kılacağını ama diğer yandan faşizmin egemenliğinde teknolojinin auratik, kült yanını tamamen yitirmediği görüşündedir. Bu açıdan film sanatı göz önüne alındığında Benjamin için bir yandan izleyicinin büyüsel ve auratik bir deneyim yaşamasını engelleyen örneğin Sergei Eisenstein'in ve Charlie Chaplin'in filmleri, diğer yandan faşizmin hizmetinde auratik bir deneyimin oluşmasını amaçlayan filmler vardır.

Benjamin'in Film Kuramı

Benjamin'e göre teknik ile sanat eserlerinin yeniden üretimi etkisini en çok film sanatı alanında göstermiştir. Film karşısındaki alımlayıcı, auratik sanat eseri karşısındaki alımlayıcıdan bütünüyle farklı bir estetik deneyime sahiptir. Film karşısında büyülenen bir kitle ya da sanat alımlayıcısı yoktur. Ayrıca diğer sanatlara göre kitlelere daha çok ulaşabilme imkânına sahip olduğu için kitleler üzerindeki etkisi diğer sanatlarınkinden daha fazladır. Mesela, Van Gogh'un bir tablosunun yeniden üretim teknikleri aracılığıyla üretilen kopyalarının birçok insana ulaşılabilir olması ve onlar tarafından alınılması onları çok fazla etkilemezken aynı şey bir film için söylenemez.

Filmin ortaya çıkmasıyla birlikte onun bir sanat olup olmadığı sorusu da hemen gündeme gelmiştir. Benjamin'e göre filmin sanat olduğunu iddia edenler filme bazı kült öğeler atfederek bunu yapmaya çalışmışlardır. Benjamin, filmin kült öğeler barındırmadığı, filme yakın olan bir sanat olan ve auraya sahip olan tiyatro sanatı ile karşılaştırarak ortaya koymaya gayret eder. Bunu, öncelikle film ve tiyatro oyuncusunun performansını karşılaştırarak gösterir. Tiyatroda oyuncunun sahnedeki performansı seyirciye doğrudan sunulurken, bir film sahnesindeki oyuncunun performansına bir aygıt aracılık eder. Benjamin izleyicinin film karşısında kendisini aygıt ile özdeşleştirdiğini, adeta onun yerine geçtiğini ve bu şekilde sinema oyuncusu ile empati kurduğunu, ancak kült öğelere sahip bir sanat karşısında böyle bir tutum takınılamayacağını söyler. Bu

²² Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s. 473.

noktada Pirandello'nun film oyuncusunun "sadece sahneden değil aynı zamanda kendi kişiliğinden sürgün edildiği" ifadesine gönderme yapar.²³ Ayrıca tiyatroyla karşılaştırıldığında filmde kamera aygıtının arkasında yönetmen, ses ve görüntü teknisyeni gibi uzmanlardan oluşan bir grup vardır.

Film oyuncusununkinden farklı olarak tiyatro oyuncusunun performansının bir aurası vardır. Onun bu performansı oyunun diğer sahnelerinden bağımsız olmadığı gibi, belli bir mekân ve zaman ile sınırlıdır. Burada oyuncunun aynı sahneyi bütünüyle aynı şekilde oynaması mümkün değildir. Oysa filmde bir sahne, yeniden yeniden çekilip üzerinde çalışılarak düzenlenebilir. Bu nedenle tiyatro oyuncusunun aksine sinemada oyuncunun "performansı bir dizi optik teste tabi" tutulmaktadır.²⁴ Graeme Gilloch'un dediği gibi kamera gerçekliğe nüfuz ederek ve oyuncunun performansını teste tabi tutarak büyüü bozar ve onu parçalara ayırır. Bu şekilde oyuncunun aurasını ortadan kaldırır.²⁵ Bunun yanı sıra tiyatro oyuncusu performansına ilişkin eklenebilecek bir diğer nokta ise onun performansını seyirciye göre ayarlayarak gerçekleştirmesidir.²⁶

Benjamin sinema oyuncusu ile Marx'ın betimlediği işçi arasında bir benzerlik kurar. Nasıl ki işçi üretimin bütününden uzaklaşmış bir konumda ise, aynı şekilde sinema oyuncusu da üretimin bütününden uzaklaşmış bir konumdadır. Bir film sadece oyuncunun performansının bir ürünü değildir. Onun ortaya çıkmasında kamera arkasındaki uzman grubunun çok büyük bir etkisi vardır, hatta oyuncunun kendi performansı bile yalnızca kendi çabasının ürünü değildir, kamera arkasında yer alan uzman grubun bu performansın ortaya çıkmasında büyük katkısı vardır. Dolayısıyla onun performansı tiyatrodaki gibi sadece oyuncunun fiziksel varlığıyla gerçekleşen bir şey olmaktan öte kamera arkasında yer alan uzman grubunun kamera ile düzenledikleri "bir dizi görüntü" olarak ortaya çıkar. Ayrıca bu noktada Benjamin, sinemada oyuncusunun imajı ile ön plana çıktığını, onun "bedensel varlığı (örneğin, vücut hareketi, sesi ve konuşması, kısacası, onun varlığı) için algılanmadığı"na işaret

²³ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", s.487- 489.

²⁴ Walter Benjamin, a.g.e., s. 488-489.

²⁵ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin, Critical Constellations*, Polity Press, Cambridge, 2002, s.188.

²⁶ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", s. 489.

etmektedir.²⁷ Dahası filmde farklı olarak tiyatro oyuncusu aynı oyunun farklı gösterimlerinde her seferinde birbirinden farklı, dolayısıyla aynı olmayan performanslar gerçekleştirir. Bu nedenle her seferinde auratik bir deneyimi olanaklı kılar. Canlı bir performans olarak gerçekleştirildiği için tiyatronun film gibi yeniden üretilip bir meta olarak seyircilere dağıtılması mümkün değildir. Ancak tiyatronun da bazen ticari amaçlarla yapılan bir sanat olduğunu söylemek gerekir.²⁸

İlk yıllarında modern kentte varlığını sürdüren film, Benjamin için kente yaşayan insanların davranışları için hem eğitici hem de kolektif alımlamaya imkân tanır, bu nedenle yeni bir toplumsal özne yaratır.²⁹ Bu açıdan ona göre kolektif bir alımlamayı mümkün kılan bu sanat, daha önce belirtildiği üzere kitle hareketleriyle ilişkilidir.³⁰ Film karşısında izleyicinin Kant'ın "tekil ve bireysel" olarak düşündüğü ve "eşsiz bir güzellik" ile ilişkili kıldığı estetik yargıya sahip olduğu söylenemez, yalnızca auratik bir sanat eseri karşısında böyle bir yargı vardır. Film karşısında izleyicinin yargısı bireysel değildir, onun karşısında "daha çok kitlesel bir tepkinin bir yargıya dönüşme olasılığı" vardır.³¹ Başka bir deyişle film bireysel algıyı, kolektif bir algı haline getirir.³²

Filmin temelinde montaj tekniği vardır.³³ Bu teknik sayesinde görüntüler yer aldıkları gerçek bağlamlardan keyfi bir şekilde çıkarılıp yeniden farklı bağlamlarda bir araya getirilebilir.³⁴ Montaj tekniği nedeniyle film izleyicide şok etkisinin oluşmasına neden olur. Benjamin, filmin şok etkisiyle yeni olanaklar sunduğunu ve onun yarattığı şok etkisinin daha önce Dada sanat akımı tarafından yaratıldığını ve bu konuda bu sanat akımının filme öncü olduğunu belirtir. Ona göre bu akım "izleyicinin bugün filmde aradığı etkileri resmin (veya

²⁷ Peter Zazzali, "The Role of Theatre in Society: A Comparative Analysis of the Socio-Cultural Theories of Brecht, Benjamin and Adorno", *The European Legacy*, Vol. 18, No. 6, 2013, s. 687, 689.

²⁸ Peter Zazzali, a.g.e., s. 689.

²⁹ Jaeho Kang, *Walter Benjamin ve Medya, Modernitenin Gösterisi*, Çev. Deniz Gedizoğlu, KAFKA, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 123.

³⁰ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", s. 478.

³¹ Eli Friedlander, *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Harvard University Press, USA, 2012, s. 176-177.

³² Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s. 221.

³³ Sven Kramer, *Walter Benjamin zur Einführung*, 2013, s. 95.

³⁴ R. L. Rutsky, "Walter Benjamin and the Dispersion of Cinema", *Symplokē*, Vol. 15, No. 1/2, Cinema without Borders (2007), University of Nebraska Press, 2007, s. 16.

edebiyatın) araçlarıyla üretmeye çalışmıştır.”³⁵ Dadacılar montaj tekniğini çalışmalarında kullanarak sanat eserinin aurasını ortadan kaldırıp sanat algısında değişim yaratmaya, başka bir deyişle yaptıkları çalışmalarla izleyicide bir şok etkisi yaratıp izleyicinin dikkatini dağıtma ve böylece onun eser karşısında tefekküre dalmasına engel olmaya çalışmışlardır.

Film karşısında pasif bir alımlamadan ziyade aktif bir alımlama vardır. Bunun yanı sıra film, şok etkisi, dikkat dağıtma aracılığıyla izleyicide yabancılaşmayı olanaklı kılar. Benjamin’in filme ilişkin bu görüşü Brecht’in “yabancılaşma efekti” düşüncesini film alanına aktarmaya çalıştığı düşüncesine bizi götürür.³⁶ Benjamin, burada “dikkat dağıtma” olarak daha çok Türkçeye çevrilen Almanca *Zerstreuung* sözcüğünü kullanır. Bu sözcüğün anlamlarına bakıldığında onun hem insanın dikkatini başka bir yöne çekme hem oyalanma, eğlenme hem de konsantrasyon eksikliği gibi birçok anlama geldiği görülür. Bu sebeple onun dikkat dağıtmayı konsantrasyona karşıt olarak kullandığı söylenebilir. Konsantrasyona dayanan bir alımlamanın aksine bu türden bir alımlamanın tesadüfi ve keyfi, dolayısıyla bilinçten yoksun bir alımlama olduğu ileri sürülebilir. Hatta bu alımlamanın bireysel bir bilinçle gerçekleşmeyeceği, bunun yerine kolektivite tarafından gerçekleştirilen bilinçsiz bir alımlama olduğu dile getirilebilir.³⁷

Modern kent yaşamında insanın yaşama dair edindiği imgeler birbirinden kopuktur. İnsan bu imgeleri diğer imgelerle ilişkilendirmekte güçlük çeker. Modern kente yaşam hızlı bir akış içindedir. Bu haliyle modern yaşam insanı sürekli şoka uğratar, insan yaşamı bütünlüklü olarak kavramaktan uzaklaşır. Modern insanın bu deneyimi “dikkat dağıtıcı” olarak betimlenebilecek “yeni bir algı biçimi”ne yol açmıştır. Bu bağlamda Benjamin’in kent kültürü ve deneyimi ile ilgili olarak görüşlerinden oldukça etkilendiği Siegfried Kracauer, modern kentte “yoğunlaşma” ve “tefekkür”ün geçerliliğini yitirdiğini, kent kültürünün yoğunlaşma ve odaklanmayı gerektirmeyen dikkat dağıtan bir kültür olduğunu ileri sürer.³⁸ Bu bakımdan film ve modern kent arasında bir benzerlik vardır. Filmde arka arkaya gelen birbirinden kopuk imgeler, bölük pörçük olan, süreklilikten yoksun olan modern kent yaşamına benzer ve bu yapılarından

³⁵ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s. 501.

³⁶ Richard Wollin, (1994), *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, USA, 1994, s. 190.

³⁷ R. L. Rutsky, “Walter Benjamin and the Dispersion of Cinema”, s. 18.

³⁸ Jaeho Kang, *Walter Benjamin ve Medya, Modernitenin Gösterisi*, s.124-126.

ötürü her ikisi de benzer deneyimler oluşturur. Ancak filmde montaj tekniği aracılığıyla farklı zamanlarda ve mekânlarda geçen olaylara ilişkin imgelerin bir araya getirildiği için film bütünü algılamaya ve anlamaya olanak sağlar. Bu bakımdan “film kentli kitlenin rutin alımlama gücü biçimindeki parça parça algının yitip giden izlerine benzeyen gerçekliği yeniden üretir.”³⁹ Film, modern kent insanının deneyimini idrak etme olanağı sağlar. Bu bağlamda Esther Leslie'nin şu sözlerine kulak vermek gerekir: “Sinema şehir sakinlerinin rasyonel, endüstriyel, tekniksel dünyasından kaçma arzularını sömürür ve bunu bu dünyanın ürününü kullanarak yapar. Film şehir hayatının karmaşıklığını ve geçiciliğini kaydeder. Şehirdeki deneyim montajlanır ve süreksizdir.”⁴⁰

Benjamin'in de işaret ettiği bir diğer önemli nokta ise şudur: bu dönemde film izleyicileri büyük kentlerde yaşamlarını sürdüren ve zamanlarının büyük bir kısmını fabrikalarda ve ofislerde çalışarak geçiren işçilerden oluşmaktaydı. Bu işçiler, insanlıktan yoksun koşullar içinde, makinelere bağımlı bir şekilde sürdürdükleri işlerini bitirdikten sonra akşamları izlemeye gittikleri filmlerdeki oyuncuların kendilerinin intikamını aldıklarını deneyimler. Benjamin, onların oyuncuların filmlerdeki zaferleri ile makine işine bağımlılıklarını telafi etmeye çalıştıklarını söyler.⁴¹

Bu noktada filmin seyirciyi şoka uğratma meselesine geri dönersek Benjamin'in şok algısına ilişkin şu düşüncelerine öncelikle bakmak yerinde olacaktır. “Şok biçimindeki algı, filmde bir biçim ilkesi olarak geçerlik kazandı. Kayan bantta üretimin ritmini belirleyen şey, filmde algı ritminin temelini oluşturur.”⁴² Benjamin'in bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere üretim bandının başında üretim etkinliğinde bulunan işçinin durumu ile izleyicinin film karşısındaki durumunun benzer olduğunu söylemek mümkündür. Marx'ın işaret ettiği gibi üretim sürecinde çalışma koşulları işçi tarafından belirlenmez, tam tersine üretim araçları, makineler işçinin nasıl hareket etmesi gerektiği konusunda belirleyici ve yönlendiricidir. Bu süreçte işçi pasif bir konumdadır, iradesi üretim etkinliğinde devre dışı kalmıştır. Bundan dolayı onun üzerinde

³⁹ Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s. 238.

⁴⁰ Esther Leslie, a.g.e., s. 118.

⁴¹ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Erste Fassung”, *Gesammelte Schriften, Band I-2*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980a, s. 450; Heiko Reisch, *Das Archiv und die Erfahrung, Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext*, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 1992, s.118.

⁴² Walter Benjamin, “Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine”, s. 136.

çalışacağı parça “iradesinden bağımsız olarak” önüne gelir ve gider.⁴³ Bu açıdan işçinin üretimi zanaatkârın üretiminden farklıdır. İşçinin makine başındaki üretimden farklı olarak zanaatkârlıkta bir malın üretim sürecinde farklı üretim anları arasında bir bağ vardır. Makine başında üretilen bir malın yalnızca bir parçasını üreten işçi, bu sebeple üretim sürecinin tamamını deneyimleyemez.⁴⁴ Dolayısıyla işçi yaptığı işe bütünüyle yabancılaşmıştır ve üretim sürecindeki yaşadığı deneyim aslında bir şok deneyimidir.

Film karşısında izleyici arka arkaya gelen sahneler nedeniyle henüz bir sahne üzerine tam olarak yoğunlaşmadan bir başka sahne ile karşı karşıya gelir. Bu da bireysel yoğunlaşmanın düşüşe geçmesine sebebiyet verir. Montaj tekniği ile üretilen filmde görüntülerin hızlıca değişmesi izleyici üzerinde bir şok etkisi yaratır. Şok etkisi, izleyicinin dikkatini dağıttığı gibi onu sarsarak rahatsız eder. Benjamin’e göre, bu dikkat dağıtıcı öğe ise dokunsaldır.⁴⁵ Norbert Bolz ve Willem van Reijen filmin yarattığı bu durumu şu şekilde ifade ederler: “Kitlelerin dağınık algısı artık tamamıyla dokunsallığın egemen olduğu yeni bir *aisthesis* modelidir.”⁴⁶ Eugene Lunn, Benjamin’in dünyayı sanki dokunurcasına algılamının artık tefekküre dalarak gerçekleşmeyeceğini ileri sürmesini önemli bulur ve onun bu konudaki düşünceleri bağlamında dikkati dağınık bir şekilde bir nesneyi algılayan izleyicinin onu “bir alışkanlık olarak elle dokunurcasına” algılayabildiğini dile getirir.⁴⁷ Miriam Bratu Hansen’in da filmin hem nesnelere hem de olayları izleyicinin gündelik yaşam içinde algıladığından daha fazla ona yaklaştırması nedeniyle dokunsal bir sanat olduğunu belirtir.⁴⁸ Sonuç olarak Benjamin’in bu konudaki düşüncelerinden hareketle filmin görsel bir iletişim aracı olmaktan öte dokunsal (tensel) bir iletişim aracı olduğu söylenebilir. Ona göre tensellik, “bedenin uyuşturulmasıyla sonuçlanan göz merkezli gösteri deneyimine alternatif” oluşturur.⁴⁹

⁴³ Walter Benjamin, a. g. e., s. 136.

⁴⁴ Walter Benjamin, a. g. e., s. 136-137.

⁴⁵ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s.502.

⁴⁶ Norbert Bolz ve Willem van Reijen, *Walter Benjamin*, Campus Verlag, Frankfurt am Main, New York, 1991, s. 114.

⁴⁷ Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm, Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, s. 225.

⁴⁸ Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2012, s. 101.

⁴⁹ Jaeho Kang, *Walter Benjamin ve Medya, Modernitenin Gösterisi*, s. 192.

Graeme Gilloch, Benjamin'in "Sanat Eseri" adlı makalesinde ortaya koyduğu dikkat dağıtma düşüncesi konusunda önemli tespitlerde bulunur. Ona göre dikkat dağıtma, alışkanlıkla ilişkilidir. Onun alışkanlığın ve öğrenmenin bir koşulu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte dikkat dağıtmayı bir dikkatsizlik olarak düşünmemek gerekir, o tam tersine dikkati başka bir yöne çeker. Dikkat dağıtma önemsiz olan veya dikkatten, gözden kaçmış olana, "marjinal ve ihmal edilenlere" dikkati çeker. "Kolektif bir deneyim ve politik zorunluluk olarak dikkat dağıtma dışlanmış ve küçümsenmiş olanlara karşı temel bir yeniden yönlendirmeyi ve onların yeniden değerlendirilmesini ortaya atar. Dikkat dağıtma yeniden tanıma ve hatırlamanın bir kipidir."⁵⁰

Benjamin'e göre, film bireysel yoğunlaşmaya engel olduğu için izleyici kitlesinin politikleşmesinde etkindir. Yoğunlaşmaya engel olması nedeniyle film yirminci yüzyılın başlarında Georges Duhamel tarafından eleştiriye tabi tutulmuştur. Filmin izleyicide yarattığı etkiye ilişkin şöyle der: "Düşünmek istediğimden daha fazlasını artık düşünemiyorum. Devingen görüntüler düşüncelerimin yerini aldı."⁵¹ Duhamel için film yoğunlaşmaya engel olduğu gibi, vakit öldüren, eğitilmiş olmayan ve yoksul insanlar için bir dikkat dağıtma, oyalanma, eğlence aracıdır. Dolayısıyla onun klasik sanat algılayışına ters düşen, alımlayıcının sanat eseri karşısında tefekküre dalmasını engelleyen ve kabul gören sanat algısından farklı bir algı yarattığını dile getirir.⁵² Duhamel burada kitlelerin sanattan daha çok eğlence arayışında olduğunu ve konsantrasyon gerektiren sanata bağlı olmadıklarını düşünür. Benjamin, Duhamel'in filme karşı bir ön yargısı olduğunu ve onun film sanatından nefret ettiğini belirtir. Onun aksine sanatın kendisinin, alımlama biçimlerinin artık değiştiğini ve bu durumun olumsuz olarak değerlendirilmemesi gerektiğini düşünür. Filmin, yoğunlaşma, konsantrasyon gerektirmeyen, dikkati dağıtan bir sanat olması onun önemsiz olduğunu göstermez. Film, izleyicinin dikkatini, başka bir şeye, daha önce dikkat edilmeyen bir şeye yönlendirmesi açısından önemlidir.⁵³ Benjamin'e göre "kült değeri" geri iten film karşısında dikkati dağınık ve "sorgulayan" bir izleyici kitlesi vardır. Bundan ötürü dikkati dağınık olan film izleyicisi "sorgulayan" bir

⁵⁰ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin, Critical Constellations*, s. 191.

⁵¹ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", s. 502-503.

⁵² Walter Benjamin, a.g.e., s. 504.

⁵³ Michael Wood, *Habits of Distraction*, Sussex Academic Press, Brighton, 2008, s.26-28.

izleyicidir.⁵⁴ Bu izleyici geleneksel sanat alımlayıcısından farklı olarak bir eleştirmene dönüşebilecek bir potansiyele sahiptir.⁵⁵

Film kolektif olarak üretildiği gibi kolektif olarak algılanır. Kolektif deneyime imkân sağladığı için “kitlese hareketler” ve “kolektifleşmeyle” ilişkilidir.⁵⁶ Bu sebeple filmin izleyici tarafından kolektif bir şekilde alımlanmasının politik açıdan önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir.⁵⁷ Burada kolektif bir alımlama ile kastedilen, izleyicilerin görüşlerinin kolektif bir şekilde oluşmasıdır. “Benjamin, filmin izlenmesinin ayırt edici özelliği olan *eşzamanlı kolektif alımlama*’da, *kahkahalarda* ve şok etkisinde, izleyici kitesinin alımlama sırasında *kendi kendisinin örgütlenmesinin ve denetlenmesinin* ilk adımlarını bulur.”⁵⁸ Bir film karşısındaki bir izleyicinin tepkisi diğer izleyicilerin tepkisini de etkileyip düzenler. Bir film sahnesi karşısında bir ya da birkaç izleyicinin kahkahasına diğer izleyiciler de eşlik edebilir veya tam tersine onlara eşlik etmeyerek bu tepkiyi bastırabilirler.⁵⁹ Bundan ötürü filmi izleyen her bir izleyicinin verdiği tepki onların “kitlese tepkisini” meydana getirir. İzleyiciler “kendilerini beyan ederek, kendilerini denetlerler.”⁶⁰ Benjamin açısından bu türden bir alımlamayı politik açıdan önemli kılan nokta ise onun “bireysel bir liderin ya da Führer’in müdahalesi olmaksızın bir kolektif oluşturmasıdır. Sonuç olarak, o faşizm tarafından manipüle edilenden farklı bir tür toplumsal ve politik örgütlenmeyi bünyesinde barındırır.”⁶¹

Film sanatını, resim gibi sanatlardan ayıran en önemli yanlarından biri bir önceki paragrafta ifade edildiği üzere kolektif alımlamaya imkân tanınmasıdır. Resim sanatına baktığımızda, bir galeride sergilenen bir tabloya aynı zamanda bakanların sayısı birkaç kişiyi aşmaz. Filmde olduğu gibi burada büyük bir kitle tarafından aynı zamanda gerçekleştirilen bir alımlamadan söz edilemez. Benjamin bu sanatlar karşısındaki alımlamaya örnek olarak Picasso ve Chaplin

⁵⁴ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s.505.

⁵⁵ Jaeho Kang, *Walter Benjamin ve Medya, Modernitenin Gösterisi*, s. 126.

⁵⁶ Meral Özbek, “Walter Benjamin’i Okumak II”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 55, Sayı: 3, 2000, s. 127.

⁵⁷ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, s. 105.

⁵⁸ Bernd Witte, *Walter Benjamin*, Çev. Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 132.

⁵⁹ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, s. 109.

⁶⁰ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s. 497.

⁶¹ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, s. 109.

örneğini verir. Ona göre Picasso'nun bir tablosu karşısında sanat alımlayıcısının tutumu "gerici" iken, Chaplin'in bir filmi karşısında "ilerici"dir.⁶²

Benjamin'e göre sanat alımlayıcısının sanat eseri karşısında eleştirel bir tutum takınması ya da ondan zevk alması arasındaki fark sanatın toplumsal önemiyle bağlantılı olarak değişiklik gösterir. Bu fark onun toplumsal önemi azaldığında artış gösterir. Film sanatı karşısında izleyici hem eleştirel bir tutuma sahiptir hem de ondan zevk alır. Bu nedenle bu iki tutumun örtüştüğü söylenebilir. Benjamin film izleyicisini bir spor etkinliğini izleyen izleyiciye benzetir. Her ikisi de izledikleri karşısında "yarı uzman"dır aslında.⁶³

Gelgelelim filmin eleştirel bir kitle oluşturabilmesi ya da sınıf mücadelesine destek sağlaması için, başka bir deyişle politik bir rol edinebilmesi kapitalist sömürü sisteminden bağımsız olabilmesi ile, bu sistemin çıkarlarından kopması ile mümkündür.⁶⁴ Benjamin ve dostu Brecht film endüstrisinin çıkarlarına hizmet eden sanatı savunmazlar. Filme yükledikleri ödev; medya endüstrisinin çıkarlarına hizmet eden üretimi, üretim yöntemlerini eleştirmektedir.⁶⁵ Medya veya film endüstrisinin hizmetinde olan bir film politik değildir. Bu türden filmler, "toplumsal ihtiyaçları" göz ardı ederler.⁶⁶ Kitlelerde gerçeklik karşısında bir yanılsama hali meydana getirir. Oysa Sovyet sinemasında durum bunun tam tersidir. Bu sinemaya ait filmleri izleyen izleyici sadece kendisine sunulanı alımlayan bir izleyici değildir aynı zamanda uzman bir sorgulayıcı haline gelmiştir.⁶⁷

Benjamin'in film konusunda dikkat çektiği bir diğer nokta ise filmin insanın deneyimin tek kaynağı olduğu düşüncesini ortadan kaldırmasıdır. Onun deneyimin tek kaynağı olduğu düşüncesi "faşizm tarafından manipüle edilen estetik algının kaynağını da ortadan kaldırır."⁶⁸ Film, yeni bir estetik deneyime kapı aralar. Bu deneyim, "doğa ile, maddi dünya ile yeni bir ilişkiye" imkân

⁶² Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", s. 496-497.

⁶³ Walter Benjamin, a.g.e., s. 492, 497.

⁶⁴ Willem van Reijen ve Herman van Doorn, *Aufenthalte und Passagen, Leben und Werk Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001, s. 158.

⁶⁵ Inez Müller, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*, Werner J. Röhrig Verlag, St. Ingberg, Röhrig, 1993, s. 108-109.

⁶⁶ Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s. 215.

⁶⁷ Klaus Kreimeier, "Benjamin und die Medien", *Walter Benjamins Medientheorie*, Hg., Christian Schulte, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2005, s. 91.

⁶⁸ David S. Ferris, *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, s. 107-108.

sağlar.⁶⁹ Bu noktada Benjamin'in optik bilinçdışı kavramına bakmak yerinde olacaktır. Bu kavram ile bilimsel ve estetik olarak gerçeğe ilişkin yeni bir deneyimin olanağına işaret eder. Fotoğraf makinesi ve kamera öyle bir deneyimi mümkün kılar. Benjamin bu işlevi aracılığıyla kamerayı psikanalize benzetir. Psikanalizin bize bilinçdışı ile ilgili bir deneyim sağlamasına benzer biçimde kamera da optik bilinçdışını deneyimlememizi sağlar. Başka bir deyişle kamera yaşama, dünyaya ilişkin daha önce bilincinde olmadığımız bir şeyi bize sunar. Ağır çekim ve büyütme gibi teknikler ile böyle bir deneyim sağlanır. Kamera, gözlerimiz ile algılayabileceğimizden daha fazlasını bize sunar. Bu sebeple kameraya yansıyan doğa gözlerimizle gördüğümüz doğadan daha farklıdır.⁷⁰

Benjamin, ritüel işlevinden uzaklaşmış olan teknoloji ile ilişkilendirdiği, doğrudan bilinçdışına hitap eden bu doğadan ikinci doğa olarak söz eder. İlk doğayı ilkel toplumla ilişkilendirirken bu doğayı, modern toplumla ilişkilendirir. Sinematografik aygıt aracılığıyla "gündelik yaşama nüfuz eden" bu doğanın açığa çıkarılabileceğini ve böylece okunup yorumlanabileceğini ileri sürer. Dolayısıyla filmin önceden var olan ancak gizli kalan dünyayı, yaşamı görünür kıldığını ve ona konuşma hakkı veren bir kapasiteye sahip olduğu söylenebilir. Film sayesinde kolektif için anlaşılmasız olan ikinci doğa anlaşılabilir ve anlamlı bir hale gelir.⁷¹ Benjamin'in "Reply to Oscar A. H. Schmitz" adlı yazısında filmin "yeni bir bilinç alanını" açığa çıkardığını ifade ederek bu konuda şöyle der: "(...) film, yakın çevrenin mekânlarının- insanların yaşadığı, uğraşlarını sürdürdüğü ve boş zamanlarının tadını çıkardığı mekânlarının anlaşılır, anlamlı ve tutkulu bir biçimde gözlerinin önünde açıldığı prizmadır."⁷²

Bu bakımdan film insanın kendi duyuları ile elde edeceğinden daha fazlasını deneyimlenmesine olanak sağlar. Benjamin filmi, yukarıda ifade edildiği gibi kamera sayesinde gündelik yaşamı duyularımızla deneyimlediğimizden daha derinlikli olarak, her zaman olduğundan daha farklı bir biçimde

⁶⁹ Nathan Ross, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience, German Romanticism and Critical Theory*, Palgrave Macmillan, Switzerland, 2017, s. 169.

⁷⁰ Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Fotografie", *Gesammelte Schriften, Band II-1*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980c, s. 371.

⁷¹ Daniel Mourenza, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, s. 66-68, 74-76.

⁷² Walter Benjamin, "Reply to Oscar A. H. Schmitz", *Selected Writings, Volume 2, Part 1, 1927-1930*, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, The Belknap Press of Harvard University Press, USA, 2005, s. 17.

görebilmemizi sağlayan “bir prizma olarak” görür.⁷³ Çünkü kamera “algı akışını dondurup fiziksel hareketi yakalama biçimi sayesinde” gündelik yaşamın “komplike” detaylarını kaydeder.⁷⁴ Bu konuda Benjamin, Walt Disney’in Mickey Mouse filmlerini örnek olarak verir. İnsan ve yaşamı örnek alınarak Mickey Mouse filmi oluşturulmuştur. Mickey Mouse’un içinde bulunduğu koşullar aslında gerçek yaşam koşullarıdır. Bu nedenle Benjamin, bu filmleri izleyen izleyicilerin kendi yaşamlarına ilişkin daha geniş bir deneyim edindiklerini hem de onu tanıma olanağına sahip oldukları dile getirir.⁷⁵ Bunun yanı sıra film tek bir bakış açısının ürünü olmadığı için, farklı bakış açılarının bir ürünü, toplamı olduğu için bir insanın tek başına algıladığından daha fazlasını sunar.

Ayrıca toplumda mevcut olan, olağan ve doğal olarak görülen bir durum filme yansıtıldığında artık olağan ve doğal bir durum olarak kalmaz, film onlar karşısında bir yabancılaşmaya olanak sağlar. “Bu yabancılaşma eylemiyle film ‘varoluşu yöneten’ mevcut bilimsel ve toplumsal ‘zorunluluklara’ yönelik kavrayışı genişleterek hem gerçeğin yanılması olumsuzlar hem de dışsal gerçekliği temsil eder.”⁷⁶ Bu açıdan filmin dünyanın, “gerçekliğin büyüsunü” bozduğunu ve ona nüfuz ederek “gizeminden” arındığı söylenebilir.⁷⁷

Benjamin, bu durumu ressam ile büyücü ve kameraman ile cerrah arasında kurduğu analogiyle izah etmeye çalışır. Kameramanı cerraha benzetirken, ressamı büyücüye benzetir. Söz gelimi, büyücü hastaya dokunarak, elini onun üzerine koyarak onu iyileştirmeye çalışır. Hasta ile kendisi arasına bir mesafe koyar. Fakat cerrah yaptığı operasyonla bedeni yüzeysel olarak incelemeyi, derinlere iner. Hastanın organlarına dokunur ve onu ayrıntılı bir şekilde inceler. Aynı şekilde ressam da çalışmasına konu aldığı olgu ile arasına büyücüde olduğu gibi bir mesafe koyar, kameraman ise aksine yöneldiği, kameraya aldığı olgunun derinliklerine inmeye çalışır. İlki “bütünsel” bir resim ortaya koymaya çalışırken, ikincisi parçalanmış bir resim ortaya koyar.⁷⁸

⁷³ Kia Lindroos, *Now Time-Image Space, Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*, SoPhi, Jyväskylä, 1998, s. 140.

⁷⁴ Jaeho Kang, *Walter Benjamin ve Medya, Modernitenin Gösterisi*, s. 119.

⁷⁵ Walter Benjamin, “Miki Fare Üzerine”, *Walter Benjamin Kitabı*, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018a, s. 301.

⁷⁶ Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s. 222.

⁷⁷ Graeme Gilloch, *Walter Benjamin, Critical Constellations*, s. 186.

⁷⁸ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “Zweite Fassung”, s. 495-496.

Son olarak Benjamin'in film görüşü konusunda değinilmesi gereken önemli bir başka nokta ise şudur: Benjamin'in "Sanat Eseri" başlıklı makalesinde film ile ilgili dile getirdiği düşünceleri daha çok sessiz filme ilişkindir. Birçok Benjamin yorumcusu onun film üzerine söylediği düşüncelerin daha çok sessiz film ile ilişkilendirilebileceğini ve sesli filme uygulanamayacağını ifade etmiştir. Mesela, Miriam Hansen'a göre onun film konusundaki düşünceleri 1930'lu yılların sineması ile ilişkilendirilemez ve bu yıllardaki sinemaya göndermede bulunduğu da söylenemez. Carolin Duttlinger ise Benjamin'in sessiz filmi sadece auratik sanat yapıtlarına karşı savunmadığını aynı zamanda onu sesli filme karşı savunduğunu ileri sürer.⁷⁹ Benjamin'in kendisi de Adorno'ya yazdığı bir mektubunda sessiz filmi, sesli filme karşı savunur ve sesli film ile karşılaştırıldığında onun daha devrimci olduğunu ifade eder. Hatta ilk kez 1927 yılında ortaya çıkan sesli filmin, film endüstri tarafından düzenlenmiş bir hareket olduğunu ekler. Adorno'ya gönderdiği bu mektubunda onun konuya dair şu sözlerine kulak vermek gerekir: "Sesli filmin doğuşuna, denetlenmesi zor tepkiler doğuran ve bu yüzden de politik açıdan tehlikeli olan sessiz sinemanın devrimci önceliğini kırmak için sinema endüstrisi tarafından tertiplenmiş bir harekât olarak bakmak gerek."⁸⁰

Sonuç Yerine

Benjamin, "Sanat Eseri" başlıklı makalesinin son paragrafında "faşizmin politikayı estetize etme" çabasına karşı komünizmin "sanatı politikleştirerek" yanıt verdiğini önemle belirtir. Ona göre teknolojinin insanlığın faydası doğrultusunda kullanılmaktan ziyade savaşlarda kullanılması ya da burjuva sınıfının, faşizmin hizmetinde kullanılması toplumun onu kendi amaçları doğrultusunda kullanmak için "organ" haline getirecek kadar henüz olgunluğa erişmediğini göstermektedir.⁸¹ Buna karşın Benjamin, proletaryanın teknolojiyi kendi organı yapabilecek potansiyeli ve gücü olduğunu söyler. Leslie'nin de dikkat çektiği gibi organ sözcüğü burada *organization*, yani "örgütlenme" sözcüğü ile ilişkilidir. Benjamin için proletarya, tekniği kendi organı haline

⁷⁹ Daniel Mourenza, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*, s. 236.

⁸⁰ Walter Benjamin, "Adorno'ya Cevap", *Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması*, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 207-208.

⁸¹ Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", s. 507-508.

getirerek kolektif örgütlenme için kullanabilir.⁸² Bu yönde filmin de kolektif örgütlenmeye hizmet edebilecek en önemli sanatlardan biri olduğunu düşünür. Ne var ki Benjamin'in de tanık olduğu üzere 20. yüzyılın başlarında kitle iletişim araçları, film sanatı propaganda amacıyla faşizmin hizmetinde yanlış yönde kullanılmıştır. Benjamin, Naziler tarafından yapılan ve onların çıkarlarına hizmet eden Nazi filmlerinde kitlelerin temsil edildiğini fakat politik anlamda onların ve haklarının temsil edilmediğini, sadece onların görünüşte temsil edildiklerini söyler. Nazi filmleriyle kitleler bir illüzyon içine düşürülmüştür, onlar bütünüyle aldatılmışlardı aslında.⁸³ Bu bakımdan teknolojinin, film sanatının her zaman kitlelerin çıkarları doğrultusunda kullanılmadığı, hatta onları bir yanılsama içine sürüklediği görülmektedir. Bu durum Benjamin'in film gibi teknolojik sanatların kitleleri sorgulayan, eleştirel bir kolektif haline getireceği düşüncesine gölge düşürmüş gibi görünür. Ancak onun ilk ve ikinci teknoloji ayırımına bakıldığında bu konuda bir tutarsızlık içine düşmediği hemen fark edilecektir.

Benjamin sanatla ilişkili olarak teknoloji ve doğa ilişkisi üzerinde önemle durur. Bu ilişkiyi ise ilk ve ikinci teknik ayırımı yaparak izah etmeye çabalar. İlk teknik doğayı egemenliği altına alıp onun üzerinde tahakküm kurmaya çalışırken, ikincisi "doğa ve insanlık arasındaki etkileşimi" amaçlar ve onlar arasında "oyuna" izin verir.⁸⁴ Burada görüleceği üzere ikincisi oyun ile bağlantılıken ilki, görünüş, kütle bağlantılıdır. Ayrıca ilk teknoloji, ikinci teknolojinin aksine oyunla değil ciddiyetle bağlantılıdır. Onun için film doğa ile insanlık arasında oyuna imkân veren ideal bir sanattır. Benjamin, faşizm ve komünizmi ise ilk teknik ve ikinci teknik bağlamında yorumlayarak faşizmin ciddiyetle, komünizmin ise oyunla bağlantılı olduğunu, "sanat eserlerinin faşizmi ya da komünizmi teşvik etme gücüne sahip olduğunu ima eder."⁸⁵ Nazi filmlerinde kitleleri büyüleyip yönlendirmek maksadıyla auratik, kült öğelere başvurulmuştur. Bu da Nazilerin teknolojiyi ilk tekniğe ait olan özelliklere başvurarak kullandıklarının göstergesidir. Benjamin Nazi sinemasındaki filmlerin kitlelerin kendi amaçları doğrultusunda değil de Nazi ideolojisi doğrultusunda yönlendirmek amacıyla yapıldıklarını ve bu filmlerin politikanın

⁸² Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s.67-68.

⁸³ Esther Leslie, *Walter Benjamin*, Çev. Meryem Sena Özgüven & M. Murtaza Özeren, Dedalus Kitap, İstanbul, 2019, s. 188-189.

⁸⁴ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", Second Version, *Selected Writings, Volume 3*, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, Howard Eiland and Others, Harvard University Press, USA, 2006, s. 107 ; Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s. 244.

⁸⁵ Esther Leslie, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, s. 245, 247.

estetize edilmesine örnek olarak gösterilebileceği düşüncesidir. Bu açıdan Nazi estetiğinde kitleler, görünüş olarak temsil edilseler de hakları temsil edilmez. Leslie, bu bağlamda şu tespitte bulunur: “Nazizm politik temsili değil, yalnızca mimetik temsili sunar. (Politik) temsil olmadan (görsel) temsil içinde insanlık, Olimpos tanrılarının tefekkür nesnesiyken, artık kendisinin tefekkür nesnesi haline gelmiştir. Bilinçle eyleyen, oynayan ve cesaretlendirilmiş bir kolektiften uzaktır.”⁸⁶ Bu durumu Nazi filmlerinden birkaçına baktığımızda hemen görürüz.

Hitler, iktidara geldikten hemen sonra Sovyetlerde yapılan filmlerin kitleleri etkileyip yönlendiren filmler olduğunu bildiği için yönetmen Leni Rifenstahl'a kendi ideolojilerini kitlelerin gözünde yüceltecek, propaganda yapan filmler yapmasını buyurur. Rifenstahl'ın kült öğeleri barındıran Nazilerin en önemli mitinglerinden birinin kaydı olan *İradenin Zaferi* filmine bakıldığında miting alanında Hitler'in bulunduğu konumun özenle hazırlandığını, kitlelerle karşılaştırıldığında ona üstün ve ayrıcalıklı bir yer verildiği görülür. Filmde onun konumu adeta ona “Tanrısal bir imaj” verilecek bir şekilde ve aynı şekilde kitlelerin miting alanındaki düzenlenişleri de göz alıcı bir şekilde, onlarda bir esrime, büyülenme hali meydana getirecek şekilde hazırlanmıştır. Yönetmenin Berlin'de 1936'da düzenlenen olimpiyatları konu alan *Olympia* filmi için de benzer şeyler söylenebilir. Bu filmin, Nazilerin olimpiyatlarda başarılarını, fiziksel güzelliklerini, mükemmellikleri ve gücünü ön plana alacak şekilde çekildiğini belirtmek gerekir.⁸⁷ Nitekim Benjamin yaptığı araştırmalar ve izlenimleri sonucunda bu filmleri izleyen kitlelerin, bilinçli olmaktan ziyade yanılısına içine sürüklenen, aldatılan kitleler olduğunu görür.

Buna karşın Benjamin Sovyetlerde yapılan birçok film ve Charlie Chaplin'in filmleri için aynı şeyi düşünmez. Mesela, Benjamin Moskova gezisi esnasında izleme olanağına sahip olduğu Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* adlı filminden büyük bir hayranlıkla bahseder. Bu filmi oldukça başarılı bularak ona karşı yapılan eleştirilerin karşısında durur. Benjamin, yanlı olan, kötü sanatı eleştiriye tabi tutar. Ona göre bazı sosyalist eğilimli sanat çalışmaları da yanlı ve kötüdür. Ancak bu durum söz konusu film için geçerli değildir. Bu filmi, “ideolojik temeli beton gibi sağlam” bir film olarak değerlendirir.⁸⁸

⁸⁶ Esther Leslie, a.g.e., s.249-250.

⁸⁷ Bobby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s. 63-65, 87.

⁸⁸ Walter Benjamin, “Oskar A. H. Schmitz'e Yanıt”, *Walter Benjamin Kitabı*, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018b, s. 295.

Benjamin'e göre bu dünya anlaşılmaktan uzak, karmaşık, "çirkin" ve "hüzünlü" bir dünyadır. Film, bu dünyanın kavranılmasını mümkün kılarak var olan bilinçten farklı bilince olanak tanır. Benjamin, Nazi filmleri ya da burjuva sınıfının hizmetinde olan filmlerden farklı olarak Sovyet filmleri ile Amerikan güldürü filmlerinin üstün bir amacı olduğunu vurgular. Bu filmler teknolojiyi doğru bir şekilde kullanır.⁸⁹ Ancak Benjamin, "Rus avangard sanatının politik eğilimini" büyük bir hayranlıkla takip etmesine, "yeni, devrimci bir estetiğin özgürleştirici gücüne ilişkin" bir umuda sahip olmasına rağmen, Sovyetlerde yaşanan bazı olaylardan dolayı onun bu yöndeki düşünceleri sarsılmıştır. Tiyatro oyuncusu Asja Lacis'e olan aşkı vesilesiyle Moskova'ya yaptığı gezi esnasında birçok tiyatro oyununu ve filmi izleme şansı bulmuştur. Lakin izlediği oyun ve filmlerde devrim önderlerinin ciddi bir eleştirisine yer verilmediğini, sansür uygulandığını görmüştür. Her ne kadar buradaki film öncülerinin başarılarına hayranlık duysa da Stalin etkisi altındaki "Sovyet kültür politikasına karşı" mesafeli durmuştur.⁹⁰

418

Açıkça görüleceği üzere Benjamin propaganda içerikli, yanlı ve kötü filmler yerine kitlelerin ilerici bir tutum takınmasına yol açan, kitleler açısından devrimci bir potansiyeli kendinde barındıran, onları daha bilinçli yapan ve eleştirel kılacak filmlerden yanadır. Yalnızca böyle filmler kitleleri ve haklarını politik anlamda temsil eder. Onun açısından, her şeyden önce bütünü algılamaya, kolektif deneyime imkân tanınması ve kitlenin eleştirel, kolektif bir birlik haline gelmesine imkân tanınması filmi önemli kılar. Benjamin, adeta Brecht'in epik tiyatrosunun seyircide oluşturduğu tutumu, filmin oluşturduğunu ve bu haliyle filmin kitleleri politik kılabileceğini düşünür.

Sonuç olarak genel hatlarıyla ele aldığımız Benjamin'in film kuramının bazı eksik yönleri olsa da ortaya konulan film kuramlarından ilki olması açısından büyük önem taşır. Bu kuram 1960'tan itibaren film üzerine düşünen birçok kişinin başvurduğu temel kuramlardan biri olmuştur ve uzun bir süre de bu konumunu sürdürmüştür.

⁸⁹ Esther Leslie, *Walter Benjamin*, s. 92.

⁹⁰ Klaus Kreimeier, *Walter Benjamin und der Film*, <https://traumundexzess.com/walter-benjamin-und-der-film/>, Erişim Tarihi: 10.02. 2022.

KAYNAKÇA

- Artan, E. Çiğdem, "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?", *Cogito*, Sayı: 52, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 88-100.
- Benjamin, Walter, "Adorno'ya Cevap", *Estetik ve Politika, Realizm-Modernizm Çatışması*, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
- Benjamin, Walter, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", Çev. Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Sunuş ve Haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Erste Fassung", *Gesammelte Schriften, Band I-2*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980a.
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", "Zweite Fassung", *Gesammelte Schriften, Band I-2*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980b.
- Benjamin, Walter, "Kleine Geschichte der Fotografie", *Gesammelte Schriften, Band II-1*, Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980c.
- Benjamin, Walter, "Miki Fare Üzerine", *Walter Benjamin Kitabı*, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018a.
- Benjamin, Walter, "Oskar A. H. Schmitz'e Yanıt", *Walter Benjamin Kitabı*, Haz. ve Çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, Ankara, 2018b.
- Benjamin, Walter, "Reply to Oscar A. H. Schmitz", *Selected Writings, Volume 2, Part 1, 1927-1930*, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, The Belknap Press of Harvard University Press, USA, 2005.
- Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", Second Version, *Selected Writings, Volume 3*, Ed. by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Trans. by Edmund Jephcott, Howard Eiland and Others, Harvard University Press, USA, 2006.
- Bolz, Norbert ve van Reijen, Willem, *Walter Benjamin*, Campus Verlag, Frankfurt am Main, New York, 1991.

WALTER BENJAMIN'İN FİLM KURAMI: FİLMİN POLİTİK ETKİSİ
Fatma ERKEK

Bratu-Hansen, Miriam, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, California, 2012.

Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.

Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley, 1997.

Ferris, David S., *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, New York, 2008.

Friedlander, Eli, *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Harvard University Press, USA, 2012.

Gilloch, Graeme, *Walter Benjamin, Critical Constellations*, Polity Press, Cambridge, 2002.

Kang, Jaeho, *Walter Benjamin ve Medya, Modernitenin Gösterisi*, Çev. Deniz Gedizoğlu, KAFKA, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Kramer, Sven, *Walter Benjamin zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 2013.

Kreft, Lev, "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Çev. Elçin Gen, *Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Ed. Ali Artun, İstanbul, 2011.

Kreimeier, Klaus, "Benjamin und die Medien", *Walter Benjamins Medientheorie*, Hg., Christian Schulte, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2005.

Kreimeier, Klaus, "Walter Benjamin und der Film", <https://traumundexzess.com/walter-benjamin-und-der-film/> , Erişim Tarihi: 10.02. 2022.

Leslie, Esther, *Walter Benjamin*, Çev. Meryem Sena Özgüven & M. Murtaza Özeren, Dedalus Kitap, İstanbul, 2019.

Leslie, Esther, *Walter Benjamin, Konformizmi Alt Etmek*, Çev. Eda Çaça, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2010.

- Lindroos, Kia, *Now Time-Image Space, Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*, SoPhi, Jyväskylä, 1998.
- Lunn, Eugene, *Marksizm ve Modernizm, Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, Çev. Yavuz Alogan, Dipnot Yayınları, Ankara, 2010.
- Mourenza, Daniel, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020.
- Müller, Inez, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht, Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren*, Werner J. Röhrig Verlag, St. Ingberg: Röhrig, 1993.
- Özbek, Meral, "Walter Benjamin'i Okumak II", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 55, Sayı: 3, 2000, ss.103-131.
- Palmier, Jean-Michel, *Lumpensammler, Engel und bucklicht Mannlein, Asthetik und Politik bei Walter Benjamin*, Üb. von Horst Brühmann, Suhrkamp Verlag, Deutschland, 2009.
- Recki, Birgit, *Aura und Autonomie: Zur Subjectivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1988.
- Ross, Nathan, *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience, German Romanticism and Critical Theory*, Palgrave Macmillan, Switzerland, 2017.
- Van Reijen, Willem ve Van Doorn, Herman, *Aufenthalte und Passagen, Leben und Werk Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001.
- Reisch, Heiko, *Das Archiv und die Erfahrung, Walter Benjamins Essays im medientheoretischen Kontext*, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 1992.
- Rutsky, R. L., "Walter Benjamin and the Dispersion of Cinema", *Symplokē*, Vol. 15, No. 1/2, Cinema without Borders (2007), University of Nebraska Press, 2007, pp. 8-23.
- Witte, Bernd, *Walter Benjamin*, Çev. Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

WALTER BENJAMIN'İN FİLM KURAMI: FİLMİN POLİTİK ETKİSİ
Fatma ERKEK

Wollin, Richard, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, University of California Press, USA, 1994.

Wood, Michael, *Habits of Distraction*, Sussex Academic Press, Brighton, 2018.

Zazzali, Peter, "The Role of Theatre in Society: A Comparative Analysis of the Socio-Cultural Theories of Brecht, Benjamin and Adorno", *The European Legacy*, Vol. 18, No. 6, 2013, pp. 685-697.