

DENEYİMİN YOKSULLAŞMASI: WALTER BENJAMİN'DE ESTETİK VE POLİTİKA

The Poverty of Experience: Aesthetics and Politics in the Works of Walter Benjamin

Emine Canlı*

ÖZET

Bu çalışmada Walter Benjamin'in estetik ve politikaya dair düşünceleri *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* metni üzerinden, ilk etapta Benjamin'in genel kavram dizgesi; ikincil olarak felsefe tarihindeki bağlamları üzerinden derinleştirilecektir. Estetik ve politika arasındaki ilişki 20.yy'da, özellikle Frankfurt Okulu olmak üzere, felsefe çalışmaları içerisinde merkezi bir rol oynamıştır. Benjamin'in söz konusu metninin bu çalışmalar içerisindeki ayırt edici yeri ise fotoğraf ve sinemanın kitleleri olumlu veya olumsuz anlamda politizasyonuna olanak sağlayan aygıtlar olarak temellerinin irdelemesine dayanır. Bu sebeple öncelikle genel olarak aesthesis olarak estetiğin dönüşümünü ele alacak daha sonra estetiğin nasıl olup da politizasyona olanak sağladığını inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: *aesthesis*, estetik deneyim, *aura*, yeniden-üretilebilirlik, deneyimin yoksullaşması, politika.

ABSTRACT

In this work, Walter Benjamin's thoughts on aesthetics and politics will be explored using his work *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* – firstly via Benjamin's conceptual system, secondly through its contextualisation the history of philosophy. Relations between aesthetics and politics have played a central role in philosophical studies in 20th century, especially in Frankfurt School. The exceptional position of Benjamin's text in these studies derives from his examination of foundations allowing the politicisation as well as analysis of the sense of aesthetics in 20th century via studies of photography and cinema as tools able to politicise masses in positive or negative way. Therefore, first of all we will approach the transformation of aesthetics into aesthesis and then the way in which aesthetics allow for politicisation.

Keywords: aesthesis, aesthetical experience, aura, reproducibility, impoverishment of experience, politics.

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Felsefe Anabilim dalı, eminecanli07@gmail.com

Benjamin'e göre 20.yy'daki teknolojik gelişmelerin sanat alanına iki farklı etkisi olmuştur; ilki sanat eserinin kopyalanması ile birlikte kitlesel olarak yaygınlaşabilmesi ve ikincisi -daha da önemlisi- sanat eserlerinin, özellikle sinemanın, tekniğinde meydana gelen değişim ve dönüşümdür. Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*¹ metninde teknik imkanların edebiyat ve resim gibi alanlarda gerçekleştirdiği kopyalama etkisinden ziyade özellikle fotoğraf ve sinema alanlarının üretim aşamalarındaki etkisinin açığa çıkartılması gerektiğini söyler; çünkü ilki dışarıdan bir etkidir ve sanat eserlerinin yapısını değiştirmez, onları sadece kitleselleştirir; ikincisi ise sanat eserlerini yapısal olarak dönüştürdüğü için doğrudan estetik problemi ile ilişkilidir. Benjamin'e göre fotoğraf ve sinemanın yapısı itibariyle diğer sanat eserlerinden söz konusu bu farkı anlayamadığı için hala bunların bir sanat eseri olup olmadığı sorusu sorulmakta; lakin sorulması gereken asıl soru, fotoğraf ve sinema ile birlikte sanatın genel karakterinin ve daha temel bir problem olarak geleneksel estetik anlayışının değişip değişmediğidir.²

The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction metni Türkçe çevirilerinde "reproduction" kavramı "kopyalamak" ve "yeniden üretmek" olmak üzere iki farklı şekilde çevrilmiştir.³ Biz *reproduction* kavramının bu iki anlamının bir çevirmen tercihinin ötesinde çalışmamızı problematize etmemize olanak sağladığını düşünüyoruz. Sanat eserinin kopyalanması, yukarıda Benjamin'in de söz ettiği bağlamda, üretilmiş olan bir eserin kitleselleşmesi; yeniden-üretilmesi ise sanat eserinin üretim aşamasındaki dönüşümü ve farklı bir şekilde yeniden sunulduğu anlamındadır. Bu dönüşüm ve yeniden sunulmuş anlamında *reproduction* tam da Benjamin'in söz ettiği *aesthesis* anlamıyla estetikteki değişimin izini sürmemizi sağlayacak.

Benjamin'in sanat alanındaki krizin çözümlenmesi karşısındaki tutumu diyalektik materyalist bir tutumdur. Metnin giriş bölümünde, Marx'ın kapitalist üretim tarzını betimleyerek, sanatın teknolojinin imkanlarıyla üretilebilir bir meta haline dönüştüğü bir çağda sanat üzerine öne sürülecek savların da kapitalist üretim tarzından bağımsız düşünülemediğinden bahseder. Dolayısıyla nasıl ki kapitalist üretim tarzından proleteriyayı giderek daha ağır biçimde sömürmesi ile birlikte kendisini ortadan kaldıracak koşulları da üretmesi bekleniyorsa, aynı şekilde artık söz konusu

¹ *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* metninin üç farklı edisyonu bulunmaktadır. Biz bu çalışmada üçüncü edisyonu temel almakla birlikte ikinci edisyona da gereğince atıflarda bulunacağız. Üçüncü Edisyon için Bkz; *Selected Writings*, Volume 4: 1938-1940, Harvard University Press, 2006. İkinci Edisyon için Bkz. *Selected Writings*, Volume 3: 1935-1938, Harvard University Press, 2006.

² Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s..255.

³ Türkçe çeviriler için Bkz. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2013 ve "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

üretim ilişkilerinden bağımsız düşünemeyeceğimiz sanatın da devrimci bir potansiyeli bulunabilir.⁴

1. *Aesthesis* Olarak Estetik ve 20.yy Estetik Anlayışındaki Dönüşüm

Benjamin estetik kavramını algı (perception) ile ilişkilendirerek *aesthesis* üzerinden çözümler. Metnin genelinde izini kolaylıkla sürebileceğimiz bu ilişki ikinci baskıda "...sinema şu an Yunanlıların estetik dediği algı teorisi açısından en önemli konudur." şeklinde açıkça ifade edilir.⁵ Benjamin'in kullandığı "algı teorisi" anlamında *aesthesis* esasında Baumgarten tarafından duyulara dair bilginin bilimi şeklinde kullanılmıştır. Peter Fenves de *Is There an Answer to the Aestheticizing of the Political?* metninde bu noktayı vurgular. Fenves, *aesthesis* kavramının Benjamin'in söz ettiği gibi etimolojik olarak Yunanca *aesthesnesthai* fiilinden geldiğini ancak Yunanlıların bu bağlamda kullanmadığını, estetiği duyularla algılama bilimi şeklinde ele alanın Baumgarten olduğunu vurgulayarak Benjamin'in de *aesthesi* i Baumgarten'in kullandığı anlamda ele aldığını söyler.⁶

Bilindiği gibi Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde estetiğe duyularla algılama şeklinde bilimsel bir temel verenin Baumgarten olduğunu belirtir ve kitabının *Transscendental Estetik* bölümünde duyarlık dediği bu yapıyı duyumdan ve anlama yetisinden arındırarak saf görüye ulaşır. Kant, görünün uzam ve zaman olmak üzere iki formu olduğunu ve duyumladığımız her şeyin uzam ve zaman aracılığıyla bize konu olabileceğini söyler.⁷ Kant'ta bu yapı *transscendental* bir unsur olduğu için nesnel ve zorunludur, dolayısıyla tarihsel değildir. Benjamin de Kant gibi algının temelindeki unsurların uzam ve zaman olduğunu düşünür fakat bunların tarihsel olduğu, dolayısıyla algılayış biçiminin belirli tarihsel dönemlerde dönüşebileceğini söyler. Benjamin'in ifadesi ile "insan algısının örgütleniş biçimi –içinde gerçekleştiği dolayım- yalnızca doğal değil, tarihsel koşulların da bir ürünüdür."⁸ Geç dönem Roma sanatı ile antik çağ sanatı arasındaki farklılığı örnek veren Benjamin, bu farklılığın sadece ürün olarak sanat eserlerine indirgenemeyeceğini, esasında daha temel bir problem olarak ürünü ortaya çıkaran koşullar olarak algılayış tarzları arasındaki farklılıktan kaynaklandığını belirtir.⁹ Metnin henüz başlangıcında Paul Valéry'den yaptığı alıntıda Valery, son yir-

⁴ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 252.

⁵ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 3, s. 120. "In this respect, too, it (film) proves to be the most important subject matter, at present" fort he theory of perception which the Greeks called aesthetics"

⁶ Peter Fenves, "Is There an Answer to the Aestheticizing of the Political?", *Walter Benjamin and Art* içinde, edited by Andrew Benjamin, Continuum, London, 2006, s. 63.

⁷ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, translated and edited by Paul Guyer, Allen W. Wood, Cambridge University, Cambridge, 1998. A19.

⁸ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 255.

⁹ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 255.

mi yılda maddenin, uzamın ve zamanın geçirdiği dönüşümler ile birlikte yaratıcılığın ve sanat anlayışının değişeceğini ve buna hazırlıklı olunması gerektiğini söyler.¹⁰

Fakat şunu belirtmemiz gerekir ki Benjamin metinde uzamın, zamanın ve maddenin kendiliğinde değişip değişmediğinden ziyade onların bize sunulmuş tarzı veya bizim onlarla ilişki kurma tarzımızla ilgilenir. Günümüzde fotoğraf ve sinema ile birlikte estetik deneyim bir aygıt aracılığı ile yaşanmakta, dolayısıyla estetik deneyimin *aesthesis*'i artık aygıtın sunduğu bir *aesthesis* halini almaktadır. Benjamin'in, sinemanın *aesthesis* açısından en önemli konu olduğunu vurgulamasının nedeni de budur. Zira sinema ile birlikte sinema oyuncusu artık tiyatro oyuncusu gibi seyirci ile karşı karşıya değildir, oyuncu seyirciye bir aygıt aracılığıyla sunulur. Dolayısıyla seyircinin oyuncuyla kurduğu empati gerçekte kamera ile kurduğu empatidir; yani seyirci kameranın tavrını üstlenir.¹¹ Peki seyircinin kamera ile empati kurması algı, dolayısıyla uzam ve zaman açısından ne anlama gelmektedir?

Benjamin, kameraya hitap eden doğa ile göze hitap eden doğanın birbirinden farklı olduğunu yani kamera ile sunulan uzam ve zamanın normalde algılayabildiğimiz uzam ve zamandan farklı olduğunu belirtir. Buna göre kameradaki yakın çekim tekniğiyle uzam genişlemekte, ağır çekim tekniğiyle ise hareket (yani zaman) yayılmaktadır. Örneğin bize konu olduğu şekliyle insanın genel olarak nasıl yürüdüğünü biliriz ama onun attığı adımın bir salise içindeki konumunu bilemeyiz ya da çakmağı veya kaşığı nasıl tuttuğumuzu ana hatlarıyla biliriz ama elimiz ile metal arasında neler olup bittiğini normalde bilemeyiz. Yani bilinçli olarak etkin olduğumuz uzam ve zamanın yerini artık bilincine varmadan etkin olduğumuz uzam ve zaman almaktadır.¹² Benjamin, teknoloji ile birlikte gelişen kamera tekniklerinin sunduğu bu doğayı Freud'un psikanaliz ile ulaştığı bilinçdışı kavramına benzetir. Nasıl ki güdüsel bilinçdışını psikanaliz aracılığıyla öğreniyorsak, görsel ve işitsel bilinçdışını da artık kamera aracılığıyla bilmekteyiz. Benjamin'in ifadesi ile: "Freud'un söz ettiği gibi sinema ile birlikte de optik algılama evreninin –şimdi bir de akustik algılama evreninin- bütününde tamalğının benzeri bir derinleşme oluşmuştur."¹³ Benjamin, metinde "tamalğı" kavramını detaylandırmamaktadır fakat sunduğu bağlamdan yola çıkılarak algı ile tamalğı farkının şuna dayandığını söylemek mümkündür; bize hitap ettiği şekliyle farkında olarak etkin olduğumuz uzam ve zamandan oluşan algı evreni algı (perception) olarak değerlendirilirken; kameranın teknolojik gelişmeler ile birlikte sunabildiği ve farkında olmadan etkin olduğumuz uzam ve zamandan oluşan algı evrenini ise tamalğılama (apperception) olarak nitelendirmektedir. Dolayısıyla metindeki algı-tamalğı ayrımı, Freud'un bilinç-bilinçdışı ayrımına denk

¹⁰ A.g.e., s. 251.

¹¹ A.g.e., s. 260.

¹² A.g.e., ss..265, 266.

¹³ A.g.e., 4, s. 265.

düşmektedir diyebiliriz ve bu, *aesthesis* olarak algı problemi bağlamında iki nedenle önem arz eder; ilki, bilinçdışıdaki edimlerimiz kamera tekniklerine konu olmaya başladığında artık müdahale edilebilir de olabilmektedir (örneğin sinemadaki 25. kare tekniği). İkinci olarak ise kamera aracılığı ile bilinçdışı bilinç düzleminde çözümlenebilir hale geldiğinde edimlerimizle, *aesthesis* anlamındaki, estetik mesafemiz ortadan kalmaktadır.

İnsan algısının unsurları olarak uzam ve zamanda bize konu olan şeyler ile karşı karşıya kaldığımızda, Benjamin'in ifadesi ile bir mesafeden ve bu mesafenin yarattığı *aura*'dan söz edebiliriz. Fakat kameradaki teknik gelişmeler nedeniyle kameranın sunduğu uzam ve zaman ile birlikte artık mesafeden söz edemediğimiz için *aura* da çözülmeye başlar. *Aura* kavramını analiz etmeden önce şunu belirtmemiz gerekir ki Benjamin *aura*'nın çözülmesi ve yitirilmesinin temelinde hem sanat eserlerinin estetik anlamında yapı itibarıyla dönüşmesinin hem de kopyalama işleminin olduğunu söyler. Öncelikle *aesthesis* bağlamında sanat eserlerinin yapısal dönüşümleri üzerinden *aura*'nın yitirilişini ele alacağız ardından da kopyalamanın etkisini inceleyeceğiz.

2. *Aura*'nın Yitirilişi

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

The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction metninin ikinci basımında *aura*, “uzam ve zamandan oluşan tuhaf doku”¹⁴ olarak tanımlanır. Bu doku nesnelerin şimdi ve buradalığını vurgulayarak biricikliğini ifade eder. Josef Früchtel de Benjamin'in *aura* kavramının “şimdi ve buradalığı”ı imlediğini belirterek metnin ikinci basımdaki “belirli bir uzamdaki biricik varlığı” ifadesinin iki şeyi birbirinden ayıran koşulun farklı uzamda yer kaplaması şeklinde kavramsallaştıran empirizmin bireyselleşme ilkesine dayandığını söyler.¹⁵ Fakat biz Benjamin'in uzamsal ve zamansal biraradalığı ve bu unsurların birbirine geçişliliğine yaptığı vurguyu temel olarak *aura* kavramını Kant öncesi empirizmin problematize ettiği uzamsal vurgu ile birlikte Kant etkisi ile birlikte ortaya çıkan zamansal vurguyla düşünmekteyiz. Bilindiği üzere ilk bölümde söz ettiğimiz gibi Kant ile birlikte uzam ve zamanın bir aradalığı bir *aesthesis* problemi olarak duyularla algılanmanın zemini haline gelmiştir. Uzam ve zaman daha önce ayrı iki unsur olarak ele alınırken Kant, bir şeyin duyularımıza konu olmasının koşulu olarak bu iki unsurun bir aradalığının zorunluluğuna işaret

¹⁴ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 3, ss.104, 105: “What, then, is the aura? A strange tissue of space and time: the unique apparation of a distance, however near it may be.”

¹⁵ Josef Früchtel, *Exhibiting or Presenting? Politics, Aesthetics and Mysticism in Benjamin's and Deleuze's Concept of Cinema*, Proceeding of the European Society for Aesthetics, Vol.2, 2010, s.147.

eder. Benjamin'in de "uzam ve zamandan oluşan tuhaf doku" ifadesindeki bir şeyin bizim duyularımıza konu olma tarzı üzerinden biricikliğini sağlayanın uzam ve zamanın bir aradalığını Kant sonrası anlamda ele aldığını düşünmekteyiz. Nitekim üçüncü baskıya baktığımızda *aura*, uzamsal ve zamansal bir yakınlık-uzaklık ile bağlantılı olarak şeylerin bir-defalık görünüşleri, biricikliğidir; Benjamin'in ifadesi ile tam olarak "bir uzaklığın bir defaya özgü görünüşü"dür.¹⁶ Bu görünüş hem uzamsal hem de zamansaldır ve söz konusu görünüşün etki bıraktığı zemin de insan algısıdır.

Benjamin'e göre günümüzde insanlar yukarıda söz ettiğimiz gibi teknolojik gelişmeler ile birlikte artık nesnelere yaklaşmayı tutkuyla arzuladıkları için nesnelere ile aralarındaki mesafe ortadan kalkmış ve nesne otoritesini yitirmiştir.¹⁷ Mesafe, bu mesafeden kaynaklanan nesnenin otoritesini ve bu mesafenin azaltılması ile nesnenin otoritesini yitirisi metinde bir analogi üzerinden anlatılır. Bir hastayı elini koyarak iyileştiren bir büyücü, hasta ile arasında bir mesafe ile karşı karşıya gelir; bir yandan eli ile mesafeyi azaltırken diğer yanda otoritesi ile aslında söz konusu mesafeyi artırır. Fakat cerrah hastasını tedavi ederken hastasının bedenine nüfuz ederek doğrudan organlarına müdahale eder dolayısıyla hastası ile arasında mesafe ortadan kalkar ve otoritesini yitirir. Bunun gibi ressam da çalışması ile arasında bir mesafe gözetirken, kameraman karşısındaki dokunun derinliklerine girer. Çünkü ressam bütüncül bir görüntüye ulaşırken kameraman defalarca parçalanmış görüntüler ile iş yapar.¹⁸

Birbirinden uzamsal ve zamansal açıdan kopuk birçok görüntünün bir araya getirilmesiyle sunulan montaj, sinemanın temel tekniğidir. Benjamin'e göre sinemanın montaja dayanan bu doğası ikinci dereceden bir doğadır zira her sahne kurgu ürünüdür.¹⁹ Bu kurgusalılık hem oyuncu hem de seyirci açısından yabancılaşma ile sonuçlanır: Sinema yapısal olarak bütünlük taşımadığı için sinema oyuncusunun edimi de bir bütünlük taşımaz, aksine çok sayıda tekil edimin birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.²⁰ Daha açık bir ifade ile oyuncunun oyunu bir dizi montajlanabilir bölümlere ayrılmıştır. Örneğin; pencereden atlama sahnesi stüdyoda bir iskemleden atlama şeklinde çekilirken, bu atlayışı izleyen kaçış sahnesi ise haftalarca sürecek dış çekimde yapılır. Veya bir korkma sahnesini yeterince iyi yapamadığında yönetmenin oyuncunun haberi olmadan patlattığı bir silah ile elde edilebilir ve bu sahne filme monte edilebilir.²¹ Bu durum oyuncunun ediminin birçok parçaya bölünmesiyle kalmayıp bu parçaların oluşturduğu bir yapı olarak oyun, oyuncudan koparılır ve izleyicilerin karşısına taşınır. Oyuncu artık aygıtın karşısında durduğu sürece işinin piyasayı oluşturan alıcı kitlesiyle olduğunu bilir ve varlığını bu piyasaya adar. Fakat oyuncu-

¹⁶ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, ss.104.105.

¹⁷ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s..255.

¹⁸ A.g.e. ss. 263, 264.

¹⁹ A.g.e. s. 263.

²⁰ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 261.

²¹ A.g.e., s. 261.

nun yaptığı iş ile kendisini adadığı bu piyasa, fabrikada üretilen herhangi bir mal ile işin bütünü kadar ilişkilidir. Dolayısıyla Benjamin'e göre sinema sektörü oyuncu açısından *aura*'nın zayıflamasına stüdyonun dışında yapay bir karakter (*personality*) kurarak cevap verir. Oyuncu, sinema endüstrisinin desteklediği "star" kültürünün meta karakteri içerisinde varlığını sürdürür.²²

Benjamin, sinemanın seyircide yarattığı yabancılaşmayı ise sürekli değişen sahnelerin yarattığı "şok etkisi"nin²³ bir sonucu olarak niteler. Sinema perdesi ile tuvali karşılaştıran Benjamin, tuvaldaki bir resmin seyirciyi düşünmeye davet ettiğini ve tuvale bakarken seyircinin kendisini zihninin çağrışımlarına bırakabildiğini, fakat sinemada sürekli değişen sahneler sabitlenmediğinden seyircinin zihnindeki çağrışımların da kesintiye uğradığını söyler.²⁴ Benjamin, sinemanın şok etkisini ve bunun deneyimle ilişkisini *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine* metninde detaylandırır. Daha önce Marx'ın çözümlendiği işçi ile işçinin işi arasındaki yabancılaşma olgusunu Benjamin, şok etkisi üzerinden ele alır ve deneyim problemi bağlamında çözümler.

Bilindiği üzere Marx, sanayileşme ile birlikte işçinin ortaya konan bir ürünün üretim aşamasının tamamıyla değil bir parçası ile ilişki kurduğunu, bunun da işçinin yaptığı işe yabancılaşması ile sonuçlandığını söyler. Benjamin ise fabrika işçisinin eliyle makineye yaptığı müdahalelerin sürekli bir tekrardan ibaret olması nedeniyle eyleminin kendisinden bir önceki eylemlerden kopuk olduğunu ve bu durumun işçiyi bir işi tamamlama imkanından yoksun bıraktığını söyler.²⁵ Benjamin tamamlanmamış ve birbirinden kopuk eylemleri yolda yürüyen yayadan, kumar ve bahis oyunlarına kadar modern dönemde her alanda görebileceğimizi belirtir. Her birinin ortak özelliği, kendilerinden önceki eylemler ile ilişkisinin koparılması ve şok etkisine dayanmasıdır; ki tam da bu nedenle hepsi aynı oranda içerikten yoksun ve deneyimin bağlamından koparılmıştır.²⁶ Eylemlerin deneyim bağlamından koparılması ile modern insanın vardığı noktayı Benjamin "deneyim yoksulluğu" şeklinde tanımlar

²² A.g.e., s. 261.

²³ Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered* metninde *aesthesis* kavramının dönüşümdeki "şok etkisi"ni değerlendirirken *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine*'deki Freud referanslarına dayanarak Benjamin'in modern deneyim kavrayışının nörolojik olduğunu iddia eder ve şok etkisine maruz kalan modern insanın durumunu *anaesthesia* (duyarsızlaşma) olarak betimler. Buck-Morss da bizim gibi *aesthesis*'i Baumgarten bağlantısı üzerinden ele alır lakin şunu gözden geçirir, Benjamin *aesthesis* kavramını çözümlerken insanın uzam-zaman algısının değiştiğini veya etkisizleştiğini, dolayısıyla duyarsızlaştığını, söylemez. Teknolojik gelişmeler ile birlikte kamera gibi aygıtlar uzam ve zamanı dönüştürerek insana sunar. Metnin başlangıcında *reproduction* kavramının yeniden-üretim anlamına vurgu yapmamız tam da bu sebeptendir: Uzam ve zaman aygıtlar aracılığıyla yeniden ve artık algıladığımızdan başka şekillerde üretilebilir durumdadır. (Bkz. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, Vol. 62, Autumn, 1992, ss. 3-41, <https://www.jstor.org/stable/778700>)

²⁴ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 267.

²⁵ Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, s.136.

²⁶ A.g.e., ss. 138, 139.

ve şöyle ekler: “Bu, insanların yeni bir deneyim özlemi duydukları biçiminde anlaşılmasın. Hayır, insanların özledikleri deneyimlerinden kurtulmak...”²⁷

Deneyim bağlamından koparılan eylemler ile birlikte artık eyleyen koşulları değil; koşullar eyleyeni belirlemeye başlamıştır. Benjamin'in alıntıladığı şekliyle Marx bu durumu, “işçi çalışma koşullarını değil, çalışma koşulları işçiyi kullanır” şeklinde olgusallaştırır.²⁸ Benjamin ise şok biçimindeki algıyla birlikte teknolojinin artık insan duyularını eğitime tabi tuttuğunu ve sinemanın bu eğitimin son ve en gelişkin örneği olduğunu söyler. “Şok biçimindeki algı, filmde bir biçim ilkesi olarak geçerlilik kazandı. Kayan bantta üretimin ritmini belirleyen şey, filmde algı ritminin temelini oluşturur.”²⁹ Daha açık bir ifade ile sinema seyircisi artık sinema karşısında özerkliğini iki nedenle koruyamaz; ilki, algısına konu olan görüntü henüz üretim aşamasındayken uzamsal-zamansal açıdan özel olarak kurgulanmış bir yapı olarak sunulur; ikinci olarak ise bu görüntüler arasında süreklilikten ziyade kopukluk olduğu için seyirci sahneler arasındaki geçişte bakışını sabitleyemez ve filme ayak uydurmak zorundadır. Marx'ın ifadesini dönüştürerek şunu söyleyebiliriz; seyirci-sinema ilişkisinde seyirci, seyrettiği görüntüyü kendi algı unsurları ile oluşturamaz aksine kendisi sinemanın, kameranın sunduğu algının bir unsuru haline gelir. Daha açık bir ifade ile, artık kamera teknikleri seyircinin algısını kullanır.

Aura'nın çözümlüşünün ve sanat eserinin geçirdiği dönüşümün diğer unsuru olan kopyalama ise Benjamin'e göre sanat eserini gelenekten kopararak onun bir defalık var oluşunun yerine kitlesel bir var oluş koyar.³⁰ Sanat eseri gelenek içerisinde önce büyüsel daha sonra dini bir ritüelin hizmetinde ortaya çıkar ve gelenekle olan bu bağı onun kült değerini oluşturur. Ritüellerde sanat eserinin kökensel ve ilk kullanım değeri üzerinden ele alınması onun “otantik” (*authentic*) yapısını oluşturur. *Aura* kavramıyla ilişkili olarak düşünürsek, sanat eserinin orijinalinin “şimdi ve burada” oluşu, yani biricikliği otantikliği imler. Rönesans sonrası sanatın sekülerleşmesi ile birlikte ise sanat eseri artık sadece güzele hizmet etmeye başlar ve bu durumda sanatın otantikliği kült değerinin de yerini alır. Benjamin'e göre Rönesans sonrasındaki sekülerleşme ile sanat eseri kült değerinden uzaklaştığı halde hala otantik yapısını korur; çünkü henüz kopyalama elle yapıldığı için kopyasının karşısında orijinalin otoritesi sürmektedir. Fakat kopyalama ile birlikte sanat eserinin “şimdi ve buradallığı”nı ortadan kaldırdığı için otantiklik kopyalanamaz.³¹ Zira fotoğraf ile birlikte teknik kopyalama döneminde kopyalar orijinalinden bağımsız hareket edebilir hale geldiği için orijinalin otoritesi dolayısıyla otantikliği de sarsılır. Örneğin kopyaya

²⁷ Benjamin, “Deneyim ve Yoksulluk”, *Parıltılar* içinde, s. 30.

²⁸ Benjamin, “Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine”, s. 136.

²⁹ A.g.e., s.136.

³⁰ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 254.

³¹ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4 s. 253.

yakınlaştırma veya yavaşlatma ile insan gözünün normalde göremeyeceği vurgular yapılabilir veya kitleselleşmesi nedeniyle kopya orijinalin istemeyeceği yerlere ulaşılabilir durumdadır.

Otantiklik, sanat eserinin maddi varlığından tarihsel tanıklığına kadar sürecin tamamını kapsadığı için, teknik olanaklarla kopyalanma ile maddi varlığı (şimdi ve buradalığı) sarsılan sanat eserinin tarihsel tanıklığı, dolayısıyla otoritesi de sarsıntıya uğrar.³² Artık sanat eserinin kült değerinin yerini sergilenme değeri alır. Benjamin kült değerini kaybedip sergilenme değerine indirgenen sanatın içinde bulunduğu krize “sanat sanat içindir” (*l'art pour l'art*) şeklindeki sanat teolojisi ile cevap verdiğini söyler. Fakat bu teoloji sanatın her türlü belirlenimi reddettiği negatif bir teolojidir.³³ Benjamin'e göre sanatın tarihsel bağlamı reddeden, kendisini artık sadece içinde bulunduğu an üzerinden temellendiren bu tözcü teoloji ile birlikte sanat eseri tarihte ilk defa ritüellerin asalak hizmetkarı olmaktan çıkmış ve sanatın ritüellerde temellendirilişinin yerini artık güncel olan yani politikada temellendiriliş almıştır.³⁴

3. Estetik ve Politika

Benjamin'e göre sanatın tarihsel tanıklığından kopmasıyla birlikte yaratıcılık, dahillik, ebedilik ve gizem gibi sanatsal olguların günümüzde denetimsiz kullanılmaları onları politik alana dahil ederek faşist anlamda yönlendirilimine olanak tanımaktadır.³⁵ Bunun en açık örneği günümüzde karşı karşıya olduğumuz ve faşizmin sıkıca bağlı olduğu dekadan savaş kuramının, içerikten yoksun, tarihsel tanıklıktan kopuk tözcü “sanat, sanat içindir” ilkesinin savaş deneyimine aktarılmasıdır.³⁶ Benjamin, faşizmin teknoloji tarafından değiştirilmiş duyuşsal algılamının sanatsal tatmin edilmesini artık savaştan beklediğini belirterek bu durumu “politikanın estetize edilmesi” şeklinde kavramsallaştırır.³⁷ Faşizm ile duyuşsal (*aesthesis*) olanın tatmin edilışı bağlamında estetik arasındaki ilişkiyi en açık şekilde Marinetti'nin Etiyopyadaki sömürgecilik hakkında yazdığı manifestosunda görebiliriz. Benjamin'in alıntılıdığı şekliyle aktarırsak:

Yirmi yıldan beri, biz Fütüristler, savaşın anti-estetik olarak tanımlanmasına karşı çıkıyoruz... Bundan dolayı, şu saptamada bulunuyoruz... Savaş güzeldir, çünkü -gaz maskeleri, korkutucu megafonları, alev makineleri ve hafif tankları aracılığıyla- insanın boyunduruk altına aldığı makine üzerinde egemenliğini kurdurur. Savaş güzeldir, çünkü insan

³² A.g.e., s. 254.

³³ A.g.e., s. 256.

³⁴ A.g.e., ss. 256, 257.

³⁵ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4 s. 252.

³⁶ Benjamin, “Alman Faşizminin Kuramları”, *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde, s.101.

³⁷ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 270.

bedenin metalleştirilmesi düşünüyü hayata geçirmeye başlatır. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı, mitralyözlerin ateşli orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşkes molalarını, parfüm ve çürüme kokularını bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tankları, geometrik hava filoları, yanan köylerden yükselen duman spiralleri gibi yeni mimarileri ve daha birçok şeyi yaratır... Fütürizmin şairleri ve sanatçıları... savaş estetiğinin bu temel ilkelerini hatırlayın ki yeni bir şiir sanatı ve yeni bir plastik sanat uğruna verdiğiniz savaş bu ilkelerle aydınlansın!³⁸

Marinetti'nin söz konusu manifestosu faşizmin kendisini yeniden ürettiği temeli açığa çıkartması nedeniyle Benjamin için önemlidir. Faşizm, teknik aygıtları kendisinin bir organı kılan modern insana dünyayı değiştirip, dönüştürebildiğini düşündürten bir mekanizma olarak savaşı sunmuştur. Modern insan artık sadece çevresini değil dünyayı da kendi arzuları doğrultusunda dönüştürebilecek aygıtlara sahip olduğu için bunu estetik bir faaliyet olarak değerlendirip kutsiyet atfetmektedir.

Faşizmin politikayı nasıl estetize ettiğini Benjamin'in *Alman Faşizmi'nin Kuramları* metninde daha detaylı bir şekilde görebiliriz. Metinde, Ernst Jünger'in de içinde olduğu sekiz yazarın Birinci Dünya Savaşı sonrası savaş deneyimlerini aktardığı denemelerin bir derlemesi olan "Savaş ve Savaşçı" (1930) kitabı incelenir. Söz konusu kitaptaki metinlerin ortak özelliği savaşı, "ebedi" savaş, savaşçıyı ise *herotik* bir atmosferde betimlemeleridir. Yazarların, "Ölenler, ölmekle mükemmellikten uzak bir gerçeklikten kurtulup, mükemmellik içinde bir gerçekliğe; geçici ifade olunumu içindeki Almanya'dan, ebedi olan Almanya'ya kavuşmuşlardır."³⁹ şeklindeki söylemleri ölümsüzlük ve ebedilik üzerinden savaşı bir külte dönüştürme çabalarını gösterir. Benjamin'e göre teknolojinin gelişmesinin bir sonucu olan yabancılaşma öncesinde "cemaat" şeklinde yaşayan toplulukların yaşamında savaşın kült değerinden söz edilebilir, lakin teknolojik araçlarla sürdürülen bir savaşta savaşçının kahramanlığından, savaş meydanında kendisini nasıl savunduğundan söz edemeyiz.⁴⁰ Zira teknoloji üzerinden sürdürülen savaşlar ile birlikte "gelecekteki savaşlarda savaş alanlarındaki çarpışmaların heroik bir yanı kalmayacak; savaşlar bir tür hesaplama ve sayım sorununa dönüşecektir"⁴¹ Benjamin, söz konusu yazarların metinlerinde ilk emperyal savaş olan Birinci Dünya Savaşı'nı "kelimenin tam anlamıyla gerçek bir savaş" şeklinde nitelendirmelerinin ne mevcut savaşın ne de ilerideki savaşların yapısına dair hiçbir şey anlamadıklarını gösterdiğini söyler. Temelinde baştan aşağı teknolojik gelişmelere ve

³⁸ A.g.e., ss. 269, 270.

³⁹ Benjamin, "Alman Faşizmi'nin Kuramları", s. 110.

⁴⁰ A.g.e., s. 102.

⁴¹ A.g.e., s. 100.

malzemeye dayanan Birinci Dünya Savaşı aslında hem savaşın kült değerini hem de yazarların çokça söz ettikleri *heroizm*'i tamamen ortadan kaldırmıştır.⁴² Sanat eserinin teknolojik gelişmeler sonucu gelenekle ilişkisi üzerinden temellenen kült değerini ve *aura*'sını yitirışı gibi savaşın ve savaş deneyiminin kült değeri ve *heroizm*'i de yitirilmiştir. Benjamin, “*Deneyim ve Yoksulluk*” metninde Birinci Dünya Savaşı'nın dünya tarihinin en korkunç deneyimi olduğunu ve cephelelerden dönenlerin deneyimlerinin -Jünger ve arkadaşlarının veya Marinetti'in söz ettiği gibi- zenginleşmediğini aksine fakirleştiğini söyler.⁴³ Üstelik bu deneyim yoksulluğu sadece bazı kişilerin değil, aslında insanlığın deneyimlerindeki yoksulluktur ve bu da yeni bir çeşit barbarlıktır.⁴⁴ Benjamin, barbarlık diye nitelendirdiği deneyim yoksulluğunu çözümlenecek olanağın izini sürme çabasını da pozitif barbarlık şeklinde niteler. Deneyimdeki yoksulluk pozitif anlamda barbarı başlama noktasına getirir, bu nokta azla yetinmenin, azdan başlamanın ve sağa sola bakmadan inşa etmenin olduğu yerdir. Benjamin'e göre Descartes, Einstein, Klee bu anlamda barbardır, çünkü deneyimin yoksullaştığı dönemlerde olanak yaratıp içinde buldukları krizi çözümlenmiş isimlerdir.⁴⁵

Bu bağlam üzerinden metne dönüldüğünde görülmektedir ki Benjamin, faşizm ile sonuçlanan sanatı, genel olarak estetiği, içinde bulunduğu yoksulluktan ve krizden çıkaracak olanağın da yine aynı zeminde olduğunu söyler: “İnsanlığın kendisine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf estetik haz şeklinde yaşatacak noktaya ulaşmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabasının vardığı nokta işte böyledir. Komünizm, buna sanatı politize etmekle yanıt verir.”⁴⁶ Fenves, Benjamin'in, metnin girişi ve sonuç bölümündeki ünlü bu son sözleri ile Marx'ın *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* (*Critique of Political Economy*) metninin girişindeki “İnsanlık ancak çözebileceği sorunları ortaya atar.” ifadesi ile benzerlik kurar. Fenves'e göre Marx'ın bu savı, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde insan aklının cevaplayamadığı ama sormaktan kaçınmadığı antinomileri belirleme ve aklın sınırları içerisinde çözümlenme çabası geleneksel “kritik”in yeniden kritiğidir. Benjamin'in olgusallaştırdığı şekliyle “politikanın estetize edilmesi” ve “estetiğin politize edilmesi” de benzer şekilde bir antinomi oluşturur.⁴⁷ Fenves'in anolojisinin dayandığı literal arka planı göz önünde bulundurarak şunu söyleyebiliriz ki; Kant'ın söz konusu antinomileri, onları ortaya çıkaran zemin olarak aklın sınırları içerisinde olgusallaştırma çabasının benzeri gibi Benjamin de, Fenves'in adlandırdığı şekliyle, sanat ve politikaya dair antinomiye nihai çözüm bulma çabasında değildir. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* çalışması bu iki kutbu, kendilerini ortaya çıkaran zemin olan sanatın içeri-

⁴² A.g.e., ss. 99, 100.

⁴³ Benjamin, “Deneyim ve Yoksulluk”, s. 26.

⁴⁴ A.g.e., s. 27.

⁴⁵ Benjamin, “Deneyim ve Yoksulluk”, s. 27.

⁴⁶ Benjamin, *Selected Writings*, Volume 4, s. 270.

⁴⁷ Fenves, “Is There an Answer to the Aestheticizing of the Political?”, s. 60.

sinde olgusallaştırmaya çalışır. Temelde kurtarmaya çalıştığı yoksullaşmış deneyim ve bunun sonucu olarak "... kahredici saldırılarla patlamaların, ortasında kalan insanın ufacık bedeni"dir.⁴⁸ Fakat Benjamin'e göre sanatın, estetiğin, deneyimin yoksullaşmasının politik zemindeki varlığı faşizm ile sonuçlanmışsa aynı noktada faşizme karşı mücadelenin olanaklarını aramak da tarihin dayattığı bir zorunluluktur. Dolayısıyla Benjamin için komünizm, bu tarihsel zorunluluğun bir tezahürüdür diyebiliriz.

⁴⁸ Benjamin, "Deneyim ve Yoksulluk", s. 26.

Kaynakça

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (Third Version) in *Selected Writings*. Vol. 3, edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings, Harvard University Press, 2006.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (Second Version) in *Selected Writings*. Vol.4, edited by Marcus Bullock, Howard Eiland and Gary Smith, Harvard University Press, 2006.

Benjamin, Walter. "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, der. ve çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Benjamin, Walter. "Deneyim ve Yoksulluk", *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 2016.

Benjamin, Walter. "Alman Faşizminin Kuramları: Ernst Jünger'in Denemeler Derlemesi "Savaş ve Savaşçı" Üzerine", *Estetize Edilmiş Yaşam*, derleyen ve çeviren: Ünsal Oskay, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015.

Buck-Morss, Susan *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, Vol. 62, Autumn, 1992, Url: <https://www.jstor.org/stable/778700>

Fenves, Peter. "Is There an Answer to the Aestheticizing of the Political?", in *Walter Benjamin and Art*, edited by Andrew Benjamin, Continuum, London, 2006.

Früchtl, Josef. "Exhibiting or Presenting? Politics, Aesthetics and Mysticism in Benjamin's and Deleuze's Concept of Cinema", *Proceeding of the European Society for Aesthetics*, Vol.2, 2010

Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, translated and edited by Paul Guyer, Allen W. Wood, Cambridge University, Cambridge, 1998.

