

Benjamin

Teknik
Olarak Yeniden
Üretilebilirlik
Çağında
Sanat Eseri

Çeviri: OGÜN DUMAN



TEKNİK OLARAK
YENİDEN ÜRETİLEBİLİRLİK
ÇAĞINDA SANAT ESERİ

Can Düşünce

Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri, Walter Benjamin

Almanca aslından çeviren: Ogün Duman

Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit

İlk basım: 1936

Bu çeviride kaynak alınan baskı: Suhrkamp, 1963

© 2023, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: 2023

2. basım: Ocak 2025, İstanbul

Bu kitabın 2. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Didem Bayındır

Editör: Anıl Alacaoğlu

Düzeltili: Mert Tokur

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Sanat yönetmeni ve kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Baskı ve cilt: Yıldız Mücellit Matbaacılık ve Yayıncılık San. Tic. A.Ş.

Maltepe Mah., Gümüşsuyu Cad., Dalgıç Çarşısı, No:3/4

Zeytinburnu/İstanbul, Tel: (212) 613 17 33 Fax: (212) 5013117

Sertifika No: 46025

ISBN 978-975-07-5998-7

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.

Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza Giz, No: 9/25, Sarıyer / İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 43514

TEKNİK OLARAK
YENİDEN ÜRETİLEBİLİRLİK
ÇAĞINDA SANAT ESERİ

WALTER BENJAMIN

ALMANCA ASLINDAN ÇEVİREN
OGÜN DUMAN

WALTER BENJAMIN, 1892’de Berlin-Charlottenburg’ta doğdu. Albert Ludwigs Üniversitesi’nde felsefe, Alman dili ve edebiyatı ve sanat tarihi okumaya başladı, üniversite öğrenimine Berlin’de devam etti. Savaş yüzünden kesintiye uğrayan eğitimini Münih ve Bern’de sürdürdü. 1917’de Dora Sophie Kellner’le evlendi. 1918-1919’da Bern Üniversitesi’nde yazdığı *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* başlıklı tezini 1920’de kitap olarak yayımladı. Berlin’e dönerek serbest gazeteci ve yazar olarak çalışmaya başladı. 1921’de bir yandan Baudelaire şiirleri çevirirken *Die Aufgabe des Übersetzers* (Çevirmenin Sorumlulukları) adlı eserini yayımladı, aynı yıl *Zur Kritik der Gewalt* (Şiddetin Eleştirisi Üzerine) adlı çalışmasıyla büyük dikkat çekti. 1924’te doçentlik sınavını vermek üzere Frankfurt’a gitti, orada Theodor W. Adorno ve Siegfried Kracauer ile tanıştı. Doçentlik tezi “Ursprung des deutschen Trauerspiel” (Alman Tragedyasının Kökeni) alışılmışın dışında bulununca resmî bir ret cevabı almadan evvel başvurusunu geri çekip akademik kariyer planından vazgeçti. 1926-1927 yıllarını Paris’te geçirdi, Franz Hessel ile birlikte Marcel Proust’un eserlerini çevirdi. 1930’larda Ernst Bloch, Theodor W. Adorno ve Bertolt Brecht’in etkisiyle Marksizme yaklaştı, Nazilerin iktidara geçmesi üzerine Paris’e yerleşti. New York’ta Adorno ile Horkheimer tarafından yayımlanan *Zeitschrift für Sozialforschung*’a (Sosyal Araştırmalar Dergisi) eleştiri ve denemeler yazdı. O yıllarda 1927’de yazmaya başladığı başyapıtı *Pasajlar* üzerinde çalışmaya devam etti. 1939’da üç ay boyunca diğer Alman mültecilerle birlikte Varennes-Vauzelles’teki kampta tutuldu. Serbest bırakıldıktan sonra, 26 Eylül 1940’ta, ABD’ye geçmek amacıyla gittiği, İspanya-Fransa sınırında bulunan Portbou’da intihar etti.

OGÜN DUMAN, 1971’de Almanya’nın Mannheim kentinde doğdu. Yükseköğrenimini Hacettepe Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde tamamladı. İlk çevirisi *Efendinin İnsanlığı*, 1994’te yayımlandı. Norbert Gstrein ve Margit Schreiner’den yaptığı çevirileriyle Avusturya Kültür Bakanlığı’nın Çeviriyi Destekleme Ödülü’nü aldı. Yurtdışında çeşitli çeviri atölyelerine ve seminerlere katıldı. Avrupa Birliği akreditasyonlu simultane tercüman olarak çalışıyor. Konferans Tercümanları Derneği TKTD üyesi, Kitap Çevirmenleri Meslek Birliği ÇEVBİR’in kurucularından. Max Frisch, Martin Walser, Stefan Zweig, Franz Kafka, Margrit Schreiner, Ralf Rothmann gibi yazarların yanı sıra Oya Atalay Franck, Elmar Holenstein, Harald Fritzsche, Werner Schiffauer gibi kurgu dışı kitap çevirileri de bulunuyor. Bir kız çocuğu babası, İstanbul Anadolu yakasında yaşıyor.

“Güzel sanatların kurulması ve çeşitli türlerine ayrılması, günümüzden alabildiğine farklı bir döneme ve nesneler ile koşullar üzerindeki etkileri bizimkine kıyasla göz ardı edilecek denli küçük insanlara dayanmaktadır. Ancak araçlarımızın, gerek kesinlikleri gerekse uyum sağlama yetkinlikleri nedeniyle yaşadığı şaşırtıcı gelişme yüzünden yakın gelecekte, Antikçağ’ın estetik anlayışında derin değişiklikler yaşanmasına tanık olacağız. Tüm sanat biçimlerinin, artık eskisi gibi anlaşılmayacak, eskisi gibi muamele görmeyecek fiziksel bir yanı vardır; bunlar çağdaş bilimin ve çağdaş uygulamaların getirdiği etkilerden bağımsız olamaz. Son yirmi yılda madde de uzam da zaman da artık eski hallerine benzememektedir. Böylesi köklü yeniliklerin, sanat dallarının tüm tekniğini değiştirmesine, bu sayede yaratımın kendisini etkileyip nihayetinde sanat kavramının bizzat kendisini büyümlü şekilde değiştirmesine hazırlıklı olmalıyız.”

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris [yıl belirtilmemiş],
s. 103-104 (“La conquête de l’ubiquité”).

ÖNSÖZ

Marx, kapitalist üretim biçiminin analizine girdiğinde, söz konusu üretim biçimi daha başlangıç dönemini yaşamaktaydı. Marx, çalışmasını ileriye dönük bir teşhis değeri taşıyacak şekilde kurguladı, bu amaçla kapitalist üretim biçiminin temel koşullarını inceledi ve bunları, yakın gelecekte kapitalizmin nelere kadir olduğunu gösterecek şekilde tasvir etti. Buna göre kapitalizm, proletaryanın giderek daha keskin biçimde sömürülmesine yol açmakla kalmayıp nihayetinde bu sınıfın ortadan kaldırılmasına yönelik koşulları da mümkün kılacaktı.

Üstyapının dönüşümü, altyapının maruz kaldığı dönüşümden daha yavaş ilerlediğinden, üretim koşullarındaki değişimin kültürün tüm alanlarında geçerli olması için yarım yüzyıl geçmesi gerekti. Bu değişimin biçiminiyse ancak günümüzde tarif edebilir hale geldik. Bu tariflerin belli bir teşhis koyma niteliği olması gerekmektedir. Ancak bu öngörüler, proletarya iktidara geldikten ya da sınıfsız bir toplum kurulduktan sonraki sanat savlarını tarif etmez; bunun yerine sanatın, mevcut üretim koşulları altında göstereceği gelişme eğilimleri hakkında savlardır. Bunların diyalektiğinin üstyapı üzerindeki etkisi, ekonomidekinden daha az değildir. Bu nedenle böylesi savların mücadele değerini küçümsemek yanlış olacaktır. Söz konusu savlar, yaratıcılık ve deha, sonsuzluk değeri ve gizem gibi, eskiden kalma geleneksel değerleri dışlar; bu kavramların kontrol edilemez

(ve mevcut durumda kontrolü güç olan) şekilde kullanımı, olguların en faşist anlamlarıyla işlenmesine yol açmaktadır. *Yakın zamanda sanat kuramına eklenmiş kavramların, alışıldık kavramlara kıyasla en önemli farkı, bunların faşizm amacıyla kullanmaya hiç mi hiç müsait olmamalarıdır. Buna karşın sanat politikasında devrimci taleplerin ifadesinde pekâlâ kullanılabilirler.*

Sanat eseri temelde hep yeniden üretilebilir olagelmıştır. İnsan tarafından yapılmış bir şey, yine insan tarafından taklit edilebilirdi. Öğrenciler ilgili sanat dalında yetkinleşmek, ustalar eserlerini yaygınlaştırmak ve nihayetinde üçüncü taraflar da kâr sağlamak için bu türden taklit etme işine hep girişmiştir. Oysa sanat eserinin teknik olarak yeniden üretimi, tarihte münavebeli olarak, uzun fasılalarla ama giderek artan bir yoğunlukta görülen yeni bir olgudur. Yunanlar sanat eserlerinin yeniden üretimi için iki yönteme vâkıftı: döküm ve kalıp. Bronzlar, terrakottalar ve sikkeler, Yunanlar tarafından kitlesel olarak üretilebilen tek sanat eserleriydi. Diğer eserler bir defalık ve teknik olarak yeniden üretilemez nitelikteydi. Grafik, ahşap baskıyla ilk kez teknik olarak yeniden üretilebilir hale geldi ve matbaayla beraber yazı da yeniden üretilebilir olana dek uzun süre böyle kaldı. Matbaa baskının, yani yazıyı teknik olarak yeniden üretme işleminin, edebiyatta yol açtığı olağanüstü değişimler herkesçe bilinmekte. Ancak dünya tarihi ölçeğinde ele aldığımızda olgular içerisinde, kuşku-

suz özel olmakla beraber istisnai vakalardan sadece biriydi. Ahşap baskıya Ortaçağ’la beraber bakır gravür ve oyma baskının yanı sıra on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren taşbaskı da eklendi.

Yeniden üretim teknolojisi taşbaskıyla beraber yepyeni bir düzeye ulaşmıştır. Çizimin, bir ahşap bloka kakılması ya da bir bakır levhaya aşındırma yöntemiyle uygulanmasından farklı olarak bir taşta aktarılmasından oluşan, çok daha geçerli bu yöntem, grafik sanatı ürünlerinin sadece (önceki örneklerdeki gibi) büyük miktarlarda değil, aynı zamanda ilk kez günlük olarak yenilenen biçimlerde de piyasaya sürülebilmesinin önünü açmıştır. Grafik sanatı taşbaskı sayesinde resimlerle gündelik hayatı tasvir edebilir hale geldi ve matbaa baskısıyla boy ölçüşür oldu. Ancak keşfini izleyen ilk birkaç on yıl içinde taşbaskı, fotoğrafın gerisinde kaldı. İmgenin yeniden üretim süreci içerisinde insan eli, fotoğrafla beraber önemli sanatsal yükümlülüğünden ilk kez kurtarıldı ve aynı yükümlülük bu defa objektiften bakan göze yüklendi. Gözün algılaması, elin resmetmesinden daha hızlı olduğundan, imgenin yeniden üretimi, konuşmayla aynı hıza kavuştu. Setteki bir film operatörü imgeleri, sadece bir manivela kolunu çevirerek aktörün dile getirdiği hızla filme aktarabiliyordu. Nasıl ki taşbaskı esas itibarıyla resimli gazetenin temel fikrini içeriyordu, sesli film için aynısı fotoğrafta geçerliydi. Sesin teknik yeniden üretimiye önceki yüzyılın sonlarında başladı. Bir noktada birleşecek bu çabalar, Paul Valéry’nin “Nasıl ki su, havagazı ve elektrik akımı uzaklardan neredeyse görünmez kabul edilecek bir el hareketiyle evlerimize kadar geliyorsa küçük bir el hareketimiz, hatta tek bir işaretimizle bize konuk olup aynı şekilde bizi terk edecek imge ve ses dizileriyle donatılacağız,”¹ sözleriyle tarif ettiği bir durumun bizleri beklediğini göstermiş oldu. *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik, 1900’lü yılların başıyla beraber geleneksel eserlerin tamamını kendi nesnesi haline getirecek ve bunların etkisini en köklü değişimlere maruz bırakan bir düzeye gelmekle kalmamış, aynı zamanda sanatsal işleme biçimleri içinde kendine yeni bir alan fethetmeyi de başarmıştı.* Bu standardın anlaşılmasında bizi, bu standardın iki farklı tezahürünün –sanat eseri-

1 Paul Valéry, *Pièces sur l’art*, Paris [yıl belirtilmemiş], s. 105 (“La conquête de l’ubiquité”). [Aksi belirtilmedikçe dipnotlar yazara aittir. (Y.N.)]

nin yeniden üretimi ve film sanatı– geleneksel sanat üzerindeki geriye dönük etkisi kadar iyi aydınlatan başka bir şey yoktur.

II

Mükemmele alabildiğine yakın bir reproduksiyonda bile bir şeyin eksikliği söz konusudur: Sanat eserinin şimdi ve burada olma hali, yani bulunduğu yerdeki bir defalık varlığı. Eserin, meydana gelişi esnasında maruz kaldığı kendi tarihçesi, ancak ve ancak bir defalık varoluşu içinde gerçekleşir. Fiziksel varlığının zaman içinde görüldüğü değişimler de eserin girmiş olabileceği farklı mülkiyet ilişkileri de bu tarihçenin birer parçasıdır.² İlkini izleri, reproduksiyonlarda uygulanması mümkün olmayan kimyasal ya da fiziksel türden analizlerle gün ışığına çıkarılabilirken ikincinin izi, orijinalin ilk konumundan yola çıkılıp takip edilmesi gereken bir geleneğin konusudur.

Orijinalin sahicilik kavramını oluşturan, şimdi ve burada olma halidir. Bronzdan bir eserin yeşil pası üzerinde yapılacak kimyasal analizler, eserin sahiciliğinin tespitinde yardımcı olabilir; benzer şekilde bir Ortaçağ elyazmasının, on beşinci yüzyıl arşivlerinde bulunduğu bilgisi de sahiciliğinin anlaşılmasını sağlayabilir. *Sahicilik alanı, teknik ve elbette teknik olmayan yeniden üretilebilirliğin alanı dışındadır.*³ Ancak sahici olan, (genellikle orijinali tarafından sahte olarak yafta-

2 Sanat eserinin geçmişisi kuşkusuz bundan fazlasını içermektedir: Örneğin Mona Lisa'nın on yedinci, on sekizinci, on dokuzuncu yüzyılda yapılmış kopyalarının türü ve adetleri de bu eserin tarihçesi içinde yer alır.

3 Sahiciliği yeniden üretmek mümkün olmadığından, teknik özelliğe sahip bazı yeniden üretim işlemlerinin yoğun kullanımı, sahiciliğin derecelendirilmesine ve sınıflandırılmasına vesile olmuştur. Bu gibi farklılıkları beslemek, sanat ticaretinin önemli bir işleviydi. Aynı ahşap kütükten çizimden önce ve sonra, bakır plakadan ya da benzer bir kalıptan çıkarılan baskı nüshalarını birbirinden ayırmak, sanat ticaretinin pekâlâ çıkarıncıydı. Ahşap baskının icadıyla, deyim yerindeyse sahicilik niteliğinin köküne, daha çiçek açma fırsatı bulamadan bir balta darbesi indirilmiş oldu. Ortaçağ'a ait bir Meryem resmi, yapıldığı sırada henüz "sahici" değildir; izleyen yüzyıllarda sahici hale gelmişti, bilhassa da bir önceki yüzyılda.

lanmış) elle yeniden üretime kıyasla tüm yetkesini muhafaza etmekle beraber, aynı teknik yeniden üretimde geçerli değildir. Bunun iki sebebi var. Öncelikle teknik yeniden üretim, elle yapılmış olana kıyasla orijinalden daha bağımsızdır. Örneğin fotoğraf sanatında teknik yeniden üretim, orijinalin, insan gözünün göremediği, ancak ayarlanabilir ve bakış açısını istemli olarak seçen bir lensin erişebildiği farklı yönlerini öne çıkarabilir ya da yakınlaştırma veya ağır çekim gibi bazı yöntemlerle doğal optiğin ulaşamayacağı imgeleri yakalayabilir. İşin birinci boyutu budur. İkinci olarak orijinalin suretini, bizzat orijinalin erişemeyeceği durumlara sokabilir. Hepsinden önemlisi orijinalin, ister fotoğraf isterse plak halinde alıcıya yakınlaşmasını sağlar. Bir katedral bulunduğu uzamı terk eder ve bir sanat dostunun stüdyosunda kendine yer bulur; konser salonunda ya da açık havada icra edilmiş bir koro eseri, bir odada dinlenebilir.

Sanat eserinin teknik yeniden üretimi sonucu ortaya çıkan ürün, sanat eserinin diğer niteliklerine halel getirmese de onun, şimdi ve burada olma halini değersizleştirir. Üstelik aynı durum sadece sanat eseri için değil, örneğin benzer şekilde filmde seyircinin gözleri önünden akıp giden bir manzara için de geçerli olmakla beraber, bu işlem sonucunda sanatın nesnesinin (hiçbir doğal nesnenin olmadığı kadar kırılğan) özü etkilenir. Bu öz, nesnenin sahiciliğidir. Bir nesnenin sahiciliği, onun kökeninden itibaren aktarılabilir tüm niteliklerinin simgesidir: Maddi ömründen tarihî tanıklığına varana kadar. Nesnenin tarihî tanıklığı da bunun maddi ömrüne bağlı olduğundan, bu maddi ömrün insandan bağımsızlaştığı yeniden üretim süreci esnasında, tarihî tanıklık da artık sallantıdadır. Elbette bu tarihî tanıklıkla beraber asıl sallantıda olan, nesnenin yetkesidir.⁴

Burada eksikliği hissedilen unsurlar, aura kavramı altında toplanıp şu ileri sürülebilir: Sanat eserinin teknik yeniden üretilebilirli-

4 “*Faust*’un en acınası taşralı temsili”nin bile bir *Faust* filminden üstün olmasının nedeni, Weimar kentindeki ilk gösterimiyle boy ölçüşebilir olmasında yatmaktadır. İzleyicinin sahne önünde geleneksel içeriklere dair anımsayabildikleri, beyazperdede değersiz hale gelmiştir – yani Mesphisto’nun Goethe’nin gençlik arkadaşı Johann Heinrich Merck’ten izler taşıdığı, dolayısıyla sahnede sergilenenden fazlası olması gibi unsurlar değerini kaybetmiştir.

ği çağında dumura uğrayan şey, sanat eserinin aurasıdır. Bu süreç semptomatiktir ve etkisi sanatın alanının ötesine geçer. *Genel bir ifadeyle, yeniden üretim teknolojisi, yeniden üretileni geleneğin alanından çıkarır. Reprodüksiyonu çoğaltmak suretiyle, onun bir defaya mahsus varlığını, kitlesel olanla ikame eder. Ve reproduksiyona, alıcıya yakınlaşma imkânı tanıyarak yeniden üretileni güncellemiş olur.* Her iki süreç de aktarılmış olanın müthiş bir sarsıntıya uğramasına, mevcut krizin ve insanlığın yenilenmesinin arka yüzü olan bir gelenek sarsıntısına yol açar. Bu süreçler içinde bulunduğumuz kitle hareketleriyle son derece yakından ilişkilidir; en güçlü aygıtıysa sinemadır. En olumlu biçiminde bile (hatta bilhassa da bu biçiminde) sinemanın toplumsal önemi, bu yıkıcı ve katartık yönü, yani kültür mirasına içkin gelenek değerinin tasfiyesi olmadan düşünülemez. Bunun en somut haline büyük tarihî filmlerde rastlanır. Bunlar giderek daha çok görüşü kendi alanına dahil eder. Nitekim Abel Gance 1927 yılında heyecanla, “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film çekecek ... Tüm söylenceler, tüm mitolojiler ve tüm efsaneler, din kurucularının ve hatta dinlerin hepsi ... ılık ile dirilecekleri ânı bekliyor ve kahramanlar kapılara hücum ediyor,”⁵ derken, büyük olasılıkla böyle bir niyeti olmamakla beraber kapsamlı bir tasfiye çağrısında bulunmuş oldu.

III

Uzun tarihsel dönemler boyunca insan topluluklarının genel varoluş biçimi değiştiği gibi algı biçimleri de değişiklik göstermiştir. İnsanın algı düzeni –yani algının içinde gerçekleştiği mecra– sadece doğal değil, tarihsel koşullar tarafından da dayatılır. Geç Roma Sanat Endüstrisi ve Viyana Genesis elyazmasını meydana getiren Kavimler Göçü, Antikçağ’dan sadece farklı bir sanat biçimine değil, farklı bir algıya da sahipti. Antikçağ sanatının üzerini örten klasik geleneğin baskın

5 Abel Gance, “Le temps de l’image est venu,” alıntı: *L’art cinématographique* 11, Paris.



Walter Benjamin'in Paris'te sürgünde olduğu dönemde yazdığı *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri* ilk olarak 1936'da kısaltılmış Fransızca çevirisiyle yayımlandı. Benjamin'in "materyalizmin adına layık ilk sanat kuramı" olarak tanımladığı bu metin, 60'lı ve 70'li yıllarda yeniden keşfedildi. 80'lerden beri de modern kültür ve medya teorisinin temel metinlerinden biri olarak kabul ediliyor.

Benjamin bu denemesinde, sanatın ve sanatın algılanışının, özellikle fotoğraf ve filmin gelişimiyle kaçınılmaz olarak dönüşüm geçirdiğini, kitlesel yeniden üretim olanaklarının artmasıyla sanat eserinin "aura"sını, özgünlüğünü ve kültürel otoritesini yitirdiğini savunuyor. Yeniden üretilbilirlik sayesinde oluşan kolektif estetik, bir yandan toplumsal özgürleşme yolunda gelişim alanı sağlarken diğer yandan faşizmin yükselişinden de anlaşılacağı gibi siyasetin güdümüne girme tehlikesini de içinde barındırıyor.

