

# WALTER BENJAMIN'DE "DENEYİM" KAVRAMI\*

## ÖZET

*Benjamin'in yazılarında "deneyim" izleği önemli bir işleve sahiptir. Bu izleğin Benjamin'in tüm temel kavramlarını katettiği görülür. Dolayısıyla, bu izleğe dair bir serimlemenin Benjamin'in yazılarındaki tüm kavramsal eklemlenmeleri anlamayı kolaylaştıracağını düşünmek mümkündür. Aşağıdaki yazı, bu kabule dayanarak, Benjamin'in bu temel izleğini üç bağlamda –"teknik aracılığıyla yeniden üretim çağında sanatsal üretim", "kitle kültürü ile aylak figürü" ve "çağdaş bilgi biçimi olarak enformasyon" çerçevesinde– serimlemeye çalışmaktadır.*

*Anahtar Sözcükler: W. Benjamin, deneyim, teknik, sanatsal üretim, kitle kültürü, aylak figürü, enformasyon*

## (Concept of "Experience" in Walter Benjamin)

### ABSTRACT

*The theme of "experience" has a significant role in the writings of Benjamin. It seems that this theme cuts across all the main conceptions of the thinker. Thus it is possible to think that an exposition of this theme makes easier to conceive the whole articulations of concepts in Benjamin's writings. With this presumption this paper offers an attempt to expose the primary theme of experience in three contexts – "the artistic production in the age of technical reproduction", "the mass culture and the figure of flâneur" and "the information as the contemporary form of knowledge".*

*Keywords: W. Benjamin, experience, technique, artistic production, mass culture, figure of flâneur, information*

---

\* Berna YILDIRIM. Dr.

**W**alter Benjamin (1892-1940), XX. yüzyılın iki büyük savaşına, bunlar arasındaki sancılı dönemin her çeşit bunalımına, yoksunluğuna ve dehşetine tanıklık etmiş; eserleri, son yedi yılı sürgünde geçen ve trajik bir ölümle, intiharla noktalanmış yaşam öyküsü anımsanmaksızın okunamayan bir düşündür. Frankfurt Okulunun Amerika'ya ulaşmamış –aslında ulaşmayı da istememiş, kendi “yaşam mekânı”nın Avrupa olduğunu sık sık yinelemiş– bir üyesi. XIX. yüzyıl Avrupasının kültür dünyasında bir ozan duyarlılığıyla gezinen, okuruna XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla artakalanın ve XIX. yüzyılda tükenmiş/tüketilmiş olanın ne/neler olduğunu gösteren, Baudelaire'e, Proust'a, Poe'ya, Leskov'a, Dadacılar, Gerçeküstüçülere ilişkin yorumlarıyla yetkin eleştiri örnekleri ortaya koyan, çağdaş eleştiri ve felsefe tartışmalarında temel referanslardan biri haline gelen, eserleri farklı gerekçelerle tekrar tekrar okunan bir kültür tarihçisi. İntiharının ardından Brecht'in, “Hitler'in Alman edebiyatına verdirdiği ilk büyük kayıp” diye andığı bir yazar.

Benjamin'in bütün eserlerini yayıma hazırlayan Teideman'ın deyişiyle “tamamlanamamaya yazgılı” kitabı *Pasajlar* ve çeşitli dergilerle seçkilerde yer almış yazıları bir bütün olarak düşünüldüğünde, Benjamin'in temel yaklaşımını pek çok farklı çerçevede ele almanın, aktarmanın mümkün olduğu görülür. Felsefeciler kadar sinema kuramcıları da, edebiyat eleştirmenleri de, tarihçiler ve sanat tarihçileri de, hatta mimarlar da Benjamin'in düşüncelerinde kuramsal dayanaklar bulabiliyorlar.

Felsefe açısından bakıldığında, Benjamin'in tüm yazılarını kateden birkaç izlek yakalanabilir. Bunlardan biri “deneyim” kavramıdır. XX. yüzyıl insanının, köklerini XIX. yüzyılda bulan “yeni” bir deneyim biçimine sahip olduğunu, bunun çağdaş insanın –biliminden sanat anlayışına değin– tüm yaşam yönelimlerini belirlediğini düşünür Benjamin.

“Deneyim”i (*Erfahrung*) “yaşantı”dan (*Erlebnis*) ayıran Benjamin, deneyimin “anılarda sıkı sıkıya saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbiriyle karışmış verilerden”<sup>1</sup> oluşmuş bir bütün olduğunu söyler. Deneyim, yaşantıya göre bilincin daha temel, daha derin bir katmanında varlığını sürdüren, bu nedenle de daha etkin, daha belirleyici olan, gayri iradi anımsamayla bir ucundan bir ucuna gidilebilen bir bütünlüktür. Yaşantı günlük yaşamdaki izlenim ve uyarıların bilince mal olmuş etkileriyle biçimlenirken, deneyim

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine”, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 117-18.

izlenim ve uyarıların bilinçdışındaki tortusuyla, daha önemlisi gelenek aktarımıyla oluşur. Tek tek yaşantıların ayrılaşmışlığı, belirliliği, durağanlığı, sabitlenmişliği deneyimde yoktur; deneyim tek tek deneyimlerin toplamı değildir, birbiriyle kaynaşmış verilerin oluşturduğu, yeni verilerle birlikte baştan başa değişebilen bir bütündür.

Benjamin'in Freud'un kuramından "edebileştirerek" devşirdiği temel bir ayrımdır bu. Freud'un bilinç-bilinçdışı ayrımını yaşantı-deneyim ayrımını açıklamakta kullanır Benjamin. Ama çok önemli bir ayrılık vardır iki görüş arasında: Freud'dan farklı olarak Benjamin, bilinçdışını öncelikle *topluma* özgü bir şey olarak tasarlar; ortaklaşa (kolektif) bilinç ile ortaklaşa bilinçdışından söz eder. Kişideki bilinç ile bilinçdışının toplumsal bilinç ile bilinçdışına sıkı sıkıya bağımlı olduğunu, ikincilerin birincileri belirlediğini, buna bağlı olarak da deneyimin "ortaklaşa yaşamda da özel yaşamda da bir gelenek işi"<sup>2</sup> olduğunu düşünür.

Deneyim hikâyelerle, destanlarla, masallarla, mitoslarla, inanışlarla, en geniş çerçevede söylenecek olursa sanatla ve tüm düşünce ürünleriyle aktarılan temel bir "görme biçimi"dir; kişilerin birbirlerine, kendilerinden sonra gelenlere aktarımlarıyla gelenekleşir, toplumsal kalıcılık edinir. Aktarılan tek tek yaşantılar değil, yaşantılar üzerinden sunulan, belirleyici bir bütün olarak deneyimdir.

\*\*\*

Benjamin'e göre, ortaya çıkışının işaretleri XVIII. yüzyılda görülmeye başlanmasına karşın tam anlamıyla XIX. yüzyılın ortalarında netlik kazanan "deneyim değişimi"nde değişenin ne olduğu, eski ve yeni deneyim biçimlerinin farkı, sanat, düşünce ve ekonomi alanlarındaki kimi yeniliklerde açıkça görülebilir. Bu yenilikler arasında Benjamin'in en çok üzerinde durdukları, XIX. yüzyıl başlarında Paris'teki pasajların, yüzyıl ortalarında "gazeteler" ile "dünya fuarları"nın, ardından da fotoğrafçılığın ortaya çıkmasıdır. Benjamin, ilk bakışta ilgisiz gibi görünen bu "yeni" olguları bir ana eksende –"deneyim" kavramıyla bağlantılarında– birbirleriyle ilişkilendirir.

Benjamin'in bugün en çok atıfta bulunulan –fotoğrafçılığın, ardından da sinemanın gelişimine ilişkin olan– "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı"<sup>3</sup> adlı yazısı, deneyimdeki değişimin izlenmesi bakımından uygun bir başlangıç noktasıdır.

Benjamin bu yazısında öncelikle sanat yapıtının yeniden üretilebilirliğini *teknik aracılığıyla* yeniden üretilebilirliğinden ayırır. Sanat yapıtının yeniden üretimi yeni bir olgu değildir. Eski Yunanlardan itibaren bronz heykellerin, *terracotta* ve sikkelerin yeniden üretim yollarına çağlar boyu tahta baskı, bakır baskı ve gravür gibi farklı yeniden üretim biçimleri eklenmiştir.

<sup>2</sup> a.g.e., s. 117.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 45-76.

Ancak temel dönüşümün habercisi, XIX. yüzyılın başlarında litografinin (taşbaskı) kullanıma girmesi olmuştur; grafik sanatı için bir başlangıç noktası olan litografinin etkisi henüz tam anlaşılammışken, yüzyıl ortalarında fotoğraf tekniği ortaya çıkmıştır. "Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtuldu; bu yükümlülükler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi."<sup>4</sup> Dahası, "taşbaskıda resimli gazetenin bir gizilgüç niteliğiyle varlığı gibi, fotoğrafta da sesli filmin gizilgüç olarak varlığı söz konusuydu"<sup>5</sup>. (Nitekim seslerin teknik aracılığıyla yeniden üretimine XIX. yüzyılın sonlarında, sinema tekniğinin geliştirilmesine de XX. yüzyılın başlarında girişildi.) Birbiriyle örtüşen, belirli noktalarda –örneğin sinemada– kesişen bu çabalar sonucunda, "yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan ve bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaya başladıktan başka, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştı"<sup>6</sup>.

Ne ki, "en etkin düzeydeki yeniden üretimde bile eksik olan bir yan vardır: Sanat yapıtının 'şimdi ve burada'lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir"<sup>7</sup>. Ancak, yapıtın aslı, "elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretim için durum böyle değildir"<sup>8</sup>. İkincisi birincisine oranla, yapıtın aslı karşısında daha bağımsızdır. Bu, öncelikle kamera yapıtı olduğu gibi aktarma iddiasında olmadığı, başka başka bakış açılarını yakalamakta özgür olduğu –hatta erdemi bu olduğu– için, ardından da teknik aracılığıyla yeniden üretim yapıtın aslı için düşünülemez bir "izleyiciye ulaştırma" işlevine sahip olduğu için edinilmiş bir bağımsızlıktır. (Aşağıda da değinileceği gibi, yapıtın "sergilenme değeri"nin ön plana geçmesiyle ilgilidir bu.)

Benjamin'e göre bu bağımsızlık fotoğrafı (aynı zamanda seslerin yeniden üretimiyle sinemayı) yapıtı "şimdi ve buradalığı"ndan koparmakla kalmaz, elle yeniden üretimdeki "şimdi ve buradalık"tan yoksunluk teknik aracılığıyla yeniden üretimde "sanatın nesnelere var olan, doğanın nesnelere rastlanması olanaksız ölçüde duyarlı bir çekirdeği"<sup>9</sup> zedeleme boyutuna varır. Bu çekirdek, sanat yapıtının hakikiliğidir. "Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık

<sup>4</sup> Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 47.

<sup>5</sup> a.g.e., s. 47.

<sup>6</sup> a.g.e., s. 48.

<sup>7</sup> a.g.e., s. 48.

<sup>8</sup> a.g.e., s. 48.

<sup>9</sup> a.g.e., s. 49.

maddi varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağımlı kesen yeniden üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık ögesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. (...) Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. (...) Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır.”<sup>10</sup>

Toplumsal düzeyde, teknik aracılığıyla yeniden üretimin ardında, yapıtı topluma/kitlelere ulaştırma gerekçesi bulunur hep. Bu yeniden üretimle sağlanan kitleleşme aynı zamanda yapıtın güncelleştirilmesi demektir; güncelleştirme işlemi de ancak yapıtı (ya da yeniden üretilen nesneyi-konuyu) gelenekten, özgün yaşam alanından koparma pahasına gerçekleştirilebilen bir edimdir. Bu, özellikle de sinemada belirginleşen bir gelenek tasfiyesine, bir gelenek yıkımına işaret eder: “Abel Gance, 1927’de coşkuyla şöyle seslenmişti: ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar. (...) Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler (...) sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü şimdi kahramanlarla dolu.’ Abel Gance böyle demekle, büyük bir olasılıkla kendisi de ayırdına varmaksızın, geniş bir tasfiyeye davetiye çıkarmış oluyordu.”<sup>11</sup>

Teknik aracılığıyla yeniden üretimde ortaya çıkan kaybın ilk yönüdür bu: Geleneğin –aktarılan deneyimin– bir parçasının yitimi, tasfiyesi, geleneğin bütünlüğünün bozulması. Kişi düzeyinde bakıldığında kayıp, yapıtın özel atmosferinin, “aura”nın yitimidir. Çağdaş insan için sorun, geleneğe ait halenin dağılıp gitmesi, yapıtın ya da en genel deyişle “hakikiliğin” gelenekten gelen özel aurasının yakalandığı deneyimin yitirilmesidir.

Teknik aracılığıyla yeniden üretimdeki temel kabul, biricikliğin yeniden üretimle “aşıldığı”, hakikiliğin artık önemli olmadığıdır; hakikiliğin karşısında yaşanan “şimdi ve buradalık” deneyimi önemsizdir artık. Dolayısıyla, sanat yapıtında *biriciklik* ve *kalıcılık* özellikleri yerine aranmaya başlanan özellikler *yinelenebilirlik* ve *geçiciliktir*.

Sanatsal işlevin konumu da değişmiştir. Sanatın gelişiminde sanatsal işlevin öne çıkması, yapıtın değeri hakkında karar vermede mutlak belirleyici haline gelmesi görece yeni bir durumdur. Sanat yapıtları geçmişte sanatsal işlevlerinden değil başka işlevlerinden ötürü “değerli” sayılırken, büyüsel veya dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere ve bu törenlerin koyduğu sınırlamalarla, koşullarla izleyiciye ulaşırken (sözgelimi kimi Madonna resimleri neredeyse tüm yıl boyunca örtü altında tutulur, “üst kat” heykellerini görmek ziyaretçilere yasaklanırken), “tek tek sanatsal uygulamaların törenlerin kucağından bağımsızlaşmasıyla birlikte”<sup>12</sup> sanat yapıtı da giderek kutsal tören boyunduruğundan da “kült değeri” taşımaktan

<sup>10</sup> a.g.e., s. 49.

<sup>11</sup> a.g.e., s. 50.

<sup>12</sup> a.g.e., s. 52.

da kurtulmuştur. Sanatsal işlevin bağımsızlaşması, giderek yapıtın değerini belirlemenin tek ölçütü haline gelmesi demektir bu.

Ne ki sanatsal işlev bu ayrıcalıklı konumu, sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretildiği çağda kaybedecektir. Benjamin'e göre, "sergilenebilirliğin" baş değer haline getirilmesi süreciyle ilgili bir şeydir bu. "Kült değeri"nin yerini modern zamanlarda "sergilenme değeri" –mümkün olduğunca çok sayıda izleyiciye ulaşma ideali– alır ve sanatsal işlevin konumu bir kez daha ikincil kalır.

\*\*\*

Sanatın alımlayıcısı açısından hakikilik ölçütünün, doğrudan deneyimin ortadan kalkması ve sanatsal işlevin ikincilleşmesinin birtakım önemli sonuçları vardır. İlk izleyici artık eseri nasıl alımlaması gerektiğini bilmeyen, dolayısıyla bu konuda yönerge almayı gereksinen geniş kitlelerdir. Resimli gazetelerdeki fotoğrafların altyazıyla sunulmaya başlanması, Benjamin'e göre, bu izleyicinin durumunun somut göstergelerinden biridir (Benjamin burada özellikle *ilk* insansız ya da insan merkezli olmayan mekân fotoğraflarından söz etmektedir).

Fotoğrafın ardından sinemada da optik aygıtın güdümüne giren izler-kitle, bu kez gizli bir buyurganlığın etkisi altındadır; sinemada söz konusu olan, sözlü, aleni bir direktif değil, teknik aracılığıyla yeniden üretimi yapılan şeyin (sanatçının ediminin) bir dizi optik sınımadan geçmiş, bu arada montajda bütünselliğini yitirmiş seçme görüntüleridir. Tiyatro oyuncusunun izleyiciye doğrudan doğruya sunulan ediminin yerini, sinema oyuncusunun optik aygıttan geçen, hem şimdi ve buradalığını hem de bütünlüğünü kaybeden görüntüleri aldığı anda, izler açısından da oyuncu açısından da, sadece sahne sanatlarına özgü olan bir deneyimin yitirildiği görülür. İzleyici oyuncuyla değil optik aygıtlarla özdeşleşir; aygıtın tutumunu benimsemekten, bu "bilirkişi" rolünü üstlenmekten, gerçeklik hâkimiyetini aygıtla devretmekten başka çıkar yolu yoktur. Oyuncu ise tiyatrodaki yaptığını, yani edimini izleyiciye göre ayarlamayı sinemada sürdürmez; karşısında canlı alıcılar değil, bir optik sinayıcı vardır.

Oyuncuyu ve canlandırılanı saran auranın ortadan kalkmasıyla, tiyatro sahnesindeki tek, bütün edimin yerine bir aygıtlarla bölünen, cerrahın bedeni kesip biçmesi gibi kameramanla montajcının elinde kesilip biçilen çok sayıda edimin geçmesiyle, oyuncu-izleyici ilişkisi eski niteliğini kaybeder. Böylelikle bütünlüğü ortadan kalkan "kişi", oyunu ve oyuncuyu kuşatan aurayla birlikte oyunculuk ediminden dışlanır; Benjamin'e göre sinemadaki "star kültü", bu kişi yoksunluğunu gizlemek için geliştirilmiş bir kurnazlıktır.

Sonuçta Picasso karşısında "gerici", Chaplin karşısında "ilerici" bir izler kitesi çıkar ortaya. Alımlama yönergelerinden yoksun olduğu yapıt karşısında haz almayan ve bunun kabahatini yapıtta arayan, haz ilkesi deneyim yoksunluğundan geçen bir kitledir bu.

Benjamin'e göre Dadacılık, izler kitesinin sinemada aradığı etkileri resim ve yazın sanatlarının araçlarıyla yaratmaya çalışarak çağdaş deneyim dönüşümüne öncülük etmesinden, yapıtların deneyim konusu *olmamasını*

hedeflemesinden ötürü özel bir önem taşır. Dadacılıkta amaç yaratıların aurasını dağıtmak, dolayısıyla deneyim imkânını ortadan kaldırmak, yapıtın etkisini bir “şok”a dönüştürmektir. Benjamin’e göre “şok”, eski deneyim biçimiyle bakıldığında bir tür deneyim yoksunluğu gibi görünen yeni deneyim biçiminin en temel özelliğidir. Dadacılığın tarihsel önemi, çağdaş insana özgü deneyim biçiminin bu temel özelliğini, bir “şok deneyimi” olmasını, yazında ve resimde ilk kez –ahlaki şok etkisi yaratma ilkesini uygulamaya geçirerek– ortaya koymasındır.

\*\*\*

Benjamin, yeni bir deneyim biçimini sahiplenmiş kitlelerin sanat yapıtıyla ilişkisine bakarak bu kitlelerin yönetilme tarzına ilişkin sonuçlara da varır. Sanat yapıtından kendisini “oyalamasını” bekleyen, yapıtın içine girme, yapıta yoğunlaşma çabasını gereksiz bir yük olarak gören izler kitle, yapıttan *kendisinin* ifadesi olmasını ister. Yönetime ilişkin beklenti de bu beklentiye benzer; kitlelerin istediği yönetim, kendisinde bir değişiklik yaratmaksızın olduğu gibi kendisini yansıtan bir yönetimdir. Kitle süregelen durumun değişmeyeceğinin garanti altında olmasını ister, bir tür “siyasi oyalanma”dır talebi. Bu talebe karşılık gelen siyasi hareketse, saptanmış mülkiyet ilişkilerine kesinlikle dokunmaksızın kitlelerin kendilerini ifade etmesini sağlayan faşizmdir.

Böyle bir yönetimi talep eden kitlelerin ortaya çıkmasının ardında, deneyim değişimindeki asıl büyük etken olan ekonomi bulunmaktadır elbette: XIX. yüzyılda kitleler önce “müşteri”, sonra “izleyici” niteliğini kazanmışlardır. Kitlelerin “müşteri” haline getirilmesi, kullanım değeri yavaş yavaş arka plana çekilen “mal”ın “fetişleşmesi”ne, böylelikle malların satıldığı mekânların birer “eğlence” merkezine dönüşmesine sıkı sıkıya bağlıdır. Tüketimin eğlence haline getirilmesi, kitlelerin oluşturulmasında başvurulan temel yanılısamadır. “Moda”nın ortaya çıkışı da bu döneme rastlar, “mal denen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını moda saptar”<sup>13</sup>.

Benjamin için, bu dönüşümün yerinden yurdundan ettiği insanın en açık örneği “aylak” (“*flâneur*”) figürüdür; “aylak”, XX. yüzyıla miras kalacak olan XIX. yüzyıl insanının, “kitle insanı”nın ilk örneğidir. Benjamin aylağı, tam bir XIX. yüzyıl başkenti olan Paris’te bulacaktır.

Aylak kendi sınıfından, ait olduğu topraklardan kopmuş, ekonomik konumu da siyasi konumu da belirsiz bir kent gezginidir. İşsizdir. Herhangi bir uzmanlığı yoktur. Onun yaşam biçimi, kentin kalabalığına sığınmaktır; kent kalabalığıyla çağırır onu. Evi, XIX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Paris pasajlarıdır. Aylak, üzeri camla kapatılmış bu pasajlarda gezinirken hem sokakta hem yuvasındadır.

Hausmann’ın yeniden planladığı Paris bulvarları da onundur. Geniş cadde ve kaldırımlar onun gezinmesi için tasarlanmıştır sanki (oysa bu

<sup>13</sup> Walter Benjamin, “XIX. Yüzyılın Başkenti Paris”, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 84.

bulvarlar, geçmiş ayaklanmalarda dar sokakların barikatlara ne kadar elverişli olduğu anlaşıldığı için böyle geniştir artık). Fotoğrafın suçluları saptamakta kullanılabileceği düşünülene ve kitle taşıma araçlarının ortaya çıkmasıyla caddelerin kalabalığı azalana değin, izlerini büyük kent kalabalığında silmeyi başarmıştır aylak. Ancak edindiği deneyim biçimi kendisinden uzun yaşayacaktır.

Gelenekten gelen deneyim zaten uzaklarda kalmıştır aylak için. Başkalarıyla ilişkisi anlık bir "sokakta karşılaşma"dan ibaret olduğu için bir başkasıyla yaşanabilecek dolaysız deneyim imkânı da kapalıdır aylağa. Onun deneyimi –ya da deneyim yoksunluğu– kendisi de bir aylak olan Baudelaire'in *Geçen Bir Kadına*<sup>14</sup> sonesindeki aylağın aşkında somutlaşır. Benjamin'in deyişiyle: "Yas tülünün ardında, kalabalık içinde gizemli ve sessizce sürüklenen yabancı bir kadın, şairin gözüne takılır birden. Sonenin anlatmak istediği, bir cümleyle ifade edilebilir: Büyük şehir insanını büyüleyen görüntü –kalabalıkta sadece karşını, sadece ona düşman bir unsuru görmekten çok uzaktır o– önce kalabalıkla gelir ona. Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme anıyla örtüşen bir ebedi elvedadır. Böylece sone şok figürünü, hatta felaket figürünü sağlar."<sup>15</sup>

Aylağın deneyimi, onun aramadığı, rastlantıyla yoluna çıkanlardan devşirdiği, şok anlarıyla sınırlı, geleceğe uzanmayan bir deneyimdir; eski deneyim biçiminde olduğu gibi "zamanın uzağında bize eşlik eden, zamanı dolduran ve bölen"<sup>16</sup> bir deneyim değildir. Çağdaş insanın zamanla arasının bozuk olması da bundan kaynaklanır, "deneyimden yoksun kalan, kendisini takvimden atılmış hisseder"<sup>17</sup>. Kuşatıcı bir tarih solugundan yoksundur kitle insanı. Kişi açısından peş peşe sıralanan şoklardan oluşan ve bu haliyle "ölü bilgi" olan yeni deneyim biçimi, toplum açısından bakıldığında, "uygar kitlelerin standartlaştırılmış, doğallığı kalmamış varoluşlarında kendini gösteren"<sup>18</sup>, "büyük sanayi çağının itici, köreltici"<sup>19</sup> deneyimidir.

\*\*\*

Yalnızca XIX. yüzyılda değil XX. yüzyılda da bu deneyim biçimine direnenler vardır elbette. Benjamin için bu direnci gösterenleri simgeleyen figür "koleksiyoncu"dur. XIX. yüzyıl koleksiyoncuları geçmişten arta kalanları, göçmüş bir geleneğin öteye beriye dağılmış parçalarını toplayıp saklamışlardır; en geniş simgesel anlamıyla koleksiyoncu da, döneminin karabasanından uyanmak için geçmişin görüntülerini toplayıp yorumlar. Benjamin kendi yaptığı işin de bu olduğunu düşünür, o da bir koleksiyoncudur (altı yüzden fazla alıntıyı bir koleksiyoncu tavrı ve

<sup>14</sup> Charles Baudelaire, *Elem Çiçekleri*, çev. Vasfi Mahir Kocattürk, Buluş Yayınevi, İstanbul, 1957, s. 156.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 129.

<sup>16</sup> a.g.e., s. 139.

<sup>17</sup> a.g.e., s. 145.

<sup>18</sup> a.g.e., s. 117.

<sup>19</sup> a.g.e., s. 118.



titizliğiyle derleyip sunduğu çalışması *Ursprung des deutschen Trauerspiels* bunun en açık örneği olarak görülebilir).

Ne ki, Benjamin'in koleksiyoncu figürüne kaynaklık eden XIX. yüzyıl koleksiyoncusu da yüzyılın ikinci yarısındaki büyük ekonomik dönüşümden payını alacak ve antika tüccarına dönüşecektir. Tıpkı şarap tüccarına dönüşen aylak ve egemenliğini büyük mağazalara kaptıran, modası geçmiş sefalet yuvaları haline gelen Paris pasajları gibi koleksiyoncu da, belki gelecekte başka bir koleksiyoncunun bulup saklayacağı ölü bir görüntüdür artık.

\*\*\*

Deneyim biçimindeki ürkütücü dönüşümün izlenebileceği bir diğer şey de, gene XIX. yüzyıla ait bir ürün olan "gazete"dir. Bir pasaj kahvesinde aylakların başına toplandığı bir gazetede yer alan yazıların iki çeşidi ilgilendirir Benjamin'i: Tefrika romanlar ve yeni bilgi formunun, enformasyonun en açık örneği olan yerel haberler.

Tefrika romanlar, XX. yüzyılda kendi ifadesini sinemada bulmayı talep edecek olan kitlelerin XIX. yüzyıldaki dileklerine –romanda kendilerini bulma, roman kahramanı olma isteklerine– cevap verir. Victor Hugo'nun *Sefiller*'i ile Eugène Sue'nün *Mystères de Paris*'si, kahramanlarının kalabalıklar olmasından ötürü, bu talebin somut sonuçlarıdır Benjamin'e göre. Kalabalık, tefrika romanların yazarları için "müşteri", izleyici kitlesi demektir (nitekim *Mystères de Paris* Sue'nün seçimlerde parlamentoya girmesini sağlamıştı). Okumayı öğrenir öğrenmez müşteriye dönüşen kalabalık da, böylece, çağdaş romanda özel bir döneme damgasını vurmuştu.

Gazeteyle birlikte ortaya çıkan yeni bilgi biçimi enformasyona dair sözleri ise, Benjamin'in en çok atıfta bulunulan görüşleridir belki de. Benjamin öncelikle ortaya çıktığı yerde, yani gazetede, gazetede işleviyle inceler enformasyonu. Pasajdaki kahvede gazete okuyan XIX. yüzyıl aylağı için ilginç olan haber, gene kendi dünyasına, sınırlı yaşantı alanına ait olan haberdir. "*Le Figaro*'nun kurucusu Villemessant, enformasyonun doğasını ünlü bir formülle açıklamıştı. 'Okurlarım için,' diyordu, 'Quartier Latin'de bir çatıda çıkan yangın, Madrid'deki devrimden daha önemlidir.' Bu da çarpıcı biçimde gösteriyor ki, artık uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görüyor. Bir zamanlar uzakların bilgisi –ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun– doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti. Oysa enformasyon, anında doğrulanabilir olma iddiasını taşır. Enformasyonun önkoşulu 'kendinde ve kendi için anlaşılabilir' görünmesidir. Gerçi çoğu zaman, eski yüzyılların bilgisinden daha kesin değildir. Ama geçmiş bilgisinin mucizevi olandan beslenme eğilimine karşı, enformasyon makul görünmek zorundadır. Bu yüzden de hikâye anlatıcılığının ruhuna ters düşer. Eğer hikâye anlatıcılarına giderek daha az rastlıyorsak, bunda enformasyon ağının belirleyici bir rolü vardır."<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 82.

Benjamin'in enformasyonun karşısına koyduğu "uzakların bilgisi" ve bu bilginin taşıyıcılığını üstlenen hikâye anlatıcısı, eski deneyim biçimine ilişkin en önemli verilerin toplanabileceği kaynaktır Benjamin'e göre. Adı tanıdık gelse de yaşamımızda hiçbir hükmü kalmamış olan, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alındığı için bizden git gide uzaklaşan hikâye anlatıcısının temel işi, kendi deneyimini ya da ona aktarılmış olan deneyimi, kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirmektir. Dinlediği hikâyeleri ileride anlatmak üzere belleğinde eğirip dokuyan bir zanaatkârdır hikâye anlatıcısı. Yerleşik bir usta olmazdan önce gezgin bir kalfa olarak yaşamıştır; kalfalığında edindiği uzakların bilgisini, deneyimini ustalığında – yaşlılığında– geçmişi bilgisiyle, deneyimiyle bütünleştirir.

Uzakların ve geçmişin bilgisini aktarmakla, en yakındakinin bilgisi olan enformasyonun gördüğü işin tersini görmüş olur. Temel özelliği geçicilik, kısa ömürlülük, anında tüketilebilirlik olan enformasyonun tersine hikâye bellekte saklanır, korunur, kalıcı kılınır ve başkalarına aktararak sürekliliği sağlanır. Valéry'nin kısaltılamayacak şeyler konusunda çaba sarf etmediğini söylediği modern insana karşılık hikâye anlatıcılığının işaret ettiği "eski" insan, en detaylı, en doğurgan malzemeye, insan hayatıyla, deneyimle uğraşır ve yaptığı işin doğası gereği bu malzemeyi daha da zenginleştirir.

Toplum açısından bakıldığında, bilgisi enformasyonlardan ibaret olan çağdaş kitlenin, bu bilgiyi edinme tarzıyla da bir yahtılmışlık<sup>21</sup> sergilediği görülür. Enformasyonun taşıyıcısı, mümkün olan en kısa hale getirilmiş enformasyonların değiş tokuşunu gerçekleştiren ve "kişi"liği yok sayılan göndericiler-alıcılarıdır. Hikâye anlatıcılığı ise tam anlamıyla bir toplumsal etkinliktir. Dinleyenler anlatıcının konuğu olurlar, bir meclis kurulur hikâye dinlemek için; böylece deneyimin gerçek anlamda "ağızdan ağıza" aktarımı sağlanır. "Bütün usta hikâye anlatıcıları, deneyimlerinin basamaklarında sanki bir merdiven inip çıkıyormuşçasına bir aşağı bir yukarı rahatça dolaşır dururlar. Bir ucu yerin altında, öbürü bulutların içinde kaybolan bu merdiven, (...) kolektif deneyimin imgesidir."<sup>22</sup>

1970'lerden beri kullanılan deyişle "enformasyon çağı", böylesi bir kolektif deneyimin kendisinin de imgesinin de ortadan kalktığı bir çağdır. Hikâye anlatıcılığı çağından kalanları toplamak artık ancak simgesel anlamda koleksiyoncunun yapabileceği bir iştir. Nitekim Benjamin de, bir hikâye anlatıcısı olarak Leskov'u böylesi bir koleksiyoncu tutumuyla ele alıp değerlendirebilir.

\*\*\*

Benjamin'in farklı bağlantılarıyla incelenebilecek (yukarıda "teknik aracılığıyla yeniden üretim", "aylak" ve "enformasyon" dolayısıyla

<sup>21</sup> Benjamin'e göre bu yahtılmışlık ilkin, sözlü edebiyattan çıkan ama ona dönmeyen romanda görülür. Roman okuru, okurların en yalnızıdır; romanı yazarı ise, kimseye akıl vermeyen, kimseden de akıl almayan bir yazardır. Ne ki enformasyonun ortaya çıkması, hikâyenin sonunu getirdiği gibi, romanın da farklı bir yola girmesine neden olacaktır.

<sup>22</sup> Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 93.

değınilen) “deneyim” kavramı, sonuçta hep tek bir merkezde toplanır: Yeni deneyim biçimi, eski deneyim tarzı çerçevesinde düşünen kişi için, bir deneyim yoksunluğudur, deneyim parçalanmasıdır, bir “şoklar toplamı”dır. XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla kalan miras bu karabasandır.

Bu bakış Benjamin’i, “ilerleme”nin tersinme olarak görüldüğü bir tarih görüşüne ulaştırır: “Klee’nin ‘Angelus Novus’ adlı bir tablosu vardır. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir eder: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, *bu* fırtınadır.”<sup>23</sup>

Bir XX. yüzyıl düşünürü olarak Benjamin’in bulabildiği, gösterebildiği biricik umut ışığı ise, Yahudilikten ödünç aldığı figürle dile getirdiği şu olasılıktan ibarettir: “Zamanın her saniyesi, Mesih’in açıp girebileceği dar bir kapıdır.”<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 43-44.

<sup>24</sup> a.g.e., s. 49.

**Kaynakça**

- BAUDELAIRE, Charles, *Elem Çiçekleri*, çev. Vasfi Mahir Kocatürk, Buluş Yayınevi, İstanbul, 1957, s. 156.
- BENJAMIN, Walter, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- BENJAMIN, Walter, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- BENJAMIN, Walter, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- BENJAMIN, Walter, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- BENJAMIN, Walter, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993