İNSAN&İNSAN, Yıl/Year 9, Sayı/Issue 32, Bahar/Spring 2022, 13-28 Araştırma Makalesi / Research Article
DOI: https://doi.org/10.29224/insanveinsan.1057409 www.insanveinsan.org e-ISSN: 2148-7537

Sokak Çocuğunun Şafağı ve Aylağın Sıkıntısı: Walter Benjamin'de Estetik Deneyimin Çıkmazı

Dawn of the Street Child and the Boredom of the Flâneur: The Aporia of Aesthetic Experience in Walter Benjamin

SALİH AKKANAT*

* Assoc. Prof., Gümüşhane University, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Department of Political Science and Public Administration; Bağlarbaşı Mahallesi, 29100, Gümüşhane, Turkey, E-Mail: salihakkanat@gumushane.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-8766-9238

Öz: *Bu makale, Walter Benjamin'in estetik ve siyaset düşüncesi üzerinde durmaktadır. Benjamin'in estetik anlayışının, günümüzün estetik tartışmaları bağlamındaki yerini sorgulamaktadır. Estetiği bir duyumsama rejimi olarak temel almakta ve siyaset ile estetik arasında duyumsamaya dayanan bir ilişki kurulabileceğini önermektedir. Estetiğin özerklik ve özgürlük yanılsamasına hizmet eden ideolojik bir araç olmaktan çok, özgürlük tecrübesine zemin oluşturan ve toplumsal bağı yeniden kuran potansiyeli üzerinde durmakta; bu açıdan Benjamin'in, modernliğin sosyolojisinden estetik için sonuçlar çıkarma çabasının ve anlamın yakalanması ile anlamın özgürleşmesi arasında kurduğu bağlantıların, estetik ve siyaset arasındaki ilişki biçimini sınırladığına vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla makale Benjamin'in, siyasal ve epistemolojik angajmanlarıyla estetik düşüncesi arasındaki uyum ve uyumsuzluğun üzerinde durarak, siyasetle eş uzamda bir estetik düşüncesine ne ölçüde sahip olduğunu tartışmaya açmaktadır.*

Anahtar kelimeler: *Estetik, Siyaset, Özgürleşme, Modernite, Walter Benjamin*

Abstract: *This article is a study on Walter Benjamin's aesthetic and political thought. He tries to position Benjamin's aesthetic understanding in the context of today's aesthetic debates. He bases aesthetics as a sensibility regime and proposes that a sensuous relationship can be established between politics and aesthetics. Rather than being an ideological tool that serves the illusion of autonomy and freedom, it focuses on the potential of aesthetics that forms the basis for the experience of freedom and re-establishes the social bond. In this respect, he emphasizes that Benjamin's effort to draw conclusions for aesthetics from the sociology of modernity and the connections he established between the capture of meaning and the liberation of meaning that limit the form of relationship between aesthetics and politics. Therefore, the article focuses on the coherence and inconsistency between his political and epistemological engagements and his aesthetic thought, and discusses the extent to which he has an aesthetic thought in congruence with politics.*

Keywords: *Aesthetics, Politics, Emancipation, Modernity, Walter Benjamin*

Giriş

Estetik ve siyaseti ayrı yazgılara sahip duyumsama ve anlama rejimleri olarak görme alışkanlığı, Batı düşüncesine nüfuz etmiş durumdadır. Geç modernite, ufkunu kaybetmiş zamanımızın şafağı, estetik deneyimi, burjuva ideolojisinin ve Batı

Gönderim 13 Ocak 2022 *Received 13 January 2022*
Düzeltilmiş Gönderim 26 Şubat 2022 *Received in revised form 26 February 2022*
Kabul 16 Mart 2022 *Accepted 16 March 2022*

Yayıncı / Publisher: Okur Yazar Derneği / Literacy Association, İstanbul, Turkey
Website: https://www.okuryazar.org.tr

metafiziğinin kalıntısı olarak görmekten vazgeçmediğine göre; eleştirel teoriler, kültür ve sanat ürünlerine ya temsil yapılarıyla ilişkileri ya da estetik alanındaki yerleşik normları, alışkanlıkları altüst etme nitelikleri bağlamında değer atfettiklerine göre, siyaset ve estetiği duyumsamaya dayanan bir kurgu içinde birlikte düşünmenin zamanı henüz gelmemiş demektir. Estetik deneyime ilişkin son hükümler; modernist biçimciliğin varsayılan estetik özerkliği ile kapitalizm arasında suç ortaklığı kurmaktan, imgelerin duygulanımından elde edilen görsel haz ile güzel yargısı arasında bağ kurmaya; deneyimin otantikliğini yeniden sağlama arayışından, güzelde biçimlenen beğeni yargısını, pusulasını şaşırmış kakafonik toplumun şamandırası yani *etiği* kılmaya kadar çeşitli biçimler alabilmektedir.[1]

Genel olarak "anti-estetik" ve "güzelin dönüşü" biçiminde toparlamanın mümkün olduğu bu estetik tutumların *ethosu*, bazı benzer öncüllerden beslendiklerini gösterir. Estetik ya beğeni yargısının bir biçimidir ya da kötü siyasetin suç ortağı, ideolojik çarpıtmanın *camera obscura*sı. Bir tarafta beğeni yargısında vücut bulanların cemaati, kozmopolit evrenselliği vardır; diğer tarafta burjuva kapitalist örtmecenin kurbanları, "gösteri toplumu". Böylece, bu ortak estetik *ethos*un, aslında içten içe azınlığın siyasetine el veren bir sanatsal duyumsamadan beslendiğini söylemek mümkün hale gelir. Aristokrasinin kutsal duyumsaması ile oligarşinin peçesi; estetik duyumsamanın kendiliğinden, kendi dışında bir ölçüt ya da amaç ile ilişkilendirilmeden, doğrudan doğruya kendi doğasında bulunan politik bir boyut taşıdığını görmek istemez. Oysa modern işbölümü mantığına aykırı bir perspektiften bakıldığında, estetiğin siyasetini ve siyasetin estetiğini aynı duyumsama rejimi içinde birlikte düşünmek mümkündür.

Siyasetin; estetik ve sanatla ilişkisini anlamanın, teknik (*tekhnè*) ve yaratma (*creation*) kavramları arasındaki gerilime bağlı olarak, iki alternatif yolu bulunduğunu hatırlatır Etienne Balibar. Birincisi, Machiavelli'nin *siyaset sanatı*'ndan bahsederken çizdiği çerçevedir. "Tamamen tesadüflere bağlı, öngörülemeyen bir ortamda bulunan kuvvetleri ve bu kuvvetlerin değişen ortamla ilişkilerini bir arada tutabilmeyi başaran bir eylem disiplini"dir o.[2] Estetik ve siyaset ilişkisini; ahlak ve din gibi kategorik buyrukların eyleme yön vermesine benzetmek mümkün olmadığı gibi, pozitivist bilimsel bilginin bir olguya uygulanmasına benzetmek de mümkün değildir. Hem anlatılar, temsiller ve performanslar gibi çeşitli kurgular yoluyla siyasi failliğin üretimine hem de müşterek bir duyumsamanın (*sensorium*) işlenmesi bakımından siyasetin ideolojik unsuruna atıfta bulunur.[3]

Bu makale, Walter Benjamin'in estetik düşüncesine odaklanıyor ve estetiğin siyasetle ilişkisini, Benjamin'in eleştirel sanat düşüncesi bağlamında incelemeyi amaçlıyor. Benjamin'in estetik düşüncesine yaptığı katkı, Kant'ın sanatsal deneyimle sınırlı tuttuğu estetiği, siyasetin önkoşullarından biri olarak değerlendirmesidir. Estetiği, geçmişi ya da tarihi anlamanın kurucu boyutlarından biri olarak görmesi ve topluluğa ilişkin bağın, imgesel bir boyut taşıdığı üzerinde kararlılıkla durmasıdır.

---

[1] Hinderliter, Kaizen, Maimon, Mansoor ve McCormick, "Introduction", *Communities of Sense Rethinking Aesthetics and Politics,* der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal, Durham, London: Duke University Press, 2009, s.3. Ayrıca bknz., Hal Foster, *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, New York: New Press, 2002.

[2] Etienne Balibar, "Interview with Etienne Balibar", *Communities of Sense Rethinking Aesthetics and Politics,* der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal, Durham, London: Duke University Press, 2009, s.318.

[3] Balibar, "Interview with Etienne Balibar", s.318.

Bununla birlikte, Benjamin'in siyasal ve epistemolojik angajmanlarıyla, estetik düşüncesi arasındaki bazı uyum ve uyumsuzlukların üzerinde durmak gerekecektir. Bu nedenle, Onun ne ölçüde siyasetle eş uzamda bir estetik düşüncesine sahip olduğu çalışmanın amaçları arasındadır.

İçkin Eleştiri: Siyasetin Önkoşulu Olarak Estetik

Benjamin'in entelektüel kariyerinin romantizm ve idealizmden postmodernizme farklı eğilimler barındıran bir kapsamda genişleme gösterdiği sıklıkla not edilir. Ama en çok, Fransız filozof Jacques Ranciére'in de saptadığı gibi, postmodern eleştirinin kimi kavramlarıyla benzerlik gösteren bir düşünce biçimine sahip olması, modern bir düşünür olarak Benjamin'in, popülarite kazanmasında etkili olmuştur. İlerleme fikrine karşı geliştirdiği polemik, fragmanlaşmanın ironik tarzda kullanımı, alegorik yıkım ve alıntılama tekniği gibi "postmodern dönüş"ün tipik özellikleri, düşüncesinin ana güzergahlarında rastlanabilen tema ve sorunsallardır.[4] Doktora çalışması,[5] romantik sanat düşüncesini tarihsel açıdan sergilemeyi amaçlasa da "modernist sanat anlayışının romantik kaynaklarının"[6] sunumuna bağlı kalır. Burada daha çok erken dönem Alman romantiklerinin içkin eleştiri kavramı üzerinde durur. Bu eleştiri anlayışını, estetik yargı gücünün temeli olarak konumlandırmakla birlikte, eleştiri kavramının kendisinin bizatihi bağlı olması gereken ilkeleri gösterdiği için önemli görür onu. Sanat eleştirisinin temel özelliği, değerlendirme işlevinden çok, bir sanat eserinin tarihsel yazgısını gerçekleştirirken oynadığı rolde saklıdır. Bu bakımdan, Benjamin'in tarih ve siyaset üzerine düşünürken, bu eleştiri anlayışından beslendiği söylenebilir.[7]

Bilindiği gibi "Tarih Kavramı Üzerine Tezler",[8] Benjamin'in en fazla yorumlanan ve siyasal düşüncesi hakkında kayda değer çıkarımlarda bulunabileceğimiz metinlerinin başında gelir. Onun romantik sanat kavramıyla meşguliyeti; geçmiş, bugün ve gelecek üzerine düşünmenin, geçmişi görünür kılmaya çalışırken geleceği de kurgulamanın, estetiğe hem bir deneyim biçimi hem de bir yöntem olarak ne kadar bağlı olduğunun kanıtıdır. Benjamin, Romantiklerden inceleme nesnesinin hiçbir zaman keşfedilmeyi bekleyen bir hazine değil algılama ya da tefekkür anında inşâ edilen ya da kurgulanan bir "nesne" olduğu fikrini öğrenmiştir. Geçmiş, ancak bir imge içinde ele geçirilebilir; geçmişte olmuş olan ile bugün olmakta olan arasındaki etkileşim üzerinden gerçekleşen tanınma anında biçimlenir. Demek oluyor ki geçmiş, vakanüvisin arşivde karşılaştığı, belgelerin ona fısıldadığı yüzler ve seslerin "bizatihi o"su ya da "ta kendisi" değildir; o yüz ve sesleri bugüne taşıması, bugünde görünür kılması, onlara kendilerini ifade edebilecekleri yeni bir şans vermesi gerekir tarihçinin. Bu sayede, sadece geçmişin ne'liğini değiştirmekle kalmaz, bugün olmakta olanın manzarasına, adı sanı bilinmeyenlerin unutulmuş anısını, yersiz sözünü ekleyerek, vakanüvisin ve meslekten siyasetçinin uzlaşma masasını dağıtır. Tarihçi, içkin eleştirinin sanat eserine uyguladığını tarihe uygular ama malzemeyi aynı işlemden geçirerek, aynı yönteme başvurarak yapar bunu. Nasıl ki sanat eseri

[4] Jacques Ranciére, "The Archaeomodem Turn", der., Michael P. Steinberg, *Walter Benjamin and the Demands of History,* Ithaca: Cornell University Press, 1996. Ithaca: Cornell University Press, 1996, s.24.
[5] Walter Benjamin, *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı,* çev., Elçin Gen ve Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
[6] Alexander Gelley, "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin", *MLN,* 114/5 (1999), s.937.
[7] Graeme Gilloch, *Walter Benjamin: Critical Constellations,* Cambridge, UK: Polity Press, 2002, s.33.
[8] Walter Benjamin, "Theses on Philosophy of History", *Illuminations,* der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.

hangi bağlamda, zamanda ve yerde temaşa edildiğine bağlı olarak yeniden yorumlanıyor; dolayısıyla seyirciden "tamamlanmayı" talep ediyorsa, tarih de yeni baştan temellük edilmeye, yeni baştan kurgulanmaya ve ihtilafa açıktır. Vakanüvisin belgesi, tarihçinin anlatısı ve siyasetçinin eylemi, sanatçının *sensorium*'una (duyumsama) muhtaçtır.

Geçmişin hikâyesi ve sanat eserinin tanıklığı, tarihçinin ve eleştirmenin hükmüne ihtiyaç duymamalıdır. 19. yüzyılın Paris'i ve Van Gogh'un *Pabuçlar*ı kendi adına konuşabilmelidir. Benjamin, içkin eleştiriyi işte bu nedenle önemser. Çelişki gibi görünse de eleştirmen kendi standartlarını esere taşıyan, eseri sanat mahkemesinin huzuruna çıkarıp yargılayan biri değildir; ne de eser, sunak taşında kurban edilmeyi bekleyen bir hükümlüdür. İçinde uyandırılmayı bekleyen eğilimler, kendi adına konuşmak için sabırsızlanan hakikatler barındırır. Benjamin, eleştirmenin sesini kısarak sözün otoritesini esere, tanıklara ve hatta eşyaya vermek ister. Alıntılama, mozaik, takımyıldız, montaj gibi imgesel temsil biçimlerine ilgisinin nedeni budur. Böylece Benjamin, onun için modern yaşamın krizinin en bariz fenomenlerinden biri olan "anlam kaybını", tarihçiye ve eleştirmene sözün, siyaset erbabına eylemin otoritesini gasbetme fırsatı sunan bu olguyu bertaraf edecek manevralar peşindedir.

Benjamin, daha sonra göreceğimiz gibi, kayıp, yas ve hafıza gibi temalara, düşüncesinin merkezi kavramlarından biri olan "deneyim"i tanımlamak için başvurmaktadır. Deneyim, hikâyenin dünyası, tekniğin dünyasına dönüştüğünde parçalanmış olduğu için, hafızanın ve anlamın hayata içkin olduğu bir dönemi temsil eder. Benjamin için estetiği bu kadar önemli kılan şey, belki de bir zamanlar insan ilişkilerinin dokusuna nüfuz etmiş, kendi içinde deneyimlenen anlamı, yani müşterek bir duyumsama tecrübesini mümkün kılmasıdır. Bu açıdan, Kant'ın estetiğe yüklediği ayrıcalıklı anlamı, Benjamin'in bütün bir hayat bağlamına genişlettiğini söyleyebiliriz bir an için. Benjamin, buna istinaden modern yaşamda hakikatin, kendini artık rastlantısal biçimde ve ancak geçici olarak gösterebileceğini savunacaktır. Hakikat, Proust ve Benjamin için insana alışkanlık kadar yakın o istemsiz şey, hafızasına hâkim birine ya da hakikati doğrudan temsil etmeyi amaçlayan birine değil; ancak sabırlı eleştirel bir bakışa, hayatın içindeki tesadüfî karşılaşmalara, istem dışı biçimde kendini açacaktır.

Bu nedenle artık geçmişin ve sanat eserinin hakikatinin bir anlığına görünüp kaybolduğunu unutmamak gerekir. Zaman ve yaşam bir resme, bir belgeye, hafızanın çağırdığımızda koşarak gelen anılarına kapanmaktan alıkoymaktadır onu. Zamanın ve olayların hızı, akışı; hayatın ve insanın kendi tümeline, bir zihne, bir hafızaya tutunmasına; bir merkezi ve deseni olan, sağlam ipliklerden örülmüş bir yaşam ve zihin dokusu kuşanmasına izin vermez. Sanat eseri yaşamın bu kırılganlığını, kendi bütünlüğünden yoksunluğunu yansıtır. Bu nedenle Benjamin, sanat eserinin, sanat ideasının bir fragmanı olarak kendini ancak, yaşamın bütün bu kırılganlığı içinde duyurabildiğini; doğanın güzelliğini bir anlığına gösterdikten sonra yaşamı tükenen kelebekler gibi, sanat eserinin de sanatın hakikatini çözülme anında ifşa ettiğini söyler. Eserin çöküşü, hakikat içeriğinin kurtuluşunun önkoşuludur. Böylece sanat eserinin tamamlanması tükeniş, yok oluş anında gerçekleşir. O halde, Benjamin eleştiriye sanat ideasından geriye kalan enkazı, sanat eserini toplama, kaldırma görevini verir. Tıpkı gerçek tarihçinin, tarihin hakikatiyle ancak bir paçavra toplayıcısı olarak ilişki kurabileceği gibi.

Benjamin için estetiğin ve eleştirmenin görevi, sanat eserini bağlamı içinde yeniden konumlandırarak, onu çağının dışına taşırması ve zamanın kronolojik akışına müdahale ederek, hakikatin duyumsandığı görsel düzeni değiştirmesidir. Bu nedenle içkin eleştiri sanat eserinin iç dünyasını açığa çıkaran; onu kendi bilgi ve bilincine taşıyan filolojik ve tarihsel bir deney olarak görülebilir.[9] Tıpkı Foucault'nun Aydınlanma ve modernite arasında kurduğu bağ gibi,[10] sanat eseri de hem kendi çağı hakkında bir söz hem de geniş zamanın bir tanığıdır. Benjamin'in Romantik sanat anlayışını önemsemesini bu açıdan okumak gerekir.

Hannah Arendt, istiridye avcısının sanatına özendiğini düşünür Benjamin'in. Kendisi de hikâye anlatıcısının sanatına aynı doğrultuda ilgi duyacak, hikâye anlatma sanatını istiridye avcılığına benzetecektir.[11] Eleştirinin ama aynı zamanda siyasetin zamanının da düğümlendiği bugün, geçmişin çökeltisi içinden geleceğin müjdesini devşirebilmelidir. Arendt'e göre, Benjamin için eleştiri, sanat eserinin maddi içeriği ile hakikat içeriği arasındaki ilişki bağlamında önem kazanmaktadır çünkü. Sanat eserinin konusu ya da maddi içeriği, sanat eserinin oluşum anında iç içedir, bir bakıma aralarında organik bir bağ vardır. Oysa bu birlik, eseri aynı iplikten ören madde ve hakikat, zarf ve mazruf eserin sonraki yaşamında ayrışacaktır. Maddi içerik yani eserin konusu ya da hammaddesi öne çıkarken; hakikat içeriği ya da mana, orijinal sırra sadakatini koruyacaktır. Arendt'in gözlemi, eserle yaşam arasındaki dolaysız bağın kopuşuna odaklanmıştır. Benjamin'in eleştirmeni, kefâret anında, son Yargı Gününde çıkıp gelecek bir mesihe benzemektedir ve ancak o, manayı doğru söze iade edecek, eserin kayıp birliğini yeniden kuracaktır. Bu açıdan bakıldığında Arendt, istemeden de olsa Benjamin'in sanat düşüncesindeki bir gerilimi ifşa eder. Sanat eseri yaşamla doğrudan teması, yaşamla etkileşiminden doğan içkin hakikati duyurabilme gücünden mahrumsa; estetik deneyim de duyumsama gücünden ve anlamdan yoksun demektir. Zamanın semantik düzenini, duyumsama planında yeniden kurgulama ve böylece tarihsel ve siyasal deneyimi, anı vaftiz edecek bir ölçü olarak sunma imkânı da elinden alınmış demektir. Bu gerilim, şüphesiz Benjamin'in dolambaçlı düşüncesine yansıyan Romantik sanat fikrinin bir etkisi olarak görülebilir.[12]

Benjamin bu sayede bize modern bilincin hakikat ve gelenek karşısında ne derece yabancılaşmış olduğunu göstermeyi amaçlar. Estetik deneyimin takatsiz kaldığı, tökezlediği anların envanterini çıkarır. Sanat eserinin yaşama dolaysızca tutunması; hakikati, bilinci, güzeli ve özgürlüğü dolaysızca sunabilmesini mümkün görmez. *İmge*; teolojik hakikati, Tanrının kendisinde değil ama doktrininde somutlaşan deneyimin somut bütünlüğünü[13], *sanatçının tekniği*; eserin formu ve hakikat içeriğini, *modern güzellik*; hakikatle iç içe geçtiği ayrımsız kaynaşmayı ve *modern özgürlük*, gelenek ve ritüel içinde neşet eden kolektif duyumsama ve anlam ufkunu

[9] Irving Wohlfarth, "Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History", *Walter Benjamin and the Demands of History,* Ithaca: Cornell University Press, 1996. s.14.
[10] Michael Foucault, "What is Enlightenment?", *Foucault Reader,* çev., C. Porter, der., Paul Rabinow, New York: Panteon Book, 1984; Foucault bu tartışmayı şu yazıda da sürdürür: Michael Foucault, "The Art of the Telling the Truth", *Critique and Power: Recasting the Foucault/Habermas Debate,* der., M. Kelly, Cambridge, Mass: MIT Press, 1994.
[11] Hannah Arendt, "Walter Benjamin: 1892-1940", *illuminations,* çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973, s.4-5.
[12] Rainer Rochlitz, *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin,* çev., Jane Marie Todd, New York: Guilford Press, 1996, s.69-70.
[13] Walter Benjamin, "Geleceğin Felsefe Programı Üzerine", *Benjamin*, der. ve çev., Besim Dellaloğlu, İstanbul: Say Yayınları, s.125.

dolaysızca vermekten uzaktır. Sadece eleştiri, estetik deneyimin artık kendinde sahip olmadıklarını ona ödünç verebilir; bunun, elbette karşılığında ödenmesi gereken bir borç doğurduğunu unutmadan. Zira muamma; hakikat, güzellik ya da özgürlük gibi kültürün kurucu değerlerini üretme sorumluluğunun bundan böyle sanatın tekniğinden, duyumsamanın kendinden çok eleştirinin aydınlanmış sözüne, eleştirmenin tefekkürüne bağlanmış olmasıdır.

Ortak Duyumsanın Ufku: Hikâyenin Dünyası

Benjamin, 1930'ların ilk yarısında sanatsal deneyimdeki dönüşüme odaklanan iki yazı üzerinde çalışır: "Sanat Yapıtı"[14] ve Hikâye Anlatıcısı."[15] Bu yazıların ortak teması, Benjamin için, modernliğin krizinin başlıca amillerinden birinin, deneyimi temellük etme kapasitesinin geçirdiği krizi, sanatsal deneyimin dönüşümü üzerinden anlatmaktır. Modern kent yaşamının kalabalığı, pasajların nesne dünyası, I. Dünya Savaşı'ndan dönenlerin söz yitimi, *afazisi;* Benjamin'e göre, hep aynı sonuca işaret ediyordur: modern yaşamın, deneyimi kendine mal etme kapasitesindeki vahim düşüş ve geçmiş deneyim ile bağın kopuşu. Fotoğraf gibi yeni sanatsal temsil biçimleri, sanat eserinin hâlesindeki bu kaybı simgeler. Böylece, ressamın canlı muhayyilesinden, fırçasındaki aksaklıktan ve kim bilir stüdyosundaki tozlu havadan tabloya taşınan izler, deklanşörden fotoğraf makinesinin karanlık odasına düşen basmakalıp görüntüye bırakır yerini.

Benjamin, sanatın deneyim ve gelenekle kutsal bağını yitirmesinden duyulan mateme kayıtsız değildir şüphesiz; ama bununla yetinmez. İmgenin Protestan ve rasyonalist eleştirisi onu tatmin etmeyecektir. Sanatın matemine tümüyle kaptırmaktan alıkoyacaktır kendini. Geleneksel anlamda sanatı feda etmek zorunda kalmış olsak da sanatın kamusal statüsünü, sanatsal üretimlerin pragmatik ama eleştirel sözünü koruyabileceğimizi düşünür; üstelik bu, sanatın dirimsel yalanını görünüşün sahte yalanıyla ikâme etmek anlamına da gelmeyecektir. O'na göre, kutsal sözün büyüsünü koruyabilmesi hala mümkündür sanatın. Bunu nasıl başarabileceğini anlamak için de bazı sanat biçimlerinin teknik yapılarındaki; gerçeklikle ve alımlandıkları sosyal bağlamla ilişkilerindeki dönüşümü inceler.

Hâle, bu bakımdan Benjamin'in büyülü sözcüklerinden biridir; deneyimin niteliğindeki bu dönüşümü sergilemenin ölçü birimi olarak kullanır onu. Zamanın ve mekânın tuhaf bir dalgalanmasıdır hâle. Negatif sayılabilecek iki özellik, hâlenin doğasını tanımlar: zamansal zuhur anının emsalsizliği ve mekânsal yakınlığa rağmen kendini mesafelendirebilme ve yakınsanamazlık. Figüratif sanat hâlenin kaybını bir yazgı gibi alnında taşır, müzenin çerçevelenmiş uzamı dışında onunla iletişime geçmeyi mümkün kılmazken; anlatı sanatlarının, yazının dünyasının daha ayrıcalıklı olduğu düşünülemez mi? Benjamin'e göre, yazı da iletme becerisini yitirir; Onun için her şeyden çok "hafıza" demek olan yazı, artık ortak sözün mekânı ve sembolü değil alışveriş vitrinlerine bakarak caddede dolaşanların *amnezi*si ve savaştan dönenlerin *afazi*sinin bir temsilcisidir. Geleneksel bir anlatı formu olarak sayıklamalara parçalanan hikâyenin hafızası, topluluğun ortak duyumsaması, bundan böyle, bilimsel sözde kendine bir yabancı gibi kavuşmayı bekleyecek, sosyolo-

[14] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *lluminations,* der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.
[15] Walter Benjamin, "The Storyteller", *lluminations,* der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.

jinin, psikiyatrinin kuyudan su çıkarmasına mı ihtiyaç duyacaktır? Benjamin, sonrasında hâlenin dağılmasını ve anlatının parçalanmasını, başka olanaklara açılan bir kapı olarak gösterecektir elbette; iştahla dünyayı yeniden büyülemenin ipine tutunacaktır. İlerde değineceğimiz gibi, Benjamin'in estetiğinin, ama belki de eleştirel teorinin siyasetinin de, paradoksu tam da buralarda çıkar karşımıza: unutmanın, başka bir "unutma" içinde uyanışı; mitin tarih öncesinin rüyayla ikâmesi; burjuvaca dünyanın *fantazmagorya*sını, o aldatıcı görüntüyü, montajın büyüleyici görüntüsüyle, diyalektik imgeyle doğrultma; dünyanın büyüsünün bozulmasına, dünyayı yeniden büyüleyerek cevap bulma.

Benjamin, teknolojinin sınırsız genişlemesi ve yaşamın buna bağlı olarak özelleşmesini; hikâye anlatma ve deneyimlerimizi değiş tokuş etme yeteneğimizin kaybında, belirleyici gelişmeler olarak okur. Hikâye anlatma sanatı, endüstri öncesi zanaatkâr toplumun ortak duyumsamasıyla ilişkilendirilir; deneyimin sözel olarak aktarılması, ecdat yadigârı hikmetli sözün taşıyıcısı olarak görünür. Uzak diyarların hâlesini vererek, zamansal ve mekânsal bir derinlik kazandırır bize hikâye. Dahası, bütün canlıların kaderinin yazılı olduğu "doğal tarihin" otoritesini duyurur, yaşamayı küçümsemeden yaşamın faniliğini hatırlatır. Benjamin, hikâye anlatma sanatının iki üstadını; doğal, hikmet sahibi sözün iki *saga*sını tanıtır burada. Anlattıkları birbirini tamamlayan, hikâyenin ortak anlam evreninde kaynaşan bu iki figür, uzak denizlere seyahat eden denizci ve köyünün toprağından hiç ayrılmamış çiftçidir. Biri uzun, uzak ve maceralı yolculukları imbikten süzer; diğeri uzak zamanları. Zamanın dikine belleği ile mekânın yatay uzayı aynı düzlemde, hikâyenin anlam ve imge havuzunda kaynaşır. Doğanın uyumu, hikâyenin uyumunda ifade bulur. Kendilerini doğaya ait hisseden insanlar, aynı doğallıkla hikâyeye de ait olduklarını düşünürler. Böylece hikâye, anlamanın soyut, zihinsel kategorilerine bağlı olarak değil hayatın hemzemininde birleşmiş olarak sunar gerçekliğin bilgisini. Zira olayların anlamlı ve organik bir düzene sahip olduğu, ölümün bile bu anlamlı silsilede kendi sırasını beklediği hikâye-zamanı, deneyimin, bir süreklilik olarak gerçekleştiği bu akışta, kendi dolaysız bilgisinin kanıtına ulaşır.[16] Öğüt ve istişarenin zahmetsizce iletilebildiği ve yaşamdan ahenk içinde, engelsizce neşet edebildiği bir durumdayızdır.

Modern yaşamın sökün etmesiyle birlikte hikâyenin zamanı dağılacaktır. Bir dizi yeni fenomen, hikâyenin doğal iletim ortamını parçalar; ivedi çıkar ihtiyacı, teknik ve yazılı medya vasıtasıyla temas ve hatta ölümlülüğün doğal tarihi yerine hijyenik yaşamın takiyyesi.[17] Benjamin'i buraya kadar sağ epistemolojinin yüzyıl başında benimsediği düşünce yapısının, zihniyet dünyasının bir parçası olarak okumak mümkündür pekâlâ. Öyle de okunmuştur. Oysa Benjamin'e göre hikâyenin dünyasından kopuş, Alman sosyolojisi ve kültür eleştirisinde vücut bulduğu haliyle, sadece "değerlerin çöküşü" ve "modernliğin krizi"nin bir semptomu değildir. Benjamin, "muhafazakâr devrime"[18] giden yolun taşlarını döşemeye değil sol ontolojiyi yeni baştan düşünmenin hamurunu karmaya isteklidir. Ernest Bloch'un deyişiyle, Batı düşüncesinin soğuk akımıyla sıcak akımını birleştirmeye, sağ epistemolojiyi sol ontolojiyle tevil etmeye uğraşmaktadır. Onun estetik düşüncesinin salınımlarını, belki de bu epistemoloji ve ontoloji arasında kurmaya çalıştığı ters ünsiyette

[16] Richard Wolin, "Benjamin's Materialist Theory of Experience", *Theory and Society*, 11/1. (1982), s.22.
[17] Rochlitz, *The Disenchantment of Art*, s.189.
[18] Jeffrey Herrf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, New York: Cambridge University Press, 1986.

aramak gerekecektir. Hikâye, anlamın hayata içkin olduğu kadar el emeğine de içkin olduğu, ortak muhayyilenin ifadesi olduğu kadar tarihin seküler üretim güçlerinin de ürünü olduğu bir dönemi temsil eder. Hikâye ve zanaat arasındaki organik ilişki, yerini roman ve üretim bandı arasındaki yabancılaşmış ilişkiye bırakmıştır. Anlamın mekânı ve zamanını artık yaşamın hemzemininde birlikte duyumsamak mümkün değildir. Estetik duyumsama ve anlam üretimini, fabrikanın zihinsellikten ve hayal gücünden yoksun, gayri-yaşamından hareketle düşünemeyiz artık.

Roman, enformasyonla birlikte hikâye anlatma sanatının ters yüzlerinden biridir ve sözel iletişimin bağrından doğmadığı gibi onu besleyecek bir memba olarak da görülemez. Çünkü hikâye, yüzlerce yıl anlamın mülkiyetine sahip olmayı, topluluğun ortak malı, mülkü olarak görülmeyi biraz da marangozun oyma sehpasına, dokumacının hasır çuhasına borçludur. Elin ürüne dâhil olarak başlattığı yörüngeyi söz, anlama dâhil olarak tamamlamıştır. O halde, anlamın ve duyumsamanın kaybını gelenek ve kültürün dolaysız evrenindeki nostaljik bir kayıp gibi değil; üretim ilişkilerinin dönüşümünde yaşanan, emeğin ürüne tanıklığında gerçekleşen maddi bir kayıp gibi düşünmek gerekir. Böylece Roman sanatıyla birlikte, estetik duyumsamanın döl yatağı, artık ne zanaatkârın atölyesi ne çiftçinin toprağı ve ne de gemicinin denizidir; söz ve yazı mühendisi, hayal işçisi romancının yalnızlık içindeki odasıdır. Peki ya fabrika işçisinin üretim bandı, işliği? Ataları gibi o da sözü işliğinden üretemez, roman formunda da olsa yaşamın ortak duyumsamasına anlam ve şekil veremez mi? Benjamin, romanı eve hapseder; romancı, sözünü başkalarına danışarak kurmadığı gibi danışılan biri de değildir. Yaşamın içindedir, yaşamın bütünlüğünü temsil gayesiyle doludur; ama tüm yapabildiği, yaşamın derin karmaşasına yakından bakmak, ona tanıklık etmek, bütünlüklü sözü ifade etmenin yollarını aramaktır. Roman, diyecektir Benjamin, bir başına yazılır, bir başına okunur.

Romanın, müstakil ve mahrem zaviyesi, medya ve enformasyonun pazaryeri ile bir bütün oluşturur. Geleneksel hikâye anlatma sanatının düşüşünü suretlendiren gelişmelerden ikincisi, medya ve enformasyon teknolojilerinin yükselişidir. Hikâye anlatma "sanatının" bu yeni ve benzersiz biçimleri, kolektif ve kamusal sözün alımlandığı ve iletildiği ortamda, köklü bir dönüşüme işaret ederler. Medyanın söz sanatı, bireylerin mahremiyetini işlemekten, teşhir hikâyeleri üretmekten, okurun merakını iştahla tatmin etmek gibi *trük*lerden oluşur. Böylece medya, söz sanatının bir biçimi olarak, geleneğin otoritesini ve deneyimin kamusal statüsünü yok eder. Enformasyon, psikolojik malumatlar peşinde koşarken, geleneksel hikâye anlatma sanatının vekârından kendini yoksun kılar. Medyanın sunduğu hikâyelerin, ne tekrar edilebilir ne de biteviye yeniden yorumlanabilir bir değeri vardır. Hikâyeye çağlar üstü bir hayat bahşeden anlatısallık karakterine, enformasyonun medya hikâyelerinde rastlanmaz. Medya, sözün estetik hakikatinin yerine, sözün söylemsel hakikatinin geçtiğini haber verir. Artık her şey hakkında daha fazla malumat sahibiyizdir ama bir o kadar da nitelik yönünden eksiğizdir; çünkü hayatın anlamıyla ilgili yaşamsal soruların, enformasyonun dünyasında yeri yoktur pek. Bilginin niceliğindeki artış, bilginin niteliğindeki azalmayı telafi edemiyordur. Deneyimin kaydını tutan başat form olarak enformasyonun *index*-sözü; deneyim krizinin, deneyimin iletilebilirliğinin en sığ ve güdük şekli olarak çıkar karşımıza. Benjamin, medyanın deneyimi, suni olgular ve az sayıda istatistiğe indirgeyerek, kamunun bağımsız yargıda bulunma kapasitesini imha etmeyi amaçladığını da ilave eder geçerken. Sonuç olarak, çağdaş yaşamın bölük pörçük mahiyeti, medya tarafından

deneyimin usulsüz ve maksatsız biçimde yarım yamalak işlenmesi ile birleşir. Oysa hikâye, diyecektir Benjamin, tüm bu türden iğfal edici, psikolojik kasıtlar olmaksızın var olur; hayatın maddi zenginliğinin, işlenmemiş halde, bütün doluluğu içinde öne çıkmasına izin verir. Nitekim bu sayede, hikâyeye kulak verenler, kendi yargılarını oluşturma imkânına sahiplerdir.

Demek ki roman ve enformasyon aynı paranın iki yüzü gibi modern yaşamın birbirini tamamlayan parçalarıdır. Anlam işçiliği, romancının mahrem dünyasına özgüyken deneyim aktarımı, enformasyonun dünyasız sözüne. Anlam ve deneyim, yaşamın yüzeyinde, misal kaldırım taşında, yan yana var olamazlar böylece. Hikâye sanatı, anlam arayışını konu edinmeye hiçbir zaman ihtiyaç duymamışken, romancı için o, yaratım sürecinin enerji kaynağıdır; deneyimi muhayyilesi içinde yeniden kurması gerekir. Proust, Benjamin'e göre olayları, salt olgusallıkta, yoksun kaldığı hâlesi içinde; deneyimi, koparıldığı, ayrı düştüğü anlamı ile birlikte canlandırmaya koyulur. Aslında bütün bir modernist romanın talip olduğu şey de bu değil midir? *Yaşantılanan* olayın sonlu gerçekliğini, yani Klee'nin *Angelus Novus*'unun korkuyla açılmış gözlerini diktiği deneyimin enkaz halinde görünen yüzünü, *hatırlanan* olayın sonsuz yorumuyla tamamlamaya, kurtarmaya çalışmak. Hatırlama, olayı, öncesi ve sonrası ile kristalleştiği bir an içinde ele geçirmek, yakalamak demektir. Deneyimin kamusal bilincinin parıldadığı anı duyulur kılmaktır. İşte böylece, kendini ortak paylaşıma zahmetsizce sunmaktan çoktan mahrum kılınmış, *opak* ve muğlâklaşmış deneyimin yalnızlığı, yine yalnızlık içindeki bir roman okurunun zihninde, müsadere edilmeyi beklemektedir.

Anlamın Parçalanmış Ufku ve Yeniden Üretimin Dünyası

"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine",[19] Benjamin'in, deneyimdeki parçalanmanın izini sürdüğü başka bir metnidir. Ama bu sefer, farklı bir açıdan işler aynı temayı. Teknik, varlığın özelleşmesini ifade etse de, "yeniden üretebilme" vasfı, sözlü anlatıdaki "tekrarın"; "temsil" vasfı, kamusallığın hizmetine koşulabilir. Benjamin, modern toplumun sınırları içinde *ritüeli* yeniden tesis etmenin kudretsizliğinden bahsedip hikâyenin yasını tutarken, şimdi insanı, topluluktan ayrı düşüren teknolojiyle barışık bir perspektife kaymaktadır. "Sanat Yapıtı" metni, estetiği siyasallaştırmanın, deneyim ve anlam arasındaki bağı yeniden tesis etmenin, yeni bir modelini sunmayı amaçlar. Estetiğin duyumsamasını siyasete yeniden kazandırmanın yollarını bulma çabasına, kolektifliği yeniden kamusallaştırmanın derdi eşlik eder. Aslında, Benjamin'in estetik düşüncesi, başından beri teleskopik bir tarih bilincini toplumsal algılamanın kolektif düzenekleri üzerinden göstermeyi hedeflediği için, yeni toplumsal kolektifin teleskopik tarih bilinci, yeni medya teknolojilerinin kullanımına ihtiyaç duymaktadır.[20] Faşizm, medya teknolojilerini ve kitle iletişim araçlarını, siyaseti estetikleştirmek için seferber etmiştir; Benjamin ise deneyimin kayıp bağını onarma ve tarihin kayıp hafızasını canlandırma görevi yükler onlara. Kitle sanatının mitolojik karakteri, zamanın kolektivist siyasi akımlarını düşman kardeşler olarak aynı ölçüde cezbetmektedir. Benjamin, Faşizmin paralize edici mitsel dürtüleri uyandırma denemelerine karşı, deneyimin komünal ufkunu geri kazanmanın peşindedir. Hikâyenin ortak deneyim ufkunu, tarihsel ve epistemolo-

[19] Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", *lluminations,* der., Hannah Arendt, çev., Harry Zohn, London: Fontana, 1973.
[20] Gelley, "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin", s.640.

jik açıdan da önemli bulduğu bir dizi kavram eşliğinde, sokağın ufkuna yakınlaştırmak ister.

Film ve fotoğraf Benjamin'e, bilincin mutasyonunu hem en iyi tarif eden örnekler olarak görünür hem de son derece güçlü siyasal potansiyel barındıran temsil sanatları olarak. Film ve fotoğraf, sanat eserinin kutsal hâlesini, Tanrısal özgünlük ve eşsizlik değerini, aşağıya çeker. Tanrı katından sokağa düşürür. Film, fotoğraf ve ses kaydı; sanat eserini "yeniden üreterek" estetiğin büyüsünü bozarlar belki ama bunu Tanrı kelâmına yeniden eğim kazandıran heretikler gibi, hakikati murdar etmeksizin başarırlar. Estetik alanı baştan aşağı dönüştürüp yenilerken; otoritesini eşsizlik, biriciklik ve aykırılık vasıflarının hâlesine borçlu olan estetik duyumsamanın gücünü; çokluk, ulaşılabilirlik, yaygınlık gibi demokratik yetiler ile tevil ederler. Benjamin bir mutasyondan çok bir vekâlet ilişkisinden bahseder gibidir. Yeniden üretilen sanat, benzersiz bir mevcudiyetin eşsizliğini, kopyanın çoğulluğu ile ikame ederek; seyirciye ya da dinleyiciye, kendi özgül durumu içinde eserle temaşa imkânı sunarken; aslında yeniden üretilen *nesneyi* yeniden yürürlüğe koymaktan, onu etkinleştirmekten başka bir şey yapmaz. Yeniden üretimin, sanat eserinin *kült değerini* yıkıp yerine *sergileme değeri*ni geçirerek başardığı şey, estetiğin yaşama sessiz tanıklığını, derinden bağlılığını onaylamaktan başka nedir ki? Sanatın bağrında taşıdığı o Kantçı nesnenin, her türlü hesap kitaptan kaçan *fazla*nın, *imge*nin, görülmeye ve duyulmaya amadeliği; artı sözün, kamuya sunulabilmeye açıklığı. Ancak burada yeniden, Benjamin'in estetik düşüncesindeki salınım anına dönüyoruz sanki. Benjamin, sanat eserinin ayırt edici vasfı olarak sahihlik yerine yeniden üretilebilirliği koyarken, çokça söylendiği gibi, sahihliği yeniden üretmenin imkânına mı tutunuyordur; yoksa sahihliği, estetik duyumsamanın imtiyazlı ölçütü olmaktan çıkarırken, sanatın, duyumsamanın ortak mekânını yeniden karma, yeni bir duyumsama rejimi inşa etme, neyin duyumsanabilir, duyulabilir ya da görülebilir olduğunu buyuran egemen sözü bozma gücüne, potansiyeline mi? Benjamin'in ritüel yerine siyasete dayanan bir sanat ve estetik düşüncesine yönelmesini bu soru bağlamında yanıtlamak daha doğru olacaktır. Benjamin estetiğinin siyasetinde, hangisi daha geçerlidir?: toplumsal özgürleşme ile bireysel ve kolektif duyumsama arasında stratejik ve araçsal açıdan ilişki kuran bir siyaset anlayışı mı yoksa estetiğin siyasetle içkin ve duyumsamaya dayanan bağına işaret eden bir siyaset görüşü mü?

Giorgio Agamben, tam da bu çerçevede, Benjamin'in estetik düşüncesindeki siyasal momente değinir. Eğer sergileme değerinin kült değerini bertaraf etmesi, ritüel ve geleneğin siyaset tarafından tasfiyesi, *yeniden üretimin* büyü bozma ayini ise; bu aynı zamanda sanatın, "inşa ettiği mekanlar ve nesneler üzerinden, bugünü ve geçmişi durmadan kaynaştıran bir geleneğe ait olmaktan aldığı otorite ve teminatları"[21] yitirmesi anlamına gelir. Nasıl ki siyaset, modernliğin şafağında, dünyevileştiği ölçüde kendi kıtasını keşfetmiş ve insanlar, tabi kılındıkları rol ve işlevleri alın yazısı gibi görmekten vazgeçmişlerse; sanat da aynı dönemde, gelenekten kaynaklanan otorite ve teminatları yitirerek estetik duyumsama alanını dönüştürmüştür. Benjamin'in "Tarih Üzerine Tezler"de belirgin hale gelen, kronolojinin siyasetine karşı tutumu, siyaseti bir yeni baştan suretlendirme, bugüne yeni bir biçim verme sanatı olarak gördüğünü doğrular. Sanatın hâlesindeki kaybın matemine katılma-

[21] Giorgio Agamben, *The Man Without Content,* çev., Georgia Albert Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999, s.106.

yarak, ona siyasal bir boyut kazandırmak istemesinin nedeni; sanatı ve siyaseti, ortak bir doğanın paydaşları olarak düşünmek istemesidir: insan ilişkilerine ve zamana yeni bir mahiyet ve görünüş kazandırma.

Ancak diğer taraftan Benjamin, siyaset ve sanat arasındaki örgünün ipliklerini, modernliğin sosyolojisinden, parçalanmış modern kent yaşamının şok deneyiminden, Freudyen bilinçdışılıktan, lirik şiirin alımlanma kapasitesindeki düşüşten örmeye kalktığında; sanata can veren kelimeler ve çizgiler yeğinliğini kaybetmektedir. Bu durumda, siyasetin ve sanatın önce kendine "uyanması" gerekmektedir. Adorno, Benjamin'e, lirik şiir okurundaki azalmayı değil vergi oranlarındaki yükselişi kerteriz almayı salık verdiğinde, Tarihin büyük akıl hocası "diyalektiğe" kulak vermeye çağırıyordu O'nu. Oysa Benjamin, saat kulelerine ateş edenlerin, tren kompartımanlarında el frenini çekmek için sabırsızlananların, "tarihin havını tersine taramak" isteyenlerin sesini duyurmaktan yanadır. Ne tarihin uyanmak için beklenilen bir zamanı olabilir ne de lirik şiirin okunmak ve dinlenmek için bir vakti. Bu mantığa göre toplumsal ve siyasal özgürleşme vaadi ile estetik duyumsamanın özgürlük vaadi, aynı anda sokakta yankılanabilmelidir. Ama bilinç, hafıza ve imge modern kent yaşamının parçalanmış şok yaşantısından nasıl sağ çıkabilir ki? Şehrin sokaklarında yürüyen birinin kent deneyimini, korku ve iğrenme duygusu, bilincin biteviye maruz kaldığı şoklar dışında ne tarif edebilir? Hafıza, deneyimin o emsalsiz mahzeni, korku içinde bilincin ardına saklanır. Bilinç; zihni ve hafızayı, uyaranların bombardımanına karşı savunmaya çalışayım derken "dünyasız" ve "deneyimsiz" kalır. Bilinç, kendine metalaşır; hafıza, bilinçdışının dehlizlerinde kaybolur; söz fragmanlaşır.

Kant ve aydınlanmanın kartezyen aklı, duyumsamadan önce gelen aşkın egoya deneyim standartlarını belirleyen bir ölçü olarak başvuruyordu. Kant'ın bilgi şemasına göre estetik deneyimin imtiyazı; teorik aklın yasasına, anlama fakültesinin belirleyici yargısına dayanmaksızın özgürlüğü duyumsatabilme, yaşamla dolayımsız bağ kurabilme kapasitesinden kaynaklanıyordu. Oysa Benjamin, modern bilincin arkeolojisi yoluyla, bilinç gibi estetik ve siyaseti de, uyandırma servisine bağımlı hale getirmiş gibi görünür. Ranciére'in "arke-modern dönüş" olarak adlandırdığı bir tutumdur bu. Modernitenin kendine dair yorumu, kendine mana vermesi olarak tarih-öncesi (*prehistory*) kavramı, hayati bir işlev üstlenir burada. Ranciére, modern bilincin arkeolojisinde gün yüzüne çıkan Benjamin'in ikircikli tavrının, aslında *muthos*'un (mit) işleviyle ilgili eski bir polemikten kaynaklandığını hatırlatır. Ranciére, *muthos*u özü itibariyle, "hakikatin ne olduğunu değil hakikat hakkında söylenenleri aktaran bir hikâye" olarak tanımlar; *muthos*, "hakikatin hikâye edilebileceği sözlerin paylaşımı etrafında bir beyanattır."[22] Ancak Hegel'e göre, *muthos*un anlamı konusunda modernlerin önünde iki yol uzanmaktadır: "*muthos* ya bir hikâyedir, anlamın dağılmasının bir ilkesidir ya da sembolün dışsallığında mühürlüdür, mitolojiye döndürülmüştür, bir başka deyişle, *logos*un tarihöncesi ve arşividir." O halde, "arkemodern dönüş", der, Ranciére, "anlamın tam anlamıyla özgürleşmesini, bilim ve felsefenin nesrini temellendirmeli; (bunun için de) anlamın, dağılmaya meyyal gücünü mühürlemeli, onu, azat olmak için bekleyen ama zamanından önce gerçekleşmesine izin verilmeyen, uyuyan bir anlam haline dönüştürmelidir."[23] Hegel'in sunduğu tercihler iki romantizmden birini seçmek anlamına gelir: *tarihöncesi* ya tamamlandığı için sembolik dil tercih edilecek, aklın

[22] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.26.
[23] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.27.

tarihöncesinin özgürleşmiş anlamı olan modern hayatın nesri kutlanacak ya da mitin *tarihöncesi* meydana serilecek, romantik fantezinin haylaz ve uslanmaz çocuğu anarşik sözün dağılmasına izin verilecek, anlamın dağılmaya meyyal gücü, aklı, nihai bir anlamsızlığa sürükleyecektir.

Ranciére, bu Hegelci şantajın modernite'de kabul gördüğünü savunur. Marx'ı *Frankfurt Okulu*'na bağlayan modernitenin özgürleşme projesini bu minvalde değerlendirmek mümkündür. Her ne kadar bu gelenekte, Hegel'in, anlamın özgürleşmesi ile insanın anlamının özgürleşmesini, insan varlığının sahici özgürleşmesini eş tutması eleştirilse de, modernitenin "tamamlanmamış" bir proje olduğu fikri kabul görmektedir. Hala kapatıldığı mahzende azat edilmeyi ve kefâretinin ödenmesini bekleyen, tutsak bir "anlam" vardır. Tek fark Hegel'in sembolünde azat ettiği "uyuyan" aklın, rüya gören akla dönüşmüş olmasıdır. Modernitenin "tamamlanmamış" projesi, bilinç reformu, kendinde sınıfın kendi için sınıfa dönüşmesi; dünyayı kendi hakkında gördüğü rüyadan uyandırmak anlamına gelir. "Rüya görüyoruz; o halde varız!", modern cogitonun mottosudur. İşte tam da bu nedenle, kendiyle çağdaş olamadığı için modernite, kendini anlamanın kategorilerinden yoksun değil midir? Ranciére, modernite de ama aynı zamanda Marks ve Benjamin'in düşüncesinde de, *tarihöncesi* kavramının üstlendiği rolü bu bağlamda açık eder: o, hem bir "uyku" halidir; "henüz değil"in, modernitenin "tamamlanmamış"lığının adıdır; hem de içsel bir tutarsızlıktan doğan geri bir harekettir, modernitenin "fazla erken"idir.[24] O halde *arkemodern* dönüş, rüya gören cogitonun kavramsal mantığı; her zaman bir ilave dönüş, hep yeni bir dönüş, sonsuz bir gerileme (*regression ad infinitum*) demektir. Postmodernite, bu sonsuz gerilemenin dönemeçlerinden biri, modernist özgürleşme projesinin bir parçasıdır sadece. Nitekim "modern cogitonun kanıtı" der Ranciére, "daha derin bir rüya, daha ileri bir uyanış, daha fazla tutarlılık" beklentisidir.

Öte yandan toplumsal ve siyasal özgürleşme çağı kolektif özneye kolektif görev atfeden bir çağ değildir sadece; anlamın dağılmaya meyyal yeni yaşamının çağıdır aynı zamanda. Ranciére, "kitap çocuklarının devrimi" ile başlatır onu. Yazının mevcudiyeti; "herhangi bir yaşama, herhangi birinin yaşamına, anlamın sorumluluğunu üstüne alma, anlam evrenine girme kapasitesi"[25] sağlar. Hegel'in, romantizmin öznelliğine itirazı, aşağı sınıflardan gelenlerin yazgısını, onların dilsiz tini ile ilişkilendirmiş olmasıydı. Oysa ister adına işçi sınıfı denilsin ister sıradan, gündelik yaşamın küçük insanları; mahkûm edildikleri görünmez yaşamın yer altı dünyasından ve dilsiz yaşamın gürültüsünden sıyrılıp, konuşan varlıklar olarak görünür olmayı başarabilmişlerdir bu çağda. Bir terzinin ya da marangozun, şiirin yasak dilini konuştuğu; grev ya da başka bir toplu eylemi düzenleyen yasa metnine kendi itirazını soktuğu antolojiler dolusu kanıt vardır. Irving Wohlfarth, Benjamin'in düşüncesindeki *paçavracılık* temasına değinir haklı olarak; tarihçiyi paçavra toplayıcısı olarak tanımladığına işaret eder.[26] Tarihin alternatif yorumunu ya da gerçekliğini vücuda getirmenin, uygarlık belgesi olarak takdim edilen kültür ürünlerinin aslında pekâlâ bir barbarlık belgesi olarak da sunulabileceğini göstermeye çalışır *paçavracı*. Ama paçavracılığı aynı zamanda yazma ve konuşma sana-

[24] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.28.
[25] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.29.
[26] Wohlfarth, "Smashing the Kaleidoscope", s.15.

tını kendilerine mâletmeye çalışanların mesleği olarak da görebiliriz. Örneğin Ranciére, *The Nights of Labor*'da,[27] gayri meşru konuşmacının ve yazarın, işçinin ya da zanaatkârın, ötekilerin meşru söyleminin şu ya da bu fragmanını, kendilerine nasıl mâletmeyi başardıklarını gösterir. "İncil'den sivil hukuk metinlerine, siyasi risalelerden klasik trajedilere varıncaya kadar ödünç aldıkları fragmanları bağlamından koparırlar ve yeniden bağlamlaştırırlar; bireysel yaşamlarının ve kolektif mücadelelerinin rol oynadığı ifade rejimlerinin sınırlarını bulanıklaştırırlar."[28] Böylece, paçavracılık, meşru söze el koyma ve ifade sınırlarının ihlali; siyasetin öznelerinin üretildiği sahneyi yeniden kurar. O zaman modern özgürleşme tarihini yeniden vasıflandırmak icap eder. Anlamın dağılımı ile konuşma konumlarının meşrusuzlaştırılması ve buradan doğan kolektif, siyasal öznelliklerin inşası arasında yakın bir ilişki olacaktır. Rüya gören cogitonun, uyanmayı bekleyen, özgürleşmenin kolektif anlamını emniyete alan sembolik ve fantazmagorik aklı, "gayri-meşru" konuşmacıların "dağılmaya meyyal" sözü karşısında sekteye uğrar.

Anlamın Taze Havası: Sokak Çocuğu ve Aylak

Benjamin, kültür tarihini, zafer kazananların son sözü söylediği, aklı ve konuşmayı kendilerine tahsis ettiği bir deneyim alanı olmaktan kurtarmak isterken; estetiğinde, tarihin nesrini, takvimin zamanını ve usta sözün paylaşımını bozan, paçavra toplayıcılığı ve montaj gibi stratejilere yer verirken; modern özgürleşme düşüncesinin çelişkilerinden kurtaramaz kendini. Bu son noktayı anlamak için onun metinlerinde karşılaştığımız, özgürleşmenin iki imge-figürünü, iki sokak çocuğunu ziyaret etmek yerinde olur. Benjamin, Werner Hegemann'ın Berlin'in banliyölerini kasvetli ve ruhsuz resmetmesini eleştirirken; kuramsal sahnesinin ruhunu yansıtan bir anahtar figür grubu belirlemiştir: "anahtar bir figür, çocuk; anahtar bir mekân, sokak; anahtar bir zaman, şafak. Birlikte hayâti bir sahne oluştururlar: sokak çocuğunun şafağı."[29] İşte Ranciére, bu anahtar figür grubu vesilesiyle, Benjamin'in düşüncesinde özgürleşmenin imkânlarının yoklanabileceğini gözlemler. Zira "şafak vakti, kenar semtin sokaklarını tecrübe eden çocuk, devrimin taze şafağına- 'açık havasına'- ulaşır."[30] Benjamin için özgürleşmenin anlamının yakalanabileceği yer, gündelik yaşamın işte bu mizansenidir. O halde fabrikanın cehennemi çalışma yaşantısı, altyapının yer altı dünyası, camdan ve çelikten imal edilmiş pasajların fantazmagoryası; kısacası, "ideolojinin" sahte sözünden ayılmaya değil, sokak çocuğunun deneyiminde ima edilen örtük anlama yoğunlaşmak lâzımdır. Evet, belki kenar mahalleler sefildir, diye düşünür Benjamin, ama pencereleri sabah ve akşam güneşinin hüzünlü güzelliğini yansıtan sokaklar yaratmıştır; çocuklar, bu yansımaların hazinesini tecrübe ederek yaşarlar her gün. Toplumsal özgürleşme tarihini, bu yansımaları yakalayacak ve çok sayıda metanomisi aracılığı ile onu sımsıkı kavrayacak, bir tarih olarak sembolleştirmek neden mümkün olmasın? Üstelik modern tarih, imgesel ya da gerçek, pek çok şafaklara uyanmış değil midir? Sokağın penceresine yansıyan güneş imgesi, hikâyenin dünyasında kaybolup montajda dirilmeye çalışan, anlam anına delalet etmez mi? Elbette, siyasal ve toplumsal özgürleşme mücadelelerinin her biri, tarihin birer şafağıdır; ama özgürleşme tarihini düşünürken, anlamın dağarcığının şekillendiği sözlere ve yazılara yansıyan şafakları

[27] Jacques Ranciére, *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, çev., John Drury, Philadelphia: Temple University Press, 1989.
[28] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.30.
[29] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.30.
[30] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.30.

da göz ardı etmemek gerekir.

Oysa Ranciére, sokak çocuğunun deneyimini şekillendiren günışığı metanomilerine, toplumsal özgürleşme sahnesini kuran şafaklara, gereken önemi vermediğini söyler Benjamin'in *Pasajlar*'da. Ne işçi sınıfı hareketi ne kâğıdın çocukları, ne sosyal düşünce, ne barikatlar; burjuva rüyasının cisimleşmesi olarak tasavvur ettiği pasajların arkeolojisine, birkaç alıntı ve not dışında girebilmiştir. Benjamin, pasajların arkeolojisi ile proletaryanın sınıf bilinci arasında bağ kurmanın mümkün olup olmadığını sormuştur sormasına ama bu soru, hiçbir zaman sokak çocuğunun deneyimi üzerinden cevaplanamayacaktır. Çünkü, kimse bir sokak çocuğunun şafağını ve başka bir çocuğun sokağını paylaşamaz Ona göre. "Ben Berlin'de hiç sokakta uyumadım," der Benjamin, "karanlıktan günışığına değin şehri aylak aylak dolaşanlar, yoksulluğun ve kötülüğün, şehri, sadece kendileri için bir manzaraya dönüştürmüş olduğunu, benim bilemeyeceğim bir biçimde bilebilirler."[31] Müşterekleştirilemediği sürece yaşamsal önemde bir deneyim azledilmiş sayılmalıdır. Mutlak ve affedilemez bir atıf nesnesi; bir referans çerçevesi ile sınırlı kalır bu deneyim. Hakkında konuşmak, onun tekilliğini bertaraf etmek, benzersizliğini unutmak anlamına gelecektir. Bu durumda, hakkında konuşulamayan bir deneyimi azletmek, aynı zamanda sokak çocuğunun konuşan bir varlık olarak deneyimini, Onun da bir dilsel deneyime sahip olduğunu, deneyiminin dilin içinde bir mevcudiyeti bulunduğunu azletmek anlamına gelir. "Sokak çocuğunun benzersiz deneyimine mutlak saygı", der Ranciére, onu yeniden fabrika deneyimine tayin etmekle, altyapının yer altı dünyasına yeniden sürgün etmekle sonuçlanır. Benjamin, böylece, anlamın ve toplumsal özgürleşmenin dolambaçlı yollarını, başka bir sokak çocuğunun, bir burjuva sokak çocuğunun, aylağın, deneyiminden hareketle düşünmeye koyulur.

Modern kent yaşantısının hiyeroglifini çözüp, deneyimin şafağını canlı tutacak anahtar figür, bu sefer bir kent gezginidir. Bir burjuva sokak çocuğu olarak aylak (*flâneur*), deneyimin hem şiddetlendiği hem de çözüldüğü modern şok yaşantısının anahtar bir figürü olarak görünür Benjamin'e. Tıpkı kumarbaz ve fahişe gibi, altyapının üstyapı içinde çözündüğü, fabrikanın cehennemi yaşantısının, şehrin caddelerinde bulduğu suretlerden biridir. Bu sebeple, rüyadan uyanmayı bekleyen düş gören cogitonun, altyapıdaki emekçilerin aksine; uyku ile uyanıklık arasında gidip gelen bir bilince sahiptir. Bir yandan deneyimin enkazını ve hafızanın parçalanmasını deneyimler; ama diğer yandan da anlamın açımlanması ve geçmiş anların hatırlanmasını vücuda getirir.

Ne var ki aylak, sadece modern kent yaşamının bir ressamı[32] ya da kayıp deneyimin bir kâşifi değildir. Fabrika yaşamının sıkıntısını olabildiğince hisseden ve ona tepki veren biridir de. Sıkıntı, yeraltındaki rutin iş sürecinden kaynaklanır ve yerüstünde, sokakta, aylağın hissiyatında karşılık bulur. "Fabrika yaşamı", der Benjamin, "yukarı sınıfların ideolojik sıkıntısının ekonomik altyapısıdır".[33] İşte tam da burada, anlamın özgürleşmesi sorunsalı, Benjamin'de bir açmaza sürüklenir; kenar semtin sokak çocuğundan esirgenen, anlamın ve özgürleşmenin temsiline hayat

[31] Walter Benjamin, "A Berlin Chronicle", *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings,* der., Peter Demetz, New York: Schocken Books, 1986, s.27.
[32] Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays,* çev., ve der., Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1995, s.11-12.
[33] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.34.

verme kapasitesi, burjuva sokak çocuğuna nasip olur. Proletaryanın acılarını dindirmek için burjuvazinin hem bu acıların nedenleri üzerinde düşünmesi hem de bu acıları hissedip, fabrika yaşamının kederli deneyimini ifade etmesi gerekecektir. Aylağın kaleydoskobu, şok yaşantısının kabuğunu kırıp deneyimi bütünlemeye; iç sıkıntısı, soylu şairin "güzel" dizelerinde "anlamı" yakalamaya hizmet eder. Benjamin "Tarih Üzerine Tezler"de, anlamın ve deneyimin kefâret anını, Mesih'in gelişine benzetiyordu. Belki de Mesih'in gelişi, tam da Ranciére'in savunduğu gibi, "sokak çocuğunun şafağına, özgürleşmenin bu ilk anına; bir sokak çocuğunun ya da herhangi birinin yaşamının anlam evrenine girme deneyimine sadakatle mümkündür."[34]

Sonuç

Benjamin, büyük altüst oluşların yaşandığı bir dönemin düşünürüdür. 19. Yüzyılın büyük sanayi atılımlarının kültürde ve toplumda yarattığı büyük kopuşları, kırılmaları deneyimlemiş; yanı sıra tekniğin ve akılcılaşmanın Dünya Savaşlarında yol açtığa yıkıma yakından tanıklık etmiştir. Bu manada modernliğin krizini en çok anlam kaybında ve deneyimin idrakinde yaşanan bir kriz olarak sunma yolunu tercih etmiş; bireysel ve toplumsal özgürleşmenin de dünyanın kaybolan bütünlüğünü geri kazanmasından geçtiğini düşünmüştür. Estetik deneyim, Benjamin için duyumsamanın, anlama ve algılama kalıplarındaki dönüşümün izlenebileceği bir ekran gibi görünebilir. Onun estetik düşüncesi, kültür, tarih ve siyaset alanında gerçekliğin, geleneğin ve güzelin yeni bir kompozisyon altında görünebileceği farklı biçimlere ulaşmayı hedefler. Ama öte yandan estetiği, Tanrı'nın ölümüyle açılan anlam boşluğunu gidermenin; deneyimin idrakini ve anlamın kayıp ufkunu onarmanın bir yolu olarak gördüğünde, modern özgürleşme düşüncesinin çelişki ve çıkmazlarından kendini kurtaramaz. Özgürleşmeyi ve anlamı, tamamlanması gereken bir eksiklik ya da kayıp bir nesne olarak, kendisine uyanılması gereken bir rüya olarak görür. Modern siyaset ve demokrasi düşüncesi payına düşeni almıştır bundan.

Kaynakça

Agamben, Giorgio. *The Man Without Content.* Çev., Georgia Albert Stanford. Calif.: Stanford University Press, 1999.

Arendt, Hannah. "Walter Benjamin: 1892-1940". *Illuminations.* Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 1-59.

Balibar, Etienne. "Interview with Etienne Balibar". *Communities Of Sense Rethinking Aesthetics and Politics.* Der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal. Durham, London: Duke University Press, 2009, 317-337.

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays.* Çev. ve Der., Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1995.

Benjamin, Walter. "Geleceğin Felsefe Programı Üzerine". *Benjamin*. Der. ve Çev., Besim Dellaloğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2005, 125-137.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Llluminations.* Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 217-253.

Benjamin, Walter. "The Storyteller". *Illuminations.* Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 83-111.

[34] Ranciére, "The Archaeomodern Turn", s.38.

Benjamin, Walter. *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı.* Çev., Elçin Gen ve Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Benjamin, Walter. "Theses On Philosophy of History". *Illuminations.* Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 253-265.

Benjamin, Walter. "A Berlin Chronicle". *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings.* Der., Peter Demetz. New York: Schocken Books, 1986.

Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire". *Llluminations.* Der., Hannah Arendt. Çev., Harry Zohn. London: Fontana, 1973, 155-201.

Foster, Hal. *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 2002.

Foucault, Michael. "What is Enlightenment?". *Foucault Reader,* Çev., C. Porter, Der., Paul Rabinow. New York: Panteon Book, 1984, 32-51.

Foucault, Michael. "The Art of the Telling the Truth". *Critique and Power: Recasting the Foucault/Habermas Debate.* Der., M. Kelly. Cambridge, Mass: MIT Press, 1994, 139-149.

Gelley, Alexander. "Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin", *MLN,* 114/5 (1999): 933-961.

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

Herrf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. New York: Cambridge University Press, 1986.

Hinderliter, Beth, William Kaizen, Vered Maimon, Jaleh Mansoor ve Seth McCormick. "Introduction". *Communities Of Sense Rethinking Aesthetics and Politics.* Der., Beth Hinderliter, William Kaizen ve Vared Maimon Jal. Durham, London: Duke University Press, 2009, 1-31.

Ranciére, Jacques. *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*. Çev., John Drury. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

Ranciére, Jacques. "The Archaeomodem Turn". Der., Michael P. Steinberg, *Walter Benjamin and the Demands of History.* Ithaca: Cornell University Press, 1996, 24-41.

Rochlitz, Rainer. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin.* Çev., Jane Marie Todd. New York: Guilford Press, 1996.

Wohlfarth, Irving. "Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History". *Walter Benjamin and the Demands of History.* Ithaca: Cornell University Press, 1996, 190-206.

Wolin, Richard. "Benjamin's Materialist Theory of Experience". *Theory and Society*, 11/1 (1982): 17-41.