UFÜ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER DERGİSİ
FIU JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES

e-ISSN: 3062-2123
Journal of Academic Social Studies - JOSSH / Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi - SOBED Vol./Cilt: 2/ Issue/Sayı: 4, Temmuz/ July 2026

DOI:10.29329/ufusobed.2026.1465.1

Araştırma Makalesi/
Research Article

Geliş /Receive
11.03.2026
Kabul Accepted
26.06.2026

Erdal Cengiz

Prof. Dr., Ankara Üniversitesi
Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Felsefe Bölümü
ecengiz@ankara.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-4140-2562

Metadata from Crossref

SCREENED BY iThenticate Professional Plagiarism Prevention

OPEN ACCESS

Şehir, Şiir, Sahne: Bir Walter Benjamin Okuması

Öz

Bu makale, modernite deneyiminin anlatısındaki altı kilit uğrak üzerinden Walter Benjamin'in okuma yöntemini ele almaktadır. Seçilen figürler (Baudelaire, Proust, Kafka, Brecht, Hölderlin ve Goethe), Benjamin'in eleştirel çerçevesi içinde modernitenin gerilimlerinin ve dönüşümlerinin görünür hale geldiği mekanlar olarak analiz edilmektedir. José Asunción Silva, Benjamin'in kendi eserler dizisinin dışında, metin dışı bir figür olarak sunulmaktadır. Silva, karşılaştırmalı bir benzetme değil, marjinal modern deneyimlerin yeniden incelenmesine olanak tanıyan bir bakış açısı değişikliğidir. Her yazar, modern deneyimin diyalektik bir imge olarak ortaya çıktığı bir eşik olarak ele alınmaktadır. Bu imgelerde anlam doğrudan açıklanmaz, gerilim yoluyla yaratılır. Benjamin'in Arcades Projesi'nden alıntılanan "Söyleyecek hiçbir şeyim yok." ifadesi, montajın açıklamanın yerini aldığı ve anlamın yan yana koyma yoluyla ortaya çıktığı bir okuma pratiğini ifade eder. Sadece göstermek için. Yapı, tekil bir kavram ya da doğrusal bir tarihsel anlatıya dayanmamaktadır. Aksine, değişen yoğunluklarda üst üste binen tarihsel gerilimlere sahip heterojen anlardan oluşmaktadır. Makale, Benjamin'in montaj ve takımyıldız kavramlarından yararlanarak, yazarları ve anları, yakınlık sayesinde ilişkiler üretirken kendi özgünlüklerini koruyan ayrı unsurlar olarak kurgulamaktadır. Burada takımyıldız, ortaya çıkan bu anlam kümelerini adlandırır ve montaj, düzenlemenin işlevsel yöntemidir. Bu yaklaşım, her şeyi kapsayan bir yorum aramaz; tersine, eksikliği metodolojik bir ilke olarak benimsemektedir. Dolayısıyla Benjamin'in okuma atlası, okuyucuları kendi yollarını çizmeye davet eder; bu yollarda anlam, kopukluk, karşılaştırma ve ilişkisel gerilim yoluyla oluşturulur.

Anahtar sözcükler: *Walter Benjamin, diyalektik imge, montaj, takımyıldız, José Asunción Silva*

City, Poetry, Stage: A Reading of Walter Banjamin

Abstract

This article discusses the reading method of Walter Benjamin through six key moments in the narrative of experience of modernity. The figures chosen (Baudelaire, Proust, Kafka, Brecht, Hölderlin and Goethe) are analyzed as sites at which the tensions and transformations of modernity become visible within Benjamin's critical framework. José Asunción Silva is presented as an extra-textual figure outside Benjamin's own corpus. Silva is not a comparative analogy but a shift in perspective that allows marginal modern experiences to be reexamined. Each author is traced as a threshold through which modern experience is revealed as a dialectical image. In these pictures the meaning is not directly explained but is created through tension. Benjamin's formulation from The Arcades Project: "I have nothing to say. "-articulates a reading practice in which montage replaces explanation and meaning arises from juxtaposition. Just to show. The structure is not based on a unitary concept or linear historical narrative. Rather, it is made up of heterogeneous moments with overlapping historical tensions at varying intensities. The article constructs authors and moments as discrete elements that retain their singularity while producing relations by virtue of proximity, drawing on Benjamin's notions of montage and constellation. Here, the constellation names these nascent clusters of meaning and montage is the operative method of arrangement. This approach does not seek a totalizing interpretation, but rather inscribes incompleteness as a methodological principle. Benjamin's reading atlas, therefore, beckons readers to chart their own trajectories, where meaning is made through disjuncture, comparison, and relational tension.

Keywords: *Walter Benjamin, dialectical image, montage, constellation, Jose Asuncion Silva*

Giriş

Paris'te on dokuzuncu yüzyılın sonlarında deneyim artık bütünlüklü bir yapı değildir; bir birlik oluşturmayan, parçalı, zaman zaman örtüşen ama tam olarak birleşmeyen bir yaşantı biçimine dönüşmüştür (Benjamin, 2012b, s. 116). Haussmann'ın Paris'i yeniden yapılandırması, meta teşhiri için inşa edilen pasajlar, fotoğrafın ve süreli basının hızlanması, yeni teknik üretim araçlarının yaygınlaşması (Salman, 2024, s. 158), büyük bir kentsel değişimin başlıca parçalarını oluşturur. Bu süreçle birlikte günlük yaşamın deneyimlenmesi kökten bir dağılmaya uğramıştır; bütünlüklü, sürekli ve derinlikli bir yaşantının yerini parçalı, hızlı ve yüzeyde kayıp geçen algı parçaları almıştır.

Bu değişime koşut olarak, Walter Benjamin'in şiire, romana, resme ve epik tiyatroya ilişkin yazılarında içinde bulunduğu dönemin parçaladığı dünya da görünür hâle gelir. Kendi içine kapanan, bütünlüğünü baştan varsayan anlatıların tersine kısa, ucu açık ve tamamlanmamış bu yazılar birbirine dokunan ama birbirlerinin yapısını çözmeyen parçalar arasında derinlikli bir anlatı kurar. Arendt'in "inci dalgıcı" benzetmesi bu yazma biçimini çok iyi örnekler: Benjamin geleneğin derinliklerinden değerli parçaları çıkarır ve bunları bir araya getirir. Yüzeye çıkardığı parçaları yeniden bir bütün içine yerleştirmeye çalışmaz, onları oldukları gibi bırakır; bu bilinçli bir tercih olmaz, yöntemin kendisi budur (Arendt, 2012, s. 53). Oldukları gibi bırakıldıklarında parçalar arasında bir mesafe, bir aralık doğar; bir boşluk yaratarak anlamın geçici olarak yoğunlaştığı kaygan bir zeminin oluşmasına yol açar. Sonuçta, anlam parçalar arasındaki ilişkilerin yarattığı değişken tonlardaki gerilimlerle kısa süreli olarak beliren ve yeniden dağılan saklı bir hakikat içeriğine bürünür. Önemli olan parçaların bir bütüne eklemelenmesinden çok, hakikatin parçalar içinde bulunduğu gerçeğidir. Eski anlatı biçimleri tamamen ortadan kalkmamıştır; ancak yeni parçalanma biçimlerinin içinde geçici, silik izler olarak varlığını sürdürecektir. Benjamin'in takımyıldız kavramı da tam olarak bu parçaların üzerinde bulunduğu gerilimli yüzey aracılığıyla anlam kazanır.

Modernitenin ortaya çıkardığı yeni deneyim düzenini anlatmak için Benjamin takımyıldız kavramını kullanır. Kavram, bir yöntem adı değildir; yalnızca bir tanımlamadır. Deneyimin parçalı bir yaşantı hâline gelmesiyle ardışık olayları birbirine bağlayan bağıntılar

değişmiştir. Modern kent yaşamı süreklilik duygusunu zayıflatırken, geçici izlenimlerin yoğunluğunu artırmıştır. Algı, kesintiler ve yeniden yönelmeler zamanı arasında gerçekleşmeye başlamıştır. Modernite, geçmişten kopuşun ötesinde, fragmanter ilişkiler üzerinden kurulan yeni bir deneyim düzenini de anlatır. Takımyıldız kavramı da bu parçalı deneyim düzeni içinde kendini gösterir.

Bir vitrinin parlak ışığı, yoldan geçen birinin kısa bakışı ya da reklam panosunda yanıp sönen bir görüntü, birbirleriyle bütünleşmeden aynı deneyim alanında yan yana gelir. Zihin, bu sonu gelmeyen farklı algı anları arasında bağ kurmaya çalışsa da gerçekliğin parçalı yapısı ve hızlı değişimlerin süreklilik duygusunu engellemesi bu çabayı karşılıksız bırakır. Benjamin'in *Erfahrung* dediği birikimli zaman anlayışı da kent deneyiminin parçalanmışlığı içinde giderek anlık izlenimlere yerini bırakır; ancak parçalar arasındaki geçici bir aradalık bütünüyle kaybolmaz. Bu atlasın kavramsal çerçevesini oluşturan öğeler şok, kesinti, montaj ve flanördür. Şok, modern deneyimde sürekliliği kesen ani bir karşılaşma yoğunluğudur. Algı ardışık çarpışmalarla kurulur. Her çarpışma düşüncenin yönünü yeniden başlatır. Kesinti, bu çarpışmaların rastlantısal bir an olmaktan çıkıp yapısal bir niteliğe bürünür; anlamı durduran bir boşluk olmasının tersine, anlamın oluştuğu ritmik bir yarık olur.

Benjamin’in *Pasajlar* yapıtı, bütünlüğü baştan varsaymak yerine, parçaların montajıyla düşünceyi kurma ilkesine dayanır; montaj yoluyla metinde anlamın açığa çıktığı düzenli boşluklar oluşur. Rolf Tiedemann'ın (2014, s. 12) Benjamin'den aktardığı gibi, "Büyük yapılar, çok somut biçimde üretilmiş küçük yapı öğelerinden oluşturulacaktır. Tekil öğelerin çözümlenmesi, bütünde saklı 'kristal olan' anlamı açığa çıkarır." Tekil öğelerden kurulan montaj, anlamını içkin bir özden almaz; öğelerin yan yana konulduğu diğer öğelerle aralarındaki boşluktan alır. İki öğe arasındaki boşluk kaybolduğunda öğeler yapışır; aralığın yok olması öğeler arasındaki gerilimi söndürür; beklenen düşünce alanı kapanır. Kavramlar gerilim ortamında açığa çıkar; yan yana yer alan öğelerin yarattığı boşluklarla birlikte var olur. Bu Benjamin'in takımyıldızıdır: "Kavramlar nesnelere neyse takımyıldızları da yıldızlara odur" (Benjamin, 2009, s. 27). Aralarında nedensel bir ilişki bulunmaksızın, öğelerin boşluk içinde birdenbire görünür hâle gelmesi, yıldızların takımyıldız oluşturmasına benzer. Kavramın nesnelerle kurduğu ilişkinin algısal karşılığı

da bu takımyıldız biçimidir. Düşünce bu aralıklarda belirir; böylece takımyıldız, geçici biçimde bir araya gelen bu anlam düzenine verilen addır. Benjamin'in "söyleyecek hiçbir şeyim yok, yalnızca göstereceğim" sözü, yalnızca yöntemin yönünü belirlemez; takımyıldızın sınırını da açığa çıkarır. (akt. Dillon, 2004, s. 1).

Sanat tarihçisi Aby Warburg'un, toplumların kültürel belleğini görsel belgeler ve kitaplar aracılığıyla düşünmeye açtığı *Mnemosyne Atlası*, "iyi komşuluk" ilkesi uyarınca yan yana getirilen öğelerin birlikte kurduğu bir düzeni gösterir (Michaud, 2004, s. 259–271). Bir bitki, bir beden parçası ya da bir figür, çevresindeki imgelerden bütünüyle bağımsız değildir; ancak onlara tam olarak bağlı görülemez. *Mnemosyne Atlası*'nda imgeler birbirlerini açıklamaz. Yan yana gelişleri her birine farklı bir görünüm kazandırır; bazen de bu görünüm sabit kalmaz. Her birinin anlamı da bu komşulukların arasında yer değiştirmesine bağlı olarak değişir. Bu metinde uygulanan atlas düşüncesi de aynı işleyişi izler. Alıntılar, örnekler ve karşılaştırmalar yan yana getirilir. Gösterme ilkesi uyarınca bakış, düz bir akış yerine kesintiler ve ani yoğunlaşmalarla beliren parçalı bir yüzeye yönelir. Deneyimin şoklar yüzünden tamamlanamaz olduğu düşüncesini temele alarak, bir vitrin ışığının sokağı aydınlatmasını, kalabalık içinde tanıdık olmayan bir yüzün kısa bir an bakışını ya da reklam panosunun parlaklığını bu kesintili algı düzeninin örnekleri olarak ele alır. Varsayımı şudur: Deneyim, bu tür anların dağınıklığı içinde oluşur; dağınıklık peş peşe gelse de ardışık bir bütünlük oluşturmaz. Daha çok, birbirine değmeden yan yana kalan parçalı bir yüzey oluşturur. Sokakta yürürken bir an durup cama yansıyan kendi görüntüsünü fark etmek, ardından kalabalığın içinde bu görüntünün hemen silinmesi, süreklilik hissinin nasıl geri çekildiğini gösterir. Kent bu geri çekilmeyi tekrarlar. Deneyim yan yana düşmelerin bir aradalığına dayanır. Mary Gluck'un vurguladığı gibi modern yaşam, şokların ve kesintilerin birbirini izlediği bir çarpışmalar alanıdır; düşünce de bu çarpışmalar içinde sürekli yeniden kurulur (Gluck, 2003, s. 55). Kesinti, bu çarpışmanın içinde açılır ve düşünceyi ve anlamı bir süreliğine durdurur.

Baudelaire: Parçanın Estetiği

Baudelaire'in şiirlerinde modern kentin ürettiği şoklar algının sürekliliğini bozar. Deneyimi dışarıdan bir kesintiye uğratır. Bu kesinti deneyimi yeni bir düzen arayışına yöneltir.

Kötülük Çiçekleri'nde (Baudelaire, 2021) dizelerin art arda gelişi bütünlüğü sağlamaz. Her dize bir öncekini geride bırakarak kendini bütünden koparır. Görüntüler peş peşe gelir. Yine de bir süreklilik üretmez. Her seferinde yeniden kesilen bir hareket izlenimi yaratır. Anlam, dizeleri birbirine bağlayan bir bütünlükte bulunmaz, aralarında kalan mesafede bulunur.

Birey ile kitle, geçici olan ile kalıcı olan, işlevsel olan ile şiirsel olan karşıtlıklar olarak aynı düzlemde yan yana gelir. Yan yana duruş bir uyum yaratmaz. Her bir öğeyi kendi sınırında çözümsüz bırakan bir gerilim doğurur. Öğeler birlikte var olabilir, komşuluk kurabilir ve birbirini dışlamayabilir. Aralarındaki mesafe yine de kapanmaz. Her komşuluk, her yan yana duruş, karşıtlıkların çözülmediği, farkların sürdüğü kesintili bir düzen yaratır. Modernitenin bütün çelişkileri, bireysel olan ile toplumsal olan, geçici olan ile ebedi olan, tecimsel olan ile şiirsel olan flanörün varlığında toplanır. T. J. Clark flanörü içinde hareket ettiği ikili yapıyla tanımlar: Kalabalığın içinde erime ile kalabalıktan ayrışma arasındaki salınım, figürün hem toplumsal alanın içinde yer almasını hem de bu alanla tamamen özdeşleşmemesini mümkün kılar (Clark, 1984, s. 52). Bu yer değiştirmeler, Baudelaire'in şiirinde dizelerin birbirine değip hemen ayrıldığı bir ritim ya da ritimsizlik yaratır. Bu bir imgenin belirme olanağını taşır. Paul de Man'a göre Baudelaire'de imge her zaman kendi yıkımını da içerir. Şiir ancak bu yıkımın açtığı boşlukta var olabilir (de Man, 1984, s. 148).

Flanör kentle kurduğu ilişkide ne tam içeridedir ne de tam dışarıda. İçerisi ile dışarısı arasındaki geçirgen sınırda eşikte durur; bu eşik, flanör deneyiminin kurucu ilkesidir. Sınırın sabitlenmediği, sürekli yer değiştirdiği bir hareket alanıdır ve kent bu hareket alanının tam ortasında açılır. Öte yandan, Benjamin'in flanörü ile Baudelaire'in flanörü arasında tam bir örtüşme yoktur. Baudelaire'de flanör, modern yaşamın algısal yoğunluğu içinde dolaşan bir özne olarak görünürken, Benjamin'de tarihsel bir anlam kazanır. Kimi zaman kentin geniş bulvarlarında, kimi zaman pasajlarda, koşturmadan, kucağında kaplumbağa ile modern yaşamın hızına karşı yavaş adımlarla gezinen, on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin entelektüel figürüdür.

Susan Buck-Morss'a göre Benjamin'in flanörü kapitalizmin eşiğinde duran bir figürdür. Bu eşikteki bakış henüz gerçekleşenle uyum sağlamamıştır. Vitrinlere yönelir ama satın alma

edimine dönüşmez. Kalabalığı izler ama onun içinde erimez (Buck-Morss, 1989, s. 189). Flanör deneyim krizine dışarıdan tanıklık etmez. Onu bedeninde taşır. Görüntülerin süreksizliği içinde anlam biriktiremez. Bu sürecin hem öznesi hem de figürüdür. Krizin içindedir ama ona teslim olmaz: durur, bakar, geçer. Bu duruş bir direnişten çok bir teşhistir: modern deneyimin kendini gösterdiği anın teşhisi.

Modern hayatın ressamı Constantin Guys gündelik hayatın geçici ayrıntılarını arar. Bulvarlardaki kalabalıklarda, hızla değişen moda akımlarında, gelip geçen yüzlerdeki kısa ifadelerde (Baudelaire, 2003, s. 37). Onun resmindeki hızlı eskizler modern görmenin ritminin ifadeleridir. Baudelaire'in modern ressamı, geçici olanı kalıcı bir düzene dönüştürmek yerine, yalnızca bu geçici olanın izini olduğu gibi kaydeder (Baudelaire, 2003, s. 48). Bu, Benjamin'in "diyalektik imge" kavramıyla kesişir. Geçici olan ile ebedi olan birbirlerinin içinde donar; ancak, bu donma bir çözüm yaratmaz, sürekliliği olan bir gerilim kurar. Baudelaire'in estetiğinde bu gerilim, şoklar ile kırılmalar arasında bir koşutluğa dayanır ve yeni bir biçim arayışını zorunlu kılar: Sanat, bu kırılmaları içselleştirerek başka bir formda bunları yeniden üretir. Bu dağınıklık, şiirin biçimi dışında, şiirdeki bakışın işleyişini de düzenler. Algı, nesneye yönelmiş görünür, ancak kendi üzerinde dolayımlanır. Nesne, algının dönüşleri ve kesintileri içinde beliren bir deneyim parçasıdır. Bu bir eşikte durma durumudur; ne bütünüyle içeride ne de tamamen dışarıdadır. Bu eşik, algının kesintili yapısıyla sürekli yer değiştiren bir gerilim alanıdır (de Man, 1984, s. 148). Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de iki deneyim türü arasında ayrım yapar: *Erfahrung* ve *Erlebnis* (Benjamin, 2012b, s. 123). İlki birikimli bir deneyime, aktarılabilir ve kolektif hafızaya dayanır; ikincisi ise anlık, geçici ve bellekte uzun süre saklanamayan bir yaşantıdır (Hansen, 2012, s. 172).

Bilincin kalkanı, kentin travmatik uyaranlarına karşı sürekli tetiklenen bir savunma mekanizmasına dönüşmüştür. Deneyimin yapısı kökten değişmiştir; dış şok ile iç sönümleme arasındaki ilişki parçalı hâle gelmiştir. "Yoldan Geçen Bir Kadına" şiirinde bakış kadına yönelmez; bakış bu karşılaşmanın kendisini oluşturur (Baudelaire, 2003, s. 63). Benjamin bu bakışı herhangi bir ilişkinin ilk anı olarak okumaz; ilişkinin olanaksızlığının kendisi olarak okur (Benjamin, 2012b, s. 146). Bakışın kesilmesi sürmesinden daha belirleyicidir. Karşılaşma başladığı anda sona erer. Benjamin'e göre

büyük kentte karşılaşmanın yapısal biçimi budur. Anlatıya dönüşmez, çünkü anlatı zamanı gerektirir. Oysa bu karşılaşma yalnızca bir andır (Benjamin, 2012b, s. 129). Geride kalan tamamlanmamış bir izden ibarettir.

Kötülük Çiçekleri'nde "Albatros" şiiri bir başka örnektir (Baudelaire, 2003, s. 19). B Benjamin, albatros imgesini gökyüzünde, kendi dünyasında görkemli; geminin güvertesine, yani başka bir dünyaya indirildiğinde ise sakar ve iş göremez bir varlık olarak okur (Benjamin, 2012b, s. 171). Bu, modern insanın durumuna ilişkin bir alegoridir; flanör de bu özelliktedir: kalabalığın içindedir ama ona karışmaz. Benjamin'e göre albatros ile flanör arasındaki benzerlik bir imge benzerliği değildir. Aynı kopuşun iki farklı görünümünün ortaya çıkmasıdır (Benjamin, 2012b, s. 146).

Benjamin'in Baudelaire okumasında fotoğraf ayrı bir yer tutar. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nde Atget'nin Paris imgeleri yer alır. Fotoğraflar modern deneyimin parçalanmış hâlini görselleştirir. Atget'nin karelerinde sokaklar ıssız, vitrinler boş, mekânlar insan izinden arındırılmıştır; bütün bu görüntüler bir suç mahallini andırır (Benjamin, 2002a, s. 36). Bu boşluk Benjamin'in "optik bilinçdışı" kavramıyla da ilgilidir. Kamera gündelik bakışın fark edemediği ayrıntıları açığa çıkarır. Deneyimi kesintilerle, kopuşlarla ve mikroşoklarla kurulan parçalı bir yapı olarak düşünmeye zorlar. Algı doğrusal bir akış olmaktan çıkar. Kırılmalar arasında titreşen bir ilişkisellik kazanır. Fotoğrafın köşesinde beliren küçük bir detay bütün algılama düzenini bozar; bakışın yönünü değiştirir ve durağanlığı kırar. Algının bütünlüklü olduğuna dair inancı bu görünür olmayan ayrıntılar sarsar. Örneğin, cansız bir manken süreklilik duygusunu kesintiye uğratan bir ayrıntıdır; bakışın yönünü değiştirir, durağanlığını bozar. Baudelaire'in şiirinde şok etkisini Atget de fotoğraflarıyla görsel yolla yaratır. Eduardo Cadava, Benjamin'in fotoğraf üzerine düşüncelerini bir ışık-karanlık diyalektiği içinde tanımlar: Fotoğraf, geçmişi görünürleştirir, aynı zamanda onun geri dönülmez biçimde kaybolduğunu da duyurur; çünkü fotoğrafın her karesinde geçmişin belli belirsiz bir yas duygusu saklıdır (Cadava, 1997, s. 26). Bu diyalektiğin somutlaştığı başka bir yer Atget'nin boş sokaklarıdır: fotoğraflar geride kalmış bir olayın yokluğunu kaydederken, modern kentin anlatısal sürekliliğinde açılan gedikleri de görünürleştirir. Fotoğraf, kadrajı ne kadar dolu olursa olsun, çekim anı ile bakıldığı şimdi arasında hep bir kayıp ya da eksiklik duygusu taşır. Bu kayıp duygusu, Benjamin'in

Baudelaire üzerine düşüncelerinin şiir çözümlemesinin sınırlarını aştığını ve aslında modern kentte görmenin ve algının değiştiğini anlamaya yönelik bir okuma biçimi oluşturduğunu da gösterir. Şiir, şokun yarattığı kırılma ile fotoğrafta kaybın açtığı boşluğu birbirine koşut gösterir; ancak kırılmalar ve boşluklar arasındaki gerilimi hiçbir zaman ortadan kaldırmaz. Baudelaire'in kentinde, kalabalığın ürettiği kesintiler içinde deneyim parçalanır (Benjamin, 2012b, s. 120). Benjamin'e göre flanörün böyle bir bütünlüğün peşinde olmadığı da söylenmelidir. Kent deneyimini ne tamamlamayan ne de tek bir anlama indirgeyen flanörün gezintisi, kapitalizmin süreklilik ve bütünlük vaatlerine karşı bir mesafe yaratır (Buck-Morss, 1989, s. 189). Baudelaire kenti şok etkisiyle parçalayarak deneyimi kesintiye uğratırken Proust bu parçalanmışlığı bedene ve belleğin derinliklerine çeker. İstemsiz bellek, şokun yarattığı yıkımı zamanın katmanlı dokusunda yeniden kurar.

Proust: İstemsiz Bellek

Benjamin, Proust'un belleği geçmişin bir arşivi olmaktan çıkarıp bedenin işleyişine bağlamasını, insanın zamanla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlayan devrimci bir tutum olarak görür. Bellek artık bedene aittir; geçmişi şimdiye taşıyan duyumlar, rastgele bir koku, tat ya da dokunmayla tetiklenir. Zamanın akışındaki duraklama, çağrışımlarla geçmişi şimdinin içine yerleştirir; anlatıcı zamanı katmanlı bir doku olarak kurar. Çağrışımlarla geçmişi bir eşik gibi şimdinin içine taşıyan istemsiz bellek, deneyimin yalnızca duyumla gerçekleştiği anlayışını yıkar. Deneyim, algı ile belleğin birlikteliği içinde oluşur. Hakikat artık anlatıda tek ve değişmez bir bütünlük olarak temsil edilemez. Anlatıcı da ne bütünüyle anlatının dışındadır ne de onun içinde çözülür; zamanın akışında açılan boşluklarda durur; bakar, ilerler, yeniden konumlanır. Proust'un istemli bellek ile istemsiz bellek ayrımı (Proust, 2020, s. 306) modern deneyimin krizini de tanımlar. Bilinçli geri çağrılan geçmiş, istemli belleğin hatırlamalarıdır; hatıralar zaman sıralamasıyla geçmişe dair anlatıya süreklilik katar.

İstemsiz bellek, geçmişin beklenmedik bir duyusal eşleşmeyle geri gelmesiyle canlanır. Geçmiş şimdide ani bir görünürlük olarak ortaya çıkar; bu yeniden etkinleşme, istemsiz belleğin işleyişidir. Duyum, yalnızca zamanın akışı içinde bedenin bir uyarımı değildir;

bedende gizli izlerin tetiklenmesiyle birlikte geçmiş, şimdiki zamanın içine bir katman olarak sızar (Proust, 2020, s. 53). Algı, zamanın katmanlaşmasını mümkün kılan bir dolaşım biçimi olur. Madeleine kekinin tadı, Guermantes avlusunda yerinden oynamış döşeme taşı veya bir peçetenin dokusu; bunların her biri geçmişin düz çizgisel akışını kırar (Proust, 2014, s. 473). Benjamin "Proust İmgesi"nde Proust'un gerçek başarısının "hatırlayan bir hayatın dokusunu" örmekle ilgili olduğunu belirtir (Benjamin, 2012a, s. 102).

Proust, romanının malzemesinin istemsiz belleğin izlenimlerle ansızın geri getirdiği geçmiş yaşantılar olduğunu ilan eder (2013, s. 121). "Gerçeklik dediğimiz şey, bizi aynı anda sarmalayan bu izlenimlerle hatıralar arasındaki bağlantıdır" (2013, s. 115). Anlam, bu hatıraların yeniden belirmesiyle örülen ilişkiler içinde kurulur; önceden verili olmaz, her hatırlamada yeniden oluşan bir şeydir. Şimdi, tek boyutlu bir an olmaktan çıkar; geçmişin birikimlerini ve tortularını içinde taşıyan katmanlı bir zaman yüzeyine dönüşür. Duyusal bir çağrışımın araladığı istemsiz bellek, geçmiş ile şimdi arasında ani ve beklenmedik bir geçit açar. Özne bu geçitte zamanın dışındaki durağan bir bilinç olmaktan çıkar; kendisi de zamanın katmanlı akışının bir parçasına dönüşür.

İstemsiz belleğin açığa çıkardığı zaman katmanı, düz bir akıştan çok, geçmiş ile şimdinin üst üste geldiği bir yapı olarak belirir. Geçmiş olduğu gibi geri dönmez; şimdide ortaya çıkan beklenmedik bir duyum, bazı anları yoğunlaştırarak yeniden görünür kılar. Bu yüzden Proust için roman, geçmişi şimdi içinde yeniden kurmanın imkânlarını araştıran bir yazı biçimidir (Proust, 2013). Burada anımsanan şey, yaşanmış olanın bütünü değil, belleğin seçerek gün yüzüne çıkardığı kesitlerdir.

Benjamin, istemsiz belleğin bu işleyişini bireysel deneyimin ötesine taşıyarak tarih düşüncesiyle ilişkilendirir. Proust'un bedende ve duyularda saklı kalan geçmiş tasarımı, Benjamin'de tarihsel deneyimin kavranışına yönelik bir modele dönüşür. Geçmiş, süreklilik içinde korunmuş bir bütün olarak değil, belirli bir anda ansızın görünürlük kazanan diyalektik imgeler aracılığıyla kavranabilir (Benjamin, 2002b). Böylece istemsiz belleğin mantığı, yalnızca bireysel hatırlamayı değil, tarihle kurulan ilişkinin temel dinamiklerini de açıklar.

Proust geçmişin istemsiz çağrışımlarla parçalı olarak geri dönüşünü kurgularken, Benjamin geçmişi tarihe dair düşünmenin kurucu koşullarından biri olarak yeniden kavramlaştırır: Geçmiş ne bellekte ne de tarihte eksiksiz olarak geri gelebilir; şimdiyle kurduğu beklenmedik bağlantılarla görünürlük kazanır. Benjamin, tarihçinin bu gelişi zorlamaya çalıştığını düşünür; geçmişin şimdiki zamanda kendini göstermesini beklemek yerine, düşünsel görünürlük anını yakalamaya çalıştığını ileri sürer. Bu, Proust'un anlatısının ötesine geçen ancak onsuz da anlaşılamayacak bir geçmiş kavrayışıdır. Proust'ta geçmiş zaman bir duyumla geri dönerken, Kafka'da şimdi mekâna dönüşür ve katılaşır. Atlas'ın ilgisi de bellekten mekâna, zamanın kırılmasından mekânın ertelenmesine yönelir. İç dünyada zamanın derinleşmesiyle beliren anlam mekânda kaybolur; kapılarda ve koridorlarda bir arayış hâline gelir.

Proust'un istemsiz belleğinin geçmişi şimdinin içine bir katman olarak sızdırdığı duyusal yapı, Kafka'nın dünyasında bir bekleyiş düzenine dönüşür. Artık mekânın özneyi kapatması, eylemsiz bırakması söz konusudur.

Kafka: Eşikler ve Bekleme Odaları

Kafka'nın zamanı, Proustvari bir akış yerine kendi içine kapanan bir ertelenme düzenidir. Mekân bu düzenin dışarıdaki karşılığıdır; boşluklar, eşikler ve geçişler anlatının yapısal koşulu hâline gelir. Anlam ulaşılacak bir bütün değildir; sürekli yaklaşan ama her seferinde geri çekilen bir ufuk etkisidir. Mekânın deneyimi, bir yerden diğerine ilerleyen bir eylem değildir; ilerlemenin sürekli bekletildiği bir bulunma biçimidir. Mekân kapanır gibi olur; ancak, bu kapanış hiçbir zaman tamamlanmaz. Sınır, geçişi mümkün kılmak yerine onu sürekli olarak erteler. Karakterlerin yöneldiği her yer yeni bir durdurma eylemi üretir. Eylem gecikmelerle parçalanır; soru ile yanıt arasındaki ilişki bozulur; soru yanıtı erteler. Kapı açılırken kapanır; deneyim bu belirsizlik içinde ne ilerler ne de durur; yalnızca ertelenme yoğunlaşır. Bekleme bu mekânın çalışma biçimidir.

Dava'da Josef K. mahkeme salonlarının odalarını klostrofobik ve birbirini eksik bırakan parçalar gibi görür. Koridorlar uzadıkça daralır, kıvrıldıkça yön duygusunu siler.

Mahkemelerin bulunduğu tavan aralarını aydınlatmayan ışıklar, havasız ve geçici küçük odalarda sönmek üzereymiş gibi titrer. Koridorun bir bekleme odasına dönüştüğü bu sahnede mekânın mantığı açıkça ortaya çıkar. Josef K. içeri girdiğinde neredeyse tökezler; basamak beklenmedik bir yerde olduğu için içeriye kolayca geçemez.

Işık doğrudan girmez; tahta parmaklıkların arasından sızar. Koridora dönük bu parmaklıklar hem bölümler arasında sınır hem de gözetleme yüzeyi işlevi görür: memurlar parmaklığın yanında durarak koridordakileri izler. Bekleme alanı ne tam kapalı ne de tam açık bir mekândır; ara bir bölgedir. Oturanlar, toplumun üst kesimlerinden gelmelerine karşın üstleri başları bakımsızdır; şapkalar için askı yoktur; şapkalar bankların altına konulur. Bu küçük ayrıntı, mekânın mantığını ele verir: burası, içinde bulunanlara yer açmak için değil, onları bekletmek için tasarlanmıştır (Kafka, 2012, s. 53). Büro kapıları çoğunlukla yarı aralıkta kalır. İçeri girildiğinde yeni bir dar geçitle karşılaşılır. Kapılar ilerlemenin önünü açar gibi görünür; her biri bir sonrakini vaat ederek kapanır; bu vaat her seferinde ertelenir. Mekânlar yan yana gelir ama birbirini karşılamaz; her biri ötekini yalnızca işaret eder, oraya varmak yerine onu gösterir. Yön duygusu süreklilik kazanan bir hareket içinde anlaşılmaz; sürekli geciktirilen bir yöneliş halinde kurulur. İlerleme ve bekleme, görünürde birbirini dışlayan zıtlıklar gibi dursa da aynı deneyim alanı içinde birbirine karışır; hareket burada ilerlemek yerine kendi içinde durağanlaşır. Kafka'nın *Dava* romanında, açılmayan kapının koluna uzanan el bekleyişi yoğunlaştırırken, koridora yayılan sesler ve okunaksızlaşan tabelalar bu tıkanmışlığı somutlaştırır (Kafka, 2012, s. 53). Bu bağlamda hareket, dışarıya doğru bir geçiş imkânı sunmak yerine kendi içine kıvrılır; adım atmak ile beklemek aynı anın içine sıkışarak çakışır.

Tutukluluk, belirli bir olayın sonucu olmaktan çok, mekânlara sinmiş ağır ve sürekli bir baskının duyumsanmasıdır. Aynı atmosferin hissedildiği apartman boşlukları, bekleme odaları ve merdiven araları baskının dağılmış yüzeyleridir. Mekân durmadan bölünür, bölünme daha da daraltır; mekân genişlemez, bütünleşmez. Benjamin, *Dava*'yı modern bürokrasinin teolojik kökenleri olarak okur. Unutulmuş bir anlam dünyasının mekândaki izi, ulaşılamaz bir yasa hâline gelmiştir (Benjamin, 2015). Bu yorum, Kafka'nın metinlerini teolojik bir alegoriye dönüştürme riskini taşır; ancak Benjamin bu riski göze alır. Benjamin, Kafka'nın anlatılarında ne söylediğinden çok neyi söylemek istediğini daha önemli bulur.

Agamben'in Kafka okuması Benjamin'i tamamlar ama onun ötesinde yasanın kendisine odaklanır. Benjamin'in tersine, Agamben yasanın işlevsizliğine odaklanır; çünkü ona göre Kafka'nın yasası, geri çekilmiş bir aşkınlığın ve unutulmuş bir anlam dünyasının mekândaki izi değildir. Bu geri çekilme yasanın kurucu işleyişini gösterir; yasanın kendisi zaten en baştan içeriksizdir; her şeye gücü yetmez. Josef K. yasanın yasaklama ya da dışlama alanında tutsaktır. Kafka'nın koridorlarının boş olması ve yasanın sürekli ertelenmesi de bunu somutlaştırır. Erteleme, düzenin çöküşü değildir; tersine, işleyiş biçimidir. Kafka'nın dünyasında da yasa yürürlüktedir, ancak birey yasanın dışına çıkarılmıştır; çıplak hayata indirgenmiştir. Bu, Agamben'in istisna hâlindeki egemenliğin en saf biçimidir (Agamben, 2005, s. 58).

Werner Hamacher ise Benjamin'inden farklı olarak Kafka'nın dünyasında yalnızca belirsizlik ya da kapalı bir anlam yapısı olduğu düşüncesini doğru bulmaz. Anlamın işleyişi kesintiye uğramaz, çünkü aslında hiçbir zaman tamamlanmamıştır. Hukuk, dil ve buyruklar sürekli işler; ancak bu işleyiş hiçbir karara, hiçbir kapanışa ulaşmaz. Kapı ne tamamen açıktır ne de tamamen kapalıdır. Açılma vaadini sürdüren ama bu vaadi daima geri çeken bir işleyiş biçimi vardır (Hamacher, 2002, s. 299). Eşik geçişi sürekli erteleyen bir düzenektir. *Dava,* bu eşik deneyimini en yalın hâliyle sergiler.Taşradan gelen kişi yasanın kapısı önünde bekler. Kapı açıktır ama kapıcı onu içeri almaz. Yıllar sonra kapının önünde, ölümün eşiğinde, "Neden başka kimse bu kapıda n girmek istemedi?" diye sorar. Kapıcı, "Bu kapı yalnızca senin içindi; şimdi gidip onu kapatacağım," der. Bu yanıt, anlatının akışını tersine çevirir. Kapı kişiye özeldir; yalnızca beklemek içindir; içeri girmek için değil (Kafka, 2012). Benjamin'e göre bu kapı, Kafka'nın anlatılarına yayılan teolojik boşluğun somut bir figürüdür (Benjamin, 2015). Kapının önünde bekleyen kişi kurtuluşunu bekleyen modern bir öznedir. Ama bu bekleme, "Tarih Kavramı Üzerine"deki mesiyanik zamanın sekülerleşmiş ve içi boşaltılmış bir biçimidir. Beklenen Mesih gelmez, kapı açılmaz; geride yalnızca bekleme ediminin kendisi kalır.

Şato'da da bu gerilim işler. Kadastrocu K. kendisini çağıran otoriteye ulaşmak için köyde dolaşır. Şato ne yaklaşır ne uzaklaşır; herkes yolu bilir ama kimse göstermez. Yol hem görüş alanındadır hem de erişilmezdir (Kafka, s. 2018). Bu, bir mekâna ulaşılamamasının çok ötesinde bir durumdur. Bürokratik bir mesafedir.

Dönüşüm'de mekân, karakterin dönüşümüyle birlikte aşama aşama değişir. Gregor Samsa'nın odası önce bir sığınak, sonra bir hapishane, en sonunda ise sessiz bir mezara dönüşür. Eşyalar birer birer dışarı taşındıkça oda boşalır; ama bu boşluk genişleme değil, terk ediliştir. Duvarlar ve zemin anlamını yitirir; sınırlar belirsizleşir. Boşluk özgürleştirmez; tersine, eylemi durduran bir kapanışa dönüşür. Gregor'un bedeni de bu çözülmeye eşlik eder: önce işlevsizleşir, sonra silinir. Mekânın daralmasıyla bedenin yok oluşu aynı ritmi paylaşır (Kafka, 2019).

Benjamin'in burada dikkat çektiği şey, sahnenin okurda yarattığı bedensel etkidir. Mekân daraldıkça yalnızca Gregor sıkışmaz. Okuma deneyimi de sıkışır. Sayfalar ilerledikçe odanın duvarları okurun algısına doğru yaklaşır (Benjamin, 2015). Kafka'nın mekânı, temsilin bir alanı olmaktan çıkar. Bedeni içine alan bir daralma eylemi haline gelir.

Pasajlar'da bu durum iç mekânın çöküşüyle ilişkilendirilir. Ne tam özel ne de tam kamusal olan bir ara bölge açılmıştır (Witte, 2002, s. 155). Kafka'nın dehası, bu ara bölgeyi katlanılmaz bir kesinlikle tarif etmesidir. Kafka'nın metinlerindeki koridorlar, kapılar ve eşikler arasında sürekli ertelenen bir hareket izlenir; anlatı bir içeriğe yerleşmez. Her kapı başka bir kapıya açılır; yerleşme düşüncesi sürekli geri çekilir. Bu ertelenmişlik, bekleyişin tekil bir durum olmaktan çıkıp metnin yapısal ritmine dönüşmesidir. Kafka’nın boşlukları ve kapalı eşikleri Brecht’in sahnesinde bilinçli bir durdurmaya ve kesintiye dönüşür. Brecht, Kafkaesk mekânları sahnede, ışıklar altında açığa çıkaran bir düzenek olarak yeniden inşa eder.

Brecht: Sahnenin Kesintisi

Brecht sahnesinde oyuncu *gestus*, karakterin kendi psikolojisinden çok toplumsal konumunu ve tarihsel ilişkilerini dışa vuran bir duruş, bakış ya da hareketler bütünü olarak tanımlanabilir. Oyuncu, dramatik akışı aniden kesen bu beden dışavurumuyla izleyicinin karakterle özdeşleşmesini engeller; onu sahnelenen oyuna eleştirel bir mesafede durmaya, bakmaya ve sorgulamaya zorlar. Oyundaki bu kesinti, izleyiciye anlatılanı

kendiliğinden kavratmaz tersine, onu duraksatır; bakmaya ve sorgulamaya zorlar (Brecht, 1997a, s. 18).

Benjamin'in sözünü ettiği oyuncu, bir duyguyu gösteren yerine duygunun nasıl üretildiğini açığa vuran bir anlatıcıdır (Benjamin, 1984, s. 239). *Gestus*, sahne tekniğinin ötesinde bir kavramdır; çünkü, beden sahnede kendi toplumsal yerini gösteren bir yüzey; bir omuz eğimi ya da bakıştaki bir duraksama, sınıf ve tarihi çelişkilerinsomut birer imgesidir. Bu nedenle *gestus* nedensellik zincirini kıranbir işlev görür ve sahneyi kendi içinde tamamlanmış epizodların montajına dönüştürür. Bu kurgu, sahnenin doğallığını yıkarak izleyicinin temsilin nasıl kurulduğuna, nasıl işlediğine odaklanmasını sağlar. Oyun, bir yanılsama olmaktan çıkıp üzerine düşünülebilir toplumsal bir incelemeye dönüşür (Brecht, 1997b, s. 133).

Ses çıkarmadan çığlık atma, sıradan insanın düzenin karşısındaki çaresizliğini, sesini duyuramamasını ve acısını gösterememesini simgeler (Brecht, 2002). Brecht'in sahnesinde beden kendi toplumsal konumunu gösteren bir yüzeydir. Sahnedeki beden canlandırdığı karakter olmadığını gösterir; karakteri izleyiciye anlatan, onu yorumlayan ve eleştiren bir anlatıcıdır (Brecht, 1997a). Bu nedenle, oyuncunun her jesti aynı zamanda bir yorumdur. Sahne, söylenmek istenen yorumun oyuncunun bedeninde gösterilmesine dönüşür.

Brecht'in sahnesi Aristotelesçi tiyatronun nedensellik zincirine dayanmaz. Olaylar birbirini zorunlu olarak doğurmaz; oyun, her biri kendi içinde tamamlanmış kısa sahnelerin yan yana gelmesiyle kurulur. Araya giren anlatıcı, şarkılar ya da beklenmedik müdahaleler sahneler arasında boşluklar açarak sürekliliği kesintiye uğratır (Kesting, 1985, s. 22). Benjamin'in *Pasajlar*'daki montaj anlayışı burada yapısal bir karşılık bulur; parçalar bütünün içinde erimez, kopukluklarını korur. İzleyiciyi anlatının akışına kapılmaktan alıkoyan bu mesafe, edilgen katılımın yerini eleştirel bir sorgulamaya bırakmasını sağlar.

Anlam, akış içinde, belirli bir sonu olan bir hikâyede açığa çıkmaz; yan yana duran fragmanlar, anlatılanın yalnızca bir kurgu olduğunu gösterir. Fredric Jameson’a göre Brecht’in sahnesinde önemli olan, olayın kendisinden çok onun üretim koşullarıdır (Jameson, 1998, s. 42). Oyun ya da temsil, kendi kurgu sürecini izleyiciye gösterir;

izleyicinin bir hikâyenin ne olduğundan çok, nasıl kurulduğuna bakmasını ister. Bunu yaparken izleyicinin oyunu doğallaştırmasını engeller; oyunu yoruma açık tutar. Sahne tamamlanmaz, açık kalır; her epizod kendi içinde çözülmez bir artık bırakır. Düşünmeye alan açan da bu artıktır. Anlam, bu tamamlanamazlıkla açığa çıkar (Benjamin, 1984). Bu tamamlanamayan, kapatılamayan bekleyiş, Kafka'nın dünyasıyla yeniden ilişki kurar.

Kapı imgesi, hukukun ve otoritenin aşılmaz duvarını temsil ederken, Brecht'teki kesinti o duvarın nasıl kurulduğunu gösterir. Kafka'da Josef K. nedeni bilinmeyen bir düzenin içinde sürekli ertelenen bir bekleyişe yerleştirilir; özne ile içinde bulunduğu durum arasındaki mesafe çözülmüş, kişi kendi konumuna yabancılaşmıştır. Kapılar ne bütünüyle açılır ne de kapanır; sürekliliği kuran şey, anlamın sürekli ertelenmesi ve bu ertelenmenin yarattığı kesintisiz bekleyiştir. Eylem beklemeye alınmış; bekleyiş varoluşun temel biçimine dönüşmüştür.

Brecht'te ise bu yapı tersine çevrilir: sahne, kendiliğinden akan bir gerçeklik olarak değil, kurulu bir düzen olarak görünür hâle gelir; oyuncu ve seyirci, bu düzenin nasıl ve neden kurulduğunu sorgulayabilecekleri bir mesafe kazanır. Böylece pasif bekleyişin yerini temsilin yapısına yönelen eleştirel bir farkındalık alır. Kafka'da süreklilik bekleyişin kendisiyken, Brecht'te bu süreklilik bilinçli bir kesintiyle kırılır ve anlamın kendisi sorgulanabilir hâle gelir.

Benjamin'in modern kent okuması söz konusu yapılar arasında eleştirel bir eşik kurar. Modernitede deneyimin akışı parçalanmış; algı, süreklilik yerine şok ve kesinti diyalektiği üzerinden işlerlik kazanmıştır. Brecht'in sahnesi, bu parçalanmışlığı yalnızca bir ayna gibi yansıtmakla kalmaz, onu bilinçli bir düşünme zeminine dönüştürür. Burada şok, basit bir uyarıcı ya da tetikleyici olmaktan çıkarak, algıyı durduran ve düşüncenin önünü açan yapısal bir kesintiye, bir düşünme molasına dönüşür.

Adorno, sanata politik bir işlev yüklenmesine sıcak bakmaz; bunun nedeni, sanatın özerkliğinin politik araçsallaştırma yoluyla tehdit edildiğini düşünmesidir (Adorno, 2006a, s. 230). Bu araçsallaştırmanın sonunda sanatın bir tüketim nesnesine ya da doğrudan bir talimat metnine indirgeneceğini ileri sürer. Bu yaklaşımını kesinti, montaj ve algının bozulması düşünceleriyle destekler. Temsilin politik işlevi, yapısal kırılmalarla ortaya

çıkabilir; bir mesajın doğrudan iletilmesiyle gerçekleşmeyebilir. Adorno ise şok deneyimini, izleyiciyi ya da alımlayıcıyı edilgenleştiren dışsal bir müdahale olarak görür; bu tür bir kırılma üzerinden estetik deneyimin yeniden kurulmasına eleştirel mesafesini korur. Çünkü şok, izleyiciyi düşünmeye zorlamadan bir reflekse yöneltme riski de taşır; Adorno'ya göre bu, otoriter bir düzeneğe dönüşebilir (Adorno, 2006b, s. 383-384). Ancak Benjamin, şok kavramını, yapıtın sürekliliğini kıran ve izleyiciyi özneleşmeye zorlayan bir kesinti olarak savunur. Benjamin, şoku kitlelerin uyuşmuşluğunu gidermek için gereken bir uyarıcı olarak düşünür; şok yoluyla sanatın görece özerkliğinde oluşan kırılmalar sonucunda yapıt bir propaganda aracına indirgenemez; çünkü izleyicinin yadırgamasıyla birlikte yapıt tarihsel hakikati açığa çıkarır. Yabancılaştırma etkisi (*Verfremdungseffekt*) izleyiciyi özgürleştiren bir olumsuzluk alanı yaratır. Sahneye kopuşun ve süreksizliğin yerleştirilmesi bir biçim tercihi değil, yöntemsel bir karardır. Toplumsal ilişkilerin doğallığını ifşa etmek, izleyiciyi sahneyle özdeşleşmekten alıkoymak ve görmenin alışkanlık içinde körleşmesini engellemek için sürekliliğin kendisi bozulur. Seyirci böylece sahnenin içine çekilmez; tam tersine, sahne ile arasında bir mesafe açılır: Artık anlayan değil, farkına varan konumundadır.

Brecht'in *gestus*u ile Benjamin'in alıntı tekniği yapısal olarak akraba iki işlemdir. *Gestus*, eylemi dramatik süreklilik içinde eritmek yerine onu durdurur, bağlamından söker ve sergilenebilir hâle getirir; alıntı da metni özgün bağlamından koparark yeni bir gerilim alanına taşır. Her ikisi de aynı epistemolojik kararı paylaşır: parça, bütünün bir unsuru olarak değil, bütünün doğallığını bozan bir müdahale olarak öne çıkar. Bu müdahalenin hedefi, alışkanlık içinde işlevsizleşen bakıştır; gestus ve alıntı, bu bakışı durdurarak düşüncenin yeniden devreye girmesini zorlar.

Brecht'in sahnesi bu anlamda yalnızca bir tiyatro formu değildir; anlam akışta değil, kesintinin açtığı anlarda kendini gösterir. Kesinti dilde de işler. Brecht'te sözcükler akmaz; durur, kırılır ve yeniden başlar. Hölderlin'in geç dönem şiirlerindeki boşluklar, Goethe'nin ölçülü dilinin yarattığı gerilim, dilin kendi bütünlüğünü parçalayarak anlam ürettiğinin işaretleridir. Dil burada bir gestus olarak çalışır: toplumsal çelişkiyi doğrudan ifade etmek yerine onu görünür kılar, sergiler; hakikat ise bu yarılmada, düşünce imgesi olarak açığa çıkar.

Goethe ve Hölderlin: Dilin Sınırları

Benjamin, Hölderlin ile Goethe arasında bir karşıtlık kurmaktan çok ikisini dilin iki farklı yüzeyi, iki ayrı eşiği olarak göstermek ister (Benjamin, 1996). Goethe, dünyanın anlamlı bir bütünlük içinde gösterilebilir olduğunu dil aracılığıyla kurarken, Hölderlin dilin anlam üretimini kendi sınırına çarptığı yerde açığa çıkarır. Goethe'de dil içinde anlam hâlâ kurulabilir; cümleler birbirini izler, imgeler tamamlanır ve süreklilik sağlanır. Dünya kırılgan olsa da anlatılabilir bir bütünlük kurulabilir. Hölderlin ise dilde bir süreksizlik yakalar: Dizeler birbirine çarpar, boşluklar açar; kopuşların arasından anlam dolaylı olarak sızar. Goethe'de dil, dünyayı hâlâ kuşatabilen bir araçken Hölderlin'de kendi sınırına çarparak durur; taşıyamayacağı bir yük altında gerilir. Dil dünyayı temsil edemez, temsilin sınırını açığa çıkarır ve tarihsel kopuşla birlikte düşünmenin imkânlarını araştıran bir yazma çabasına zemin hazırlar.

Benjamin, Goethe'nin *Gönül Yakınlıkları*'nı (2014) karakterlein duygularına dayalı bir aşk anlatısı olarak görmez. Doğanın mitik zorunluluğu (bastırılmış arzu) ile toplum sözleşmesi (evlilik kurumu) arasındaki çatışmanın, estetik görünüşte saklı olan tarihsel hakikat içeriğini (*Wahrheitsgehalt*) açığa çıkaran bir gerilim alanı olarak görür (Benjamin, 1996). Aşk anlatısında duygular taşmaz, geri çekilerek ilerler. Goethe'nin romanında tutku, var olan düzeni bütünüyle yıkmak istemez; düzen içinde sürekli yer değiştirir. Mesafe korunur; gerilim yoğunluğunu kaybetmeden varlığını sürdürür. Kadehler, yüzükler ve bahçe kapıları tarihsel ve metafizik bir yoğunluk taşır; henüz modern kapitalizmin metalaştırıcı gücüyle çözülmemiş, kendi aurası içinde var olan bir dünyaya aittir. Rainer Nägele, Benjamin'in Goethe okumasına "nesnelerin sessiz konuşmasını duyma çabası" der (Nägele, 1991, s. 88). Bu sessiz konuşma, estetik bir bakış olmanın ötesinde, nesnelerin tarihsel ve metafizik yoğunluğunu da açığa çıkaran bir algı biçimidir; çünkü modern deneyimde giderek kaybolan bir ilişki biçimini gösterir. Goethe'nin dünyası, tamamen çözülmemiş bir düzene aittir; nesneler anlamından kopmamıştır ya da anlam henüz tükenmemiştir. Görünür ile anlam arasındaki bağ kırılgan olsa da hâlâ süreklidir. Oysa moderniteyle birlikte şeylerin konuşması dağılan bir yankıya dönüşmüştür; nesne

anlamını taşıyan bir varlık olmaktan çıkmıştır. Nesne, anlamının kaybını taşıyan bir iz haline gelmiştir. Benjamin'in Goethe okumasında önemli gördüğü şey bütünlüğün yavaş yavaş çözülme sürecidir; dağılmanın henüz tamamlanmadığı ama artık geri döndürülemez olduğu bir eşiktir.

Büyünün çözüldüğü yerde, saklı hakikat parçalar arasındaki boşluklarda ortaya çıkar. Hölderlin'de bu dağılma, dilin kendisinde çoktan yazılıdır: Söylemek istenen, her seferinde söylenebilir olanın sınırını aşar. Benjamin, Hölderlin'in geç dönem şiirlerinde dilin bu aşımla nasıl gerildiğini ve kendi taşıma kapasitesinin ötesine nasıl yüklendiğini izler (Benjamin, 1996). Şiir bu yükte ne çöker ne de çözüm bulur; anlam, biçimin kendi iç zorunluluğu içinde kurulan ilişkisel bir gerilimde taşınır. Benjamin'in Hölderlin okumasında *das Gedichtete*, tam da bu eşiği adlandırır: söylenen içerikten çok, şiirin kendi içinde kurduğu zorunlu ilişkiler ağı belirleyicidir; *das Gedichtete* yaşam ile biçim arasındaki geçişi yapılaştıran özerk bir şiir dünyasıdır. Hölderlin'in "Hayatın Yarısı" şiirinde bu yapı açıkça görünür: "Sararmış armutlar / ve yabani güller doludur toprak" dizelerinde doğa başlangıçta bolluk ve doluluk içinde belirirken, şiirin ilerleyen kısmında bu doluluk geri çekilir ve aynı dünya bir eksilme ve sessizlik alanına dönüşür. “Hayatın Yarısı" tam bu eşikte durur. Dil burada akmaz; kırılır, susar ve yeniden başlar. Parçalanma, bir eksikliğin izi değil, şiirin kendi içinden örgütlenme biçimidir: anlam, süreklilikte ortaya çıkmaz; sürekliliğin çatladığı yerde belirir.

Şiirin ilk bölümünde doğa bolluk, açıklık ve doluluk içinde görünürken, ikinci bölümde aynı dünya geri çekilir; ışık ve yaşam öğeleri silinir ve anlam artık temsil düzeyinde değil, bu geri çekilmenin kurduğu biçimsel düzen içinde ortaya çıkar. Bu geçiş, şiirin kendi içinde kurduğu bir karşıtlık ritmini gösterir. Söz konusu bu karşıtlık, deneyimin sürekliliğini yitirmesinin ötesinde, sürekliliğin artık kesintiler üzerinden okunabilir hale gelmesiyle ilgilidir. Şiirin ikinci yarısı bu kırılmayı daha da belirginleştirir: "Vah bana… kış olunca çiçekleri nereden bulurum…" dizeleriyle birlikte dünya artık eksilen bir yaşama alanı olarak deneyimlenir. Duvarların "dilsiz ve soğuk" kalması, bayrakların rüzgârda sesini yitirmesi, dilin kendisinin de geri çekildiği bir eşik durumunu gösterir. Stefan Zweig'in (1990, s. 210) Hölderlin okumasından aktardığı geç dönem şiirin tonu da bu kırılmayı yoğunlaştırarak söyler: "Az yaşadım ben… soğuk soluk alıyor… şimdiden şarkısız…"

dizelerini, şiirin artık giderek silinen bir ses olduğunu gösterdiğini savunur. Hölderlin'in geç dönem şiirlerinde dil, kaybedileni geri çağırmaz; bu geri çağrılamazlığı biçimin içinde tutmayı başarır. Anlam ile söyleyiş arasındaki mesafe kapanmaz; şiir de bu mesafenin üzerinde kurulur. Benjamin'in *das Gedichtete* kavramı tam olarak bu noktayı adlandırır: şiirde içerik olarak görünen şey, biçimin içsel zorunluluğu içinde yeniden örgütlenen bir ilişki alanıdır. Bu yüzden Hölderlin'i anlamak, iletilen anlamı çözmekten çok bu yapısal örgünün nasıl kurulduğunu kavramayı gerektirir. *Das Gedichtete*, şiirin içerikten ya da şairin yaşantısından türeyen bir ifade olmaktan çıkıp, yaşam ile biçimin ayrılmaz bir bütün olarak yeniden kurulduğu şiirsel olanın özerk dünyasını işaret eder (Benjamin, 2016, s. 139). Bu düzlemde eksiklik değil, anlamın yalnızca bu ilişkisel yapı içinde ortaya çıkması belirleyicidir.

Benjamin, Goethe'yi dünyanın hâlâ dil aracılığıyla düzenlenebilir olduğunu varsayan bir düşünür olarak okur. *Gönül Yakınlıkları*'nın açılışında insan ilişkilerinin kimyasal çekim yasalarıyla açıklanması, bu okumanın somut bir örneğidir: dünya hâlâ bir bütünlük içinde kavranabilir görünür; anlam ile görünüş arasındaki bağ henüz kopmamıştır (Goethe, 2014, s. 39). Anlatı ilerler, imgeler tamamlanır; bağ kırılgan olsa da sürer. Hölderlin'de ise bu güven çözülmüştür; dil artık dünyayı kuşatamaz, yerinden edilmiş bir varoluşun eşiğinde gerilir. Bu iki okuma birbirini dışlamaz; Benjamin için her biri dilin farklı bir tarihsel imkânını gösterir. Goethe'de dil dünyaya hâlâ yetişebilmektedir; Hölderlin'de ise bu yetişme çabası dilin kendi sınırına çarpmasına dönüşmüştür. Benjamin her iki şairi yorumlarken asıl baktığı yer bu iki imkân arasında açılan gerilimdir: dilin dünyayı taşıyabildiği son an ile artık taşıyamadığının fark edildiği ilk an arasındaki eşik.

Dil artık iki uç arasında belirli, değişmeyen bir biçim olmaktan çıkar; bir güç alanına dönüşür. Anlam bu alan içinde yer değiştirerek sürer. Goethe'nin dili ile Hölderlin'in dili arasındaki salınım, modern edebiyatın temel gerilimlerinden birini oluşturur. Dil, dünyayı saydam biçimde aktaran bir araç olmaktan çıkar; temsil edebilmenin sınırlarında düşünceyi kendi krizine taşır. Silva, başka bir coğrafyadan, bu iki uç arasındaki gerilimin çözümlenmediği ama bekletildiği bir tarihsel aralığı gösterir. Bu coğrafyada modernite henüz bir kırılma yaratmadığı için modernismo hareketi, Avrupa'daki *Art Nouveau* akımının etkisiyle dilde estetik bir kopuş olarak ortaya çıkar. Kriz, adlandırılmış bir

kırılmadan değil, henüz yoğunlaşmamış bir boşluktan doğar. Dil bir sınıra çarpmaz; çarpacağı tarihsel yoğunluk henüz oluşmamıştır.

José Asunción Silva: Periferik Flanör

Silva'nın modernitesi bir fazlalık değildir; bir artık üretmez, tersine, bir yokluk deneyimidir. Periferik flanör, merkezin aşırı uyarısının yerini alan bir boşluk içinde yürür. *Modernismo* akımının Kolombiyalı temsilcisi geleneksel motiflere bağlı kalır. Octavio Paz'ın tanımladığı üzere, modernismo pozitivist eleştirinin din ve metafizik alanlarında yarattığı boşluğa bir yanıttır. Latin Amerika'nın İspanyolca yazan kimi şairleri Fransız şiirine yönelir; çünkü burada romantik ve okültist geleneklerle beslenen, analojiye dayalı bir estetik anlayış da bulmuşlardır (Paz, 1996, s. 90). Silva'nın Bogotá'sı, Baudelaire'in Paris'inden farklı bir akışta işler. On dokuzuncu yüzyılın sonundaki bu başkent, Avrupa modernitesinin dalgalarını bir gecikmeyle karşılar. Ancak bu gecikme kronolojik bir farktan ibaret değildir. Modernitenin kendisinin merkezdekinden daha dağınık ve daha az yoğun bir biçimde deneyimlenmesidir.

Silva'nın *Gece Şiirleri* boşluk, melankoli ve gecenin karanlığını konu edinir: "Acı ve keder dolu, zamanın sonsuzluğuna doğru yürüyen gölgen, benim gölgemle birleşecek" (Silva, 2015, *Nocturno*). Buradaki flanör Paris bulvarları yerine ay ışığının aydınlattığı tenha sokaklarda yürür. Bu yer değişimi, modernizmi yerelin gerçekliğine uyarlama çabasından doğan eşzamanlı olmayan bir deneyimdir: Marshall Berman'ın modernleşmenin eşitsiz ve parçalı doğasına ilişkin tespiti bu durumu aydınlatıcıdır. Modernite her yerde aynı biçimde ortaya çıkmaz. Kimi yerde hız, bolluk ve açılma biçiminde yaşanırken, kimi yerde yalnızca gerçekleşmemiş bir sözdür (Berman, 2019, s. 213). Periferiye modernite, tamamlanmış bir yaşam önerisi yerine, gecikmiş ve parçalı bir düzen olarak gelir. Ramos'un (2001) Latin Amerika modernitelerine dair düşüncelerinde ifade ettiği gibi, Silva'nın kenti Bogotá'da eşitsizlik sokaklara sinmiş yoğun bir duygudur. Işıklar vitrinler arasında dolaşır; yansıtmalı yüzeylerde kendini gösterir. Kentin akışını ışıltılı reklamlar kesintiye uğratır. Kentte her karşılaşma bir şeyi görünür kılarken başka bir şeyi geri çeker. Deneyim, bu ikili hareket

içinde bütünlüğe ulaşmaz; kentin bitmek bilmeyen akışı içinde parçalar hâlinde kalır, her seferinde yeniden ertelenir.

Silva'nın Fernández'i vitrin önünde deneyimin ertelendiği anı yaşar: camın yansımasında kendini gören flanör, artık kenti izlemez, kentin içinde sıkışmış bir figüre dönüşür (Ramos, 2001, s. 139). Her an, gerçekleşenden ziyade gerçekleşmenin gecikmesi etrafında düğümlenir. Bu gecikme yalnızca zamansal bir sapma değildir; flanörün kentin maddeselliğiyle kurduğu ilişkinin ontolojik temelidir — bakışın içine sirayet ederek deneyimi sonu olmayan, sürekli yeniden örgütlenen bir varoluş kipine dönüştürür.

Deneyim bu periferide eksik kalır; kent, tekil öğelerden ve tamamlanmamış sürekliliklerden oluşan bir yüzey olarak belirir. Deneyim, onu önceden biçimlendirmiş anlatılarla hiçbir zaman örtüşmez; bu örtüşmezlik tamamlanmamışlığın kendisini üretir. Ángel Rama'nın yazılı kent kavramı tam olarak bu ayrımı adlandırır. Yazılı kent bir iktidar aracıdır; kenti yaşamaktan çok onu belirli bir söylem içinde tutmak için vardır (Rama, 1996, s. 118). Bu düzende edebiyat bir düzenleyici güç gibi çalışır; deneyimin gerçek bir yansıması olmaz. Modern olanı ve modernliği yaşayanı önceden biçimlendiren bir güçtür. Silva'nın flanörü de bu aralıkta yürür; ne bütünüyle kentin içinde ne de onun yazılı düzeninin dışındadır.

Baudelaire'in figürünü Bogotá'ya taşımak bir taklit sayılamaz; bu, flanörün başka bir coğrafyaya ve farklı bir işleve taşınmasıdır. Julio Ramos Latin Amerika modernizminin bu tür uyumsuzluklardan beslendiğini söyler. *Modernismo* şiirinde Avrupalı olanla yerel olan arasındaki çatışmanın gerilimi yaratılır (Ramos, 2001, s. 135). Silva'nın şiirlerindeki flanör yalnızlıktan beslenen uyumsuzluğu kendi bedeniyle duyumsar. Baudelaire'de flanör kalabalıkların anonimleşen bakışını temsil ederken, Silva'nınkinde bu kalabalığın oluşturduğu yoğunluğun yerini bir boşluk alır: Bu boşluk deneyimi sıradanlaştırmaz; tam tersine, algının sürekli kendine geri dönmesinin sonucunda bir eksikliğe dönüşür. Silva'nın *Gece Şiirleri*'nde kent bir yokluk düzenidir: Issız sokaklar, perdesi kapalı pencereler ve sönük ışıklar yalnızca bir kentin durumunu anlatmaz; bu yoksunluk şiirin biçimini de dönüştüren bir eşiktir (Silva, 2015). Bu eşikte modernismo şiirinde flanörün yürüyüşü, örnek aldığı flanör gibi ne bir arzunun ne de bir umudun izini sürer; sürekli

ertelenen bir karşılaşmanın arayışındadır. Baudelaire'in flanörü kalabalığın içinde gözlem yapan bir figürdür; Silva'nınki ise gecenin koleksiyoneridir: karanlıktaki, sessizlikteki imgeleri toplar ve biriktirir. Bu iki figür birleştirilemez; metinde onları yan yana yerleştirmekle bir gerilim kurma amacı güdülmüştür. Bu gerilim şurada açığa çıkar: Biri diğerini açıklamaz; ancak her biri diğerinin içinde görünür olur. Bu bir atlas deneyimidir; bir bütünlük kurmak yerine, birbirinden farklı algılama biçimlerini yan yana tutan bir yerleştirme düşüncesi. Sonuçta Benjamin'in “yalnızca göstereceğim” ilkesi, yan yana olanların anlam üretebilecek gücünü göstermeyi amaç edinir. Bu ilke uyarınca metinler birbirini tamamlamaz; aralarında açıklayıcı bir bağ yerine bir boşluk vardır.

Sonuç

Benjamin’in “yalnızca göstereceğim” ilkesi, yan yana getirilen öğelerin kendi başlarına anlam üretme gücüne duyulan güvene dayanır. Metinler birbirini açıklamak için değil, aralarındaki boşlukta düşüncenin devindiği bir gerilim alanı kurmak için yan yana gelir. Baudelaire’in şoku, Proust’un istemsiz belleği, Kafka’nın eşikleri, Brecht’in gestusu, Goethe ile Hölderlin arasındaki şiirsel gerilim ve Silva’nın yoksunluğu, aynı atlasın farklı düğümleri gibi birbirine komşu olur. Her biri ötekini tamamlamaz; tersine, ötekini görünür kılar. Anlam da bu komşuluk içinde parçalar arasındaki yeni ilişkiler aracılığıyla belirir.

Bu bakış açısı, Adorno’nun negatif diyalektiğiyle etkileşir; ancak yönelimi bakımından ondan ayrılır.Adorno’da kavram, nesnesine yöneldikçe onu belirli bir çerçevede toplar; bu toplama sürecinin dışında kalan artık ise eleştirel düşüncenin hareket noktasını bekletilmez, yan yana gelişler içinde canlı tutulur. Parçalar eksiklikleriyle birlikte bir araya gelir; aralarındaki gerilim, düşüncenin üretken bir zemini hâline gelir. Böylece anlam, önceden verilmiş bir bütün olarak ortaya çıkmaz; her yeni komşulukta yeniden kurulur.

Benjamin için montaj, düşüncenin temsil edilme biçiminden çok, düşüncenin kendisini kuran yöntemdir. Anlam, kavramların sürekliliğinde değil, imgeler, alıntılar ve tarihsel fragmanlar arasında oluşan takımyıldızlarda belirir. Atlas, bu takımyıldızları görünür kılan bir montaj düzenidir. Hakikat, tekil bir sonucun ifadesi olarak belirmekten çok, parçalar arasındaki gerilim alanında beliren tarihsel bir konfigürasyon olarak ortaya çıkar.

Kaynaklar

Adorno, T. W. (2004). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor, trans.). Continuum.

Adorno, T. W. (2006a). Benjamin'e mektup. (Ü. Oskay çev.). *Estetik ve politika* (s. 203–230).

Adorno, T. W. (2006b). Bağlanma. (Ü. Oskay, çev.). *Estetik ve politika* (s. 377–419).

Agamben, G. (2005). *State of exception* (K. Attell, trans.). University of Chicago Press.

Arendt, H. (2012). Walter Benjamin: 1892–1940. In *W. Benjamin, Illuminations* (pp. 7–58). Schocken Books.

Baudelaire, C. (2003). *Modern hayatın ressamı* (A. Berktay, çev.). İletişim Yayınları.

Baudelaire, C. (2021). *Kötülük çiçekleri* (A. Cemal, çev.). Can Yayınları.

Benjamin, W. (1984). *Brecht'i anlamak* (H. Barışcan, G. Işısağ, çev.). Metis Yayınları.

Benjamin, W. (1996). *Selected writings*, volume 1: 1913-1926 (M. Bullock & M. W. Jennings, Eds.). The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2002a). *Fotoğrafın kısa tarihi* (A. Cengizkan çev.). YGS Yayınları.

Benjamin, W. (2002b). Tarih kavramı üzerine. *Pasajlar* içinde (A. Cemal, çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2009). *The origin of German tragic drama* (J. Osborne, trans.). Verso.

Benjamin, W. (2012a). Proust imgesi. *Son bakışta aşk* içinde (N. Gürbilek, der. ve çev.). Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2012b). Baudelaire'de bazı motifler üzerine. *Son bakışta aşk* içinde (N. Gürbilek, der. ve çev.). Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2015). *Kafka üzerine* (D. Kurt, çev.). Altıkırkbeş Yayın.

Benjamin, W. (2016). Friedrich Hölderlin'den iki şiir. *Parıltılar* içinde (Y. Onay, çev.). Belge Yayınları.

Berman, M. (2019). *Katı olan her şey buharlaşıyor: Modernite deneyimi* (Ü. Altuğ, B. Peker, çev.). İletişim Yayınları.

Brecht, B. (1997a). *Tiyatro için küçük organon* (A. Cemal, çev.). Mitos Boyut Yayınları.

Brecht, B. (1997b). *Epik tiyatro* (K. Şipal, çev.). Cem Yayınevi.

Brecht, B. (2002). *Cesaret ana ve çocukları* (İ. Cankorel, çev.). Everest Yayınları.

Buck-Morss, S. (1989). *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press.

Cadava, E. (1997). *Words of light: Theses on the photography of history*. Princeton University Press.

Clark, T. J. (1984). *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton University Press.

de Man, P. (1984). *The rhetoric of romanticism*. Columbia University Press.

Dillon, G. L. (2004). Montage/Critique: Another way of writing social history. *Postmodern Culture*, 14(2).

Gluck, M. (2003). The flâneur and the aesthetic: Appropriation of urban culture in mid-19th-century Paris. *Theory, Culture & Society*, 20(5), pp. 53-80.

Goethe, J. W. (2014). *Gönül yakınlıkları* (Sadi Irmak, çev.). Patika.

Hamacher, W. (2002). The gesture in the name: On Kafka and Benjamin. In B. Hanssen & A. Benjamin (Eds.), *Walter Benjamin and romanticism* (pp. 295–312). Continuum.

Hansen, M. (2012). *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno.* University of California Press.

Hölderlin, F. (t.y.). *Hayatın yarısı* (E. M. Yalnız, çev.). https://www.siir.gen.tr/siir/f/friedrich_holderlin/hayatin_yarisi.htm, 5 Haziran 2026.

Jameson, F. (1998). *Brecht and method*. Verso.

Kafka, F. (2012). *Dava*. (A. Cemal, çev.). Can Yayınları.

Kafka, F. (2018). *Şato* (A. Cemal, çev.). Can Yayınları.

Kafka, F. (2019). *Dönüşüm.* (A. Cemal, çev.). Can Yayınları.

Kesting, M. (1985). *Tarihte ve çağımızda epik tiyatro* (Y. Onay, çev.). Adam Yayınları.

Michaud, P.-A. (2004). *Aby Warburg and the image in motion* (S. Hawkes, trans.). Zone Books.

Nägele, R. (1991). *Theater, theory, speculation: Walter Benjamin and the scenes of modernity*. Johns Hopkins University Press.

Paz, O. (1996). *Çamurdan doğanlar, romantizmden avangarda modern şiir* (K. Atakay, çev.). Can Yayınları.

Proust, M. (2013). *Kayıp zamanın izinde: Yakalanan zaman* (R. Hakmen, çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Proust, M. (2014). *Kayıp zamanın izinde: Guermantes tarafı* (R. Hakmen, çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Proust, M. (2020). *Kayıp zamanın izinde: Swanların tarafı* (R. Hakmen, çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.

Rama, Á. (1996). *The lettered city* (J. C. Chasteen, trans.). Duke University Press.

Ramos, J. (2001). *Divergent modernities: Culture and politics in nineteenth-century Latin America* (J. D. Blanco, trans.). Duke University Press.

Salman, G. (2024). Dijital yeniden üretilebilirlik çağını Benjamin ve Rancière üzerinden düşünmek. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (30), 154–166.

Silva, J. A. (2015). Nocturne (R. Fernandez, trans.). Poetry Foundation. https://www.poetryfoundation.org/featured-blogger/73456/nocturne-jose-asuncion-silva, 5 Haziran 2026.

Tiedemann, R. (2014). Pasajlar yapıtına giriş. W. Benjamin, *Pasajlar* içinde (A. Cemal, çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Witte, B. (2002). Walter Benjamin (M. Tüzel, çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Zweig, S. (1990). *Dünya fikir mimarları I: Kendileriyle savaşanlar* (Kleist, Nietzsche, Hölderlin). (G. Aytaç, çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazarlar makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır. Yazar,lar bu üründe derginin Yapay Zekâ politikasına uymayı taahhüt etmiştir.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declared that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The authors have contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study. The author has committed to complying with the journal's Artificial Intelligence policy in this product.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License)