

DEMOKRATİK BİR HUKUK DÜZENİNİ BENJAMİNCİ SANAT BAĞLAMINDA DÜŞÜNMEK

H. Metin Toker*

Özet: Uzun kültür tarihi boyunca, sanatın toplumsal eleştiriyi sağlama ve politik birliği kurma konusunda ufuk açıcı etkisinin, baskı rejimlerinde yok edildiğini, hatta onun ahlakçı bir biçime büründürülerek bir propaganda aracı haline geldiğini görmekteyiz. Sanatın dünyaya ve yaşama farklı perspektiflerden bakabilme işlevini zedeleyen böylesi rejimlerde, politik sisteme mesafeli yaklaşan ve eleştirel duruşunu koruyan sanat eserleri, sansüre uğrama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu sorun aslında politik bir sorundur ve demokratik bir hukuk düzeninin yokluğuna işaret eder. Bu çalışmanın amacı, sanatın politikayla olan ilişkisini, Benjamin'in sinemaya yüklediği politik işlevden hareketle incelemektir. Benjamin'e göre sinema, hem bir propaganda aracı olma tehlikesini içerir hem de mevcut sisteme karşı eleştirel bir duruş yaratma imkanını taşır. Bildirimizde, Benjamin'in düşüncelerinden hareketle, sanatın politikayla ilişkisini incelemeyi; sanatın hakim düzenin uyguladığı sansürden sıyrılıp, demokratik bir hukuk düzeni yaratmadaki işlevini tartışmayı amaçlamaktayız.

Anahtar Sözcükler: İktidar, propaganda, ahlak, sinema, demokrasi.

*** Adnan Menderes Üniversitesi Fen - Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, Lisans

Sanat eserinin kutsal değeri ve dünyevi değeri arasındaki gerilim, bizi “estetik olan”ın kaynağı ve kullanımı hakkında düşünmeye sevk etmektedir. Bu gerilim aynı zamanda, sanat yapıtının konumunun iktidar tarafından mı, yoksa alımlayıcı tarafından mı belirlendiğı sorusunu da beraberinde getirir. Çünkü “kutsal olan”, bir dokunulmazlığa sahip olmakla birlikte herhangi bir eleştirel tutumu da üzerine almamaktadır. Kutsallığın verdiği bu büyüsellik ve dokunulmazlık, bir erkin elinde tahakküm aracına dönüşme tehlikesini de taşımaktadır. Sanat yapıtının, üzerinde taşıdığı bu kutsallığı Walter Benjamin “aura” olarak tanımlar. Bir yapıtın “aura”sını belirleyen, çıkış yerine olan bağıllığı, tarihsel tanıklığı ve bir kereye özgü olmasıdır. Benjamin “aura”yı , “ne kadar yakın olsa da, bir uzaklığın biricik görünüşü” olarak tanımlar (Witte, 2007:132).^{*†} Buradaki uzaklık, sanat yapıtının tarihselliğinden ve mekansallığından aldığı bir kereye özgülüğünü tanımlar. Sanat yapıtını orijinal kılan, bir kereye özgülüğü ve bundan kaynaklanan “aura”sıdır.

Sanat yapıtı, ilkel toplumlarda bir büyü aracı olma özelliğini ve kutsal törenlerde kullanılma amacını üzerinde taşır. Bu özellik sanat yapıtının kült değerini tanımlar; yani sanat yapıtının bir kişi veya belli bir kitle üzerinde kutsal bir nitelik taşıması. Yapıtın taşıdığı “aura”ya bağı olan bu kutsal nitelik, onun hakikilik değerini belirlediğı gibi, onu duyumsayan kişiyi içine çeken bir etkiye de sahiptir. Bu çekim, yapıtın büyüsellikle ilişkili olduğu için, alımlayıcıyla eser arasında bir mesafenin yokluğu söz konusudur. Alımlayıcı ile yapıt arasında bir mesafenin olmaması ise yapıt üzerine düşünmenin veya eleştiri yapabilmenin önünü tıkamaktadır. Söz konusu durum bizi, yukarıda kısaca değinmiş olduğumuz sanatın kullanımı hakkındaki probleme göndermektedir; yani sanat yapıtının aurasallığı onu hakim söylemin bir aracı yapar mı? Aurasını, dolayısıyla kutsallığını yitiren bir sanat yapıtı nasıl bir işlev kazanacaktır? Bu problemi Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiğı Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde politik bağlamda incelemektedir. Benjamin söz konusu makalede, orijinal sanat eseri ve çoğaltma tekniğiyle yeniden üretilen sanat eseri arasındaki ayrımı, “aura” kavramı çerçevesinde inceler ve bu ayrımın yarattığı politik sonuçları olumlu ve olumsuz yönleriyle ele alır.

* Bernd Witte tarafından aktarılmıştır (*Gesammelte Schriften* (Toplu Yazılar). Haz. Rolf Tiedemann ve Hermann Scheeppenhauser, Cilt I-V. Frankfurt 1972-1982

Tarih boyunca, sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. “Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler” (Benjamin, 1995:47). Tahtabaskı, litografi (taşbaskı) gibi teknik yeniden üretimlerle birlikte yapıtların çoğaltılabilmesi, çoğaltılan yapıtların birçok insana ulaşabilmesine olanak sağlamıştır. Ancak, 19. yy’da ortaya çıkıp gelişim gösteren fotoğraf sanatıyla birlikte, sanat yapıtının yeniden üretimi çok hızlı bir hal almıştır. Bu durumda sanat yapıtı, kitlelere daha hızlı ve sık ulaşabilme imkanı bulmuştur. Bu da sanatta kiteselleşmeyi sağlamıştır (A.g.e, s.46-47-48). 19. yy’da ortaya çıkan fotoğraf ve 20. yy’da buna bağlı olarak gelişme gösteren sinema, sanat yapıtına ilişkin “biriciklik” algısını parçalamıştır. Biriciklik algısının parçalanması sanat yapıtının tek bir zamana ve tek bir mekana olan bağlılığını da yıkmıştır. Sözelimi bir kilise duvarına işlenmiş olan bir fresk fotoğraf aracılığıyla çoğaltıldığında; o fresk aurasını yitirmiştir. Çünkü onu biricik kılan mekansal bağlılığını kaybetmiştir. Fakat bu aynı zamanda yapıtın herkesin bakışına açılması anlamına gelir ve bulunduğu bağlamdan kopan yapıtı, örneğin artık sadece kilise papazlarının elinde değil, herkesin elindedir ve yeniden değerlendirilmektedir. Bu da sanatta bir demokrasi hareketinin oluştuğunun göstergesidir. Söz konusu gelişme bize, Ortaçağ’dan Modern döneme kadarki süreçte, insanın doğayla kurduğu ilişkinin bir benzerini sunmaktadır. Ortaçağ’daki hakim kutsal anlayış, tarih okumasından politik okumaya, sanattan edebiyata her alanda kendini göstermektedir. Modern döneme geldiğimizde ise merkeze “insan akli”nin yerleştiğini, dolayısıyla bütün edim ve eylemlerin bu doğrultuda şekillendiğini görmekteyiz. Tam bu noktada, modern dönemin sanat anlayışının, aslında bize modern dönemin ruhu hakkında da bir şeyler söylediğini görürüz. Benjamin’in, teknik aracılığıyla yeniden üretimle alımlayıcıya biçmiş olduğu etkin rol de, modern dünyanın programını bize sunmaktadır. Benjamin, bu kiteselleşme hareketine vesile olan fotoğraf ve sinemanın, dönemin faşist iktidarının elinde bir propaganda aracına dönüşme tehlikesinin de farkındadır. Çünkü kiteselleşmeyi sağlayan teknik üretim araçları, faşist bir propagandayı kitlelere ulaştırabilecek bir potansiyele de sahipti. Bu noktada Benjamin, sinemayı faşist propagandanın bir aracı olmaktan kurtarmak için, ona Brecht tiyatrosunun teknikleriyle politik bir işlev kazandırmayı amaçlamıştır.

Brecht’in epik tiyatrosu, aşkın olana çağırılmaz, tam da içkin ve tarihsel olan üzerine düşünmeye çağırır. Böyle bir çağrı, elbette dünyevi umutlar taşıyan bir niteliktedir. Hakim sistemin sorunlarına bir eleştiri olarak yükselen epik tiyatro, içerdiği tekniklerle de bu durumu kanıtlar niteliktedir. “Epik tiyatrosunun sanatını

oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek: İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırılmayı öğrenmeye yöneltilir” (Benjamin, 2011: 31). İzleyicide şaşırılmayı yaratan ise, epik tiyatroyun oyunu iletirmek yerine, kesintiye uğratmak üzerine kurulu olmasıdır. “Epik tiyatro, film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jestle dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır. Sonuç olarak seyircideki yanılmayı kırmaya yönelik aralıklar oluşur. Bu aralıklar seyircinin özdeşleşmeye hazırlığını felce uğratar ve oyundaki karakterlerce sergilenen davranışlara ve bu davranışların sergileniş biçimine karşı eleştirel bir tavır alabilmesini amaçlar” (A.g.e, s. 34). Bu tür bir kurgu, izleyiciyi oyunun her anını denetlemeye itmektedir. Benjamin, sinemanın propaganda aracı olma tehlikesini, epik tiyatroyun tekniklerini sinemayla birlikte düşünerek aşmaya çalışmaktadır. Bu çaba 20. yy’da yükselen sinemayı, iktidarın bir hakimiyet aracı olma tehlikesinden de kurtarmayı amaçlamaktadır. Böylece sinema, daha iyi bir dünya ideali için alımlayıcının elinde şekillenmeyi bekleyen bir imkan olacaktır. Bu gelişme sinemaya aynı zamanda politik bir işlev kazandırmıştır. Çünkü tarihselleştirme, yabancılaştırma gibi Brechtien teknikler, izleyiciyi zamansal ve mekansal bir yolculuğa çıkararak, tarihsel-politik gerçeklik üzerine düşünmeye çağırılmaktadır. Daha iyi bir dünya ideali de, böyle bir eleştirinin imkanlarından doğmaktadır.

20. yy’la birlikte gelişen teknik, sanatta demokratikleşmeyi beraberinde getirdiği gibi, demokratik bir düzeni kurma konusunda da umut verici gelişmeler göstermiştir. Bilindiği gibi 20. yy, iki büyük dünya savaşını deneyimlemiş, ayrıca baskıcı rejimlerin yarattığı yıkımlara maruz kalmıştır. Bu deneyimler ve yıkımlar insanlığın anlam dünyasını parçaladığı gibi, politik birliği kurma konusunda da bir umutsuzluk yaratmıştır. Bu deneyimler, varlığını özcü bir temelden alan bir politik sistemin ne kadar sorunlu olduğunu da göstermiştir. Dolayısıyla bu noktada, var olan düzenin çatlaklarını görmeye iten, aynı zamanda varlığını süreklilik kazanan bir eleştirellikten alan bu yeni sanat düşüncesi, politik anlamda önemli bir yerde konumlanmaktadır. Sanatın kazanmış olduğu bu konum, açıkça görüldüğü gibi alımlayıcıyla eser arasında kurulan ilişkiye bağlı olarak oluşmuştur. Eser ve alımlayıcı arasında kurulan bu ilişki biçimi, iktidar olanın dayatmasını dışarıda bıraktığı gibi, sansürden de sıyrılmış bir ilişki biçimidir. Çünkü sanatın kazanmış olduğu bu konum, hem teknikleri bakımından hem de yöneldiği amaç bakımından, sansüre yer bırakmayacak bir niteliktedir. Yani sanatın iktidar elinde bir araç olması, aslında onun kendi içinde barındırdığı gizli bir sansürü de beraberinde getirmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Ancak estetik yargının otonom bireylerce verilmesi, yani birçok perspektifin eleştirel bir deneyimle ortak bir zeminde buluşması, “yasak olan”ın rasyonel bir zeminde düşünülmesini sağlamaktadır.

Dolayısıyla estetik olana ilişkin her türden yargı, politik etkinlikle belirlenmektedir.

Sanatın demokratikleşmesi ve kazanmış olduğu politik işlev, onu dünyevi temelde düşünmeyi olanaklı kılmaktadır. Çünkü sanat, politik bir nitelik kazandığında, dünyevi sorunlar ve tarihsel gerçeklik üzerinden bugüne eğilmektedir. Bu sözler değinilen konuyu açıkça ifade etmektedir: “Söylenenin ütöpik içeriği, ancak bu versiyonda tam olarak ortaya çıkıyor: Herkes yazabilmelidir, yani toplumsal çatışkılar ve de insanla doğa arasındaki karşıtlık artık şiddet yoluyla değil, yazmanın rasyonel tartışımında sonuca bağlanacaktır. Böylece, şiddet içermeyen bir cennete ilişkin teolojik umut, sanat yapıtının örgütleyici işlevinin geliştirilmesinde, en aşırı, radikal bir biçimde dünyevileştirilmiş biçimini almıştır” (Witte, 2007: 133). Sanat eserinin dünyevileşmesi ve eleştiriye açık olması, onu denetlenebilir kıldığı gibi, salt araçsalığından da kurtarır. Politik-pratik bir niteliğe sahip olan sanat eseri, kurtarıcı ve özgürleştirici bir karaktere sahip olmaktadır. Dolayısıyla "Benjamin'in işçi yazar imgesi, faşizmin propoganda edebiyatında ve sanatında betimlediği toplumsal ideal figür olan işçi-askerin adeta barışçıl bir karşı tasarımıdır"(A.g.e, s. 133). İşte bu tasarım, iktidar ve sansür birlikteliğiyle var olan bir sanatın yerine, barışçıl ve demokratik imkanlar taşıyan bir sanatı koymaktadır. Bu imkanlar, baskın söylem karşısında iletişimi ve son noktada barışı sağlama amacı gütmektedir.

KAYNAKÇA

BENJAMIN, W. (1995). Pasajlar. Çev.: Ahmet CEMAL. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BENJAMIN, W. (2011). Brecht'i Anlamak. Çev.: Güven İŞİSAĞ, Haluk BARIŞCAN. İstanbul: Metis Yayınları

WITTE, B. (2007). Walter Benjamin. Çev.: Mustafa TÜZEL. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları