

Nietzsche ve Benjamin'de Esrik Deneyim ya da 'Rausch' Üzerine

Zülfükar Emir ÖZER*

Özet

Nietzsche ve Benjamin dönemlerinde karşılaştıkları, farklı perspektiften yaklaştıkları problemlere aynı kavramı, esriklığı (Rausch), merkeze alarak cevap bulmaya çalışıyorlar. Bu makalede Rausch kavramının iki düşünür için de önemli bir anlama sahip olduğunu gösterip benzer şekilde ele alındığını göstermeye çalışacağım. Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionizyak açılardan ele aldığı kavramı ve bu kavram ile çözüm olarak gösterdiği esrik deneyim biçimini Benjamin flanörün ve modern insanın pasajlardaki deneyimi olarak konu edinir ve modern toplumun problemlerine verdiği çözümlerde benzer biçimde kullanır. Esrik deneyim biçimi iki düşünür için de estetik yaşam, benliğin kendini aşması, özne-nesne yapay ikiliğinin ortadan kalktığı durumlarla ilgilidir.

Anahtar Kelimeler: Esriklik, Apolloncu, Dionizyak, Flanör, Pasaj.

On the Experience of Intoxication, Rausch, in Thoughts of Nietzsche and Benjamin

Abstract

Nietzsche and Benjamin take the same concept, intoxication (Rausch), into consideration as a central one in order to give solutions to the problems of their time. In this article, my main aim is to show that the term Rausch is treated in similar ways by these thinkers by introducing their

* Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Felsefe Bölümü.

approaches. From the perspectives of the Apollinian and the Dionysian, Nietzsche emphasizes the experience of intoxication (Rausch) as a remedy for the ongoing problems in his time and as for Benjamin the term is considered with respect to experiences of flaneur and experiences in arcades in order to show remedies for the modern societies' problems. The experience of intoxication is related to aesthetic life, overcoming of the self, the elimination of the artificial distinction of subject and object.

Anahtar Kelimeler: Intoxication, Apollinian, Dionysian, Flaneur, Arcade.

Nietzsche

Nietzsche kendi zamanını çöküşte olduğunu (*decadence*), sağlıksız bir yönde devam ettiğini söylerken Hristiyan ahlakının halen hüküm sürdüğü dönemini eleştirir. Bilimsel yöntemin ve bilginin her şeyin hâkimi olduğu düşünülen döneminin aslında halen Hristiyan ahlakını ve Hristiyanlıktan aldığı hakikat anlayışını devam ettirdiğini iddia eder. Bunun nedeninin hakikatin kaynağı olarak Tanrının kabul edildiği bir dönemden, hakikat üzerinde *Logos*'un hâkim olduğu, trajik yaşamın ve irrasyonelin unutulduğu, belirli bir bilimsel yöntemin egemen olduğu bir döneme geçiş olduğunu belirtiyor. Yani, Nietzsche mutlak hakikat anlayışının halen devam ettiğine işaret ediyor. Nietzsche'ye göre bu sorunlu durumu aşmak mümkün ve bu makalede de gösterileceği üzere bunu başarmanın yolu sanattan geçiyor (Nietzsche, 1967: §1).

Dünya ancak bir estetik görüngü olarak gerekçelendirilebilir ya da düzeltilebilir çünkü sanat, modern bilimin ve Hristiyanlığın tek yönden ele aldığı ya da mutlak hakikati dayattığı, dünyayı heterojen bir çokluk olarak ele alabilir. Başka bir deyişle, Nietzsche'ye göre ancak sanat varlık ile ilgili olabilir – yani hakiki bir metafizik etkinlik gerçekleştirilebilir. Modern Hristiyanlığın varlık ile olan ilişkisi sorunlu çünkü Hristiyanlık kendini yaşama karşı bir şekilde konumlanıyor. Bunu da öte dünya anlayışının arkasına sığınarak yapıyor. Öteki dünyanın daha iyi olduğunu dürtüleri lanetleyerek, güzelliğin ve duygusallığın korkulacak şeyler olmasına bağlayarak anlatıyor ve öte dünyayı sebtlerin sebtleri (*the sabbath of sabbaths*) olarak anlatıyor. Fakat Nietzsche'ye göre eğer mücadele yoksa olumlama da yok o zaman çöküş, düşüş ve gerileme var. Hristiyanlık hep ahlaki değerleri yücelttiği için, özü gereği ahlakın dışında olan yaşamı değersiz olarak görüyor. Bundan kurtulmanın yolunun, sanattan ve onu mümkün kılacak esrik deneyimden geçtiğine inanıyor Nietzsche.

Bu noktada Nietzsche yaşamı oluşturduğunu düşündüğü yaşam kuvvetleri olan, Apolloncu düş dürtüsü ve Diyonizyak coşkunluğa dönmek gerektiğini iddia ediyor. Kısaca, Nietzsche Apolloncu düş ve Diyonizyak esriklik dürtülerini tek bir birimi ya da genel olarak birimi önemsemeyen ve hatta birimi aşan – yani oluşun

güçleri olarak Apolloncu ve Diyonizyak dürtülerinin etkileri ayrıklaştıran ve tekileri belirleyen sınırların ötesine ulaşır ve bedenin tamamen kontrol edemediği ya da kendisinin olarak tanımlayamadığı uyarılarla büyüler, coşkunluğa iter.

Nietzsche'nin sanata – özellikle de trajik sanat çalışmalarına – olan ilgisi onun yaşam için dönüştürücü bir potansiyelinin olmasından kaynaklanmaktadır. Trajik sanat, yaşam için büyük bir uyarıcı, yaşamla açıklık ve bir yaşama istenci olarak anlaşılabilir (Nietzsche, 1968: §851) – kendini aşan bir *physis*, yani kendi içinde ve kendinde özdeş olmayan, sürekli kendinden farklı olan, değişendir. Çünkü yaşam her zaman kendinden fazla olmayı isteyen ve her şeyden öte enerjisini yaymak durumunda olan canlı bir varlıktır (Nietzsche, 1990: §13). İşte bundan dolayı, esriklik yaşamın aşırı bolluğu ile ilişkili olduğu için Nietzsche düşüncesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Tragedyanın Doğuşu'nda Nietzsche *Rausch* –esriklik, coşkunluk, aşırı sevinç – terimini Diyonizyak etkiyi tartışmak, sanat ve fizyoloji seviyelerinde onu Apolloncu yeğnilikten ayırmak için kullanıyor. *Rausch* herhangi bir estetik deneyim için önkoşul olarak, Apolloncu ve Diyonizyak coşkunluğu ayırt etmede önemli bir terim olarak öne sürülüyor. Nietzsche'nin en baştan Apolloncu ve Diyonizyak olanı birbirinden düş ve coşkunluk olarak ayırması aslında libidinal olanın ya da daha genel olarak dürtüsel coşkunluğun önceliğinden kaynaklanmaktadır.

Apolloncu düş, bu düşü görenin yaşamın farklı bir ritminin ayırıcısına varmasını ve bu yeni ritmi algılamasını sağlar. Apolloncu düş sınırları, formu, şekli ya da biçimi (*Gestalt*) ve hatları ortaya çıkarır. Bütün plastik sanatların ve şiirin önemli bir parçasının ön koşulu düştür. Bundan dolayı Apollon ile ilgili olan sanatlar görsel sanatlardır ve bunlar imajları kullanır. Estetiğe duyarlı insanın düşlerin gerçekliğiyle olan ilişkisi, felsefecinin varlığın gerçekliğiyle ilişkisine benzer. İkisi de hayatı yorumlamasını sağlayan imgelere yakın ve istekli birer izleyicidirler ve yaşam içindeki süreçler üzerine düşünmek için kendilerini eğitirler. En önemlisi de en içteki varlığımız, bizim ortak zeminimiz, düşleri yoğun bir tatla ve şen bir zorunlulukla deneyimler. Düş deneyiminin şen zorunluluğu Yunanlılar tarafından bütün plastik enerjilerin tanrısı olan Apollon'da vücutlaştırılmış, bünyeye gelmiştir.

Bunun yanında, Nietzsche Apolloncu coşkunluktan bahseder. Bu coşkunluk kendi için keyif verir. Nietzsche, Platoncu mükemmellik anlayışını Apolloncu düş anlayışı ile yıkmaya çalışmaktadır. Fantezinin gerçekliğin üzerinde olduğunu, yani daha hakiki olduğunu iddia eder ve iddiasını bir adım öteye taşıyarak aslında uyanık dünyanın düş dünyasının bir kopyası, imitasyonu olduğunu söylemektedir (Marsden, 2002: 35). Bu yüksek hakikat sayesinde doğanın derin bilinci, düşteki ya da uykudaki iyileşme ve yardımlaşma, geleceği ön gören sanatın yetileri, günün kolay anlaşılabilir boş gerçekliğine karşın, yaşamı mümkün kılmış ve yaşamaya değer hale getirmiştir. Yine de şunu aklımızdan çıkarmamalıyız, Apollon imgesi bir sınır çizer ve düşlerde bile bu sınırı aşmak gereklidir. Bundan dolayı patolojik bir etkisi

de vardır. Hesaplanmış kısıtlama, yontucu tanrının sakinliği, vahşi duyguları bastırır ve bizi bu duygulara sebep olan dürtülerden kurtarmaya çalışır.

Apollon sayesinde fırtınalı bir denizin ortasında kalmış, tüm yönlere açık dağlar kadar büyük dalgalar arasında kalan denizci gibi; dünyanın ortasında olan birey sakince oturur ve *principium individuationis* tarafından desteklenir ve ona güvenir. Kısacası Apollon aslında *principium individuationis* imgesidir. Yani Apollon her şey bir şekli, sınırları olan olarak ortaya çıkarır. Yani görüngüye sınırlılığını sağlar (Nietzsche, 1967: §1).

Düş görme sonucunda rüyaların geri dönüşü tinsel meşguliyetlerimizi çeşitlendiren ve böylece gerçekliği tekrar yaratan, uyanık dünyada olmayacak, bilinçdışı akışların göstergesi gibidir. Çok kısa bir şekilde Benjamin'in ele aldığı Flanör'ün deneyimine bakarsak onun için de benzer bir deneyimin söz konusu olduğunu görürüz. Her seferinde başka bir pasaj, pasajın aynılığı fakat aynının farklı olarak flanörün karşısına çıkmasıdır. Rüyaların ön-sanatsal kuvvetler olarak artık 'bizim dünyamız' ile ilişkisi yalnızca mimetik değildir ve sanat ile rüyayı aynı derece önemli kabul eden Nietzsche'ye göre ikisi de '*Schein des Scheins*'lardır¹ artık (Nietzsche, 2005: 'Reason in Philosophy,' §6). Görmenin dönüştürücülüğü – hep yeni dünyalarla karşılaşma bu yeni dünyaların ortaya çıkması, Apolloncu insanın ileriye görme gücünün yüksek olmasını sağlar. Bu durum, yani görmenin dönüştürücülüğü, Flanör için görülen her pasajın onu değiştirmesi ve dönüştürmesi olarak ortaya çıkar. Apolloncu coşkuyla birlikte görme daha güçlü hale gelmiş, yoğunlaşmıştır. *Schein*'daki haz görülmeyeni algılamayı sağlayan etkili bir görme gücü sağlar. Sonuç olarak, Apolloncu idealize etme zorunluluğu kendi kuvvetine, yani birincil olarak kendini aşmaya ya da kendinden farklı olmaya, yoğunlaşmıştır. Bundan dolayı, yaşamı olumlayan ve potansiyel olarak oluşturucu bir kuvvettir. Apolloncu olan bir esriklik durumudur fakat özdeşliğin 'biriminden' sapsmış olduğu anlamına gelmez. Apolloncu tekrar tasavvur hali hem farklılık gösterir hem de devamlıdır. Bu çoğalan, zengin simülakra dünyanın benzerliğinden ya da kopyası olmaktan ziyade kendini, kendinden farklılaşarak tekrar ederek farklılık vasıtasıyla benzerlik etkisi yaratır. Bu perspektiften, Apolloncu coşkunluğun kendi kendini yenileyen bir oluş tarzı olduğunu görebiliriz. Apolloncu enerji hiçbir kavramla ilişkili olarak tanımlanamaz, olmadığıyla yani diyalektik ya da deşilleme ilişkisiyle de anlaşılabilir. Böylelikle Apolloncu olanı ancak esriklik yoluyla ve Dionizyak olan

¹ 'Schein' görüngü, kendinden ortaya çıkan görünüş olarak ele alınabilir. Nietzsche'nin tarifine göre 'bu dünya' – yani görüngü dünyası ki Nietzsche için başka bir dünya yoktur – ve 'rüyalar alanı' arasında gerçeklik ve görüngü gibi bir karşıtlık yoktur. Görüngü (*Schein*) hem görüngü dünyasında hem de rüyalar alanında gerçeklik demektir. Yalnız rüyalarda ve sanatta, görüngü gerçekliğin bir tekrarı fakat seçilmiş, güçlenmiş ve düzeltilmiş bir tekrarı olarak ortaya çıkar. Böylece Apolloncu yanılma her şeyden öte gözü harekete geçirir ve onun sağgörüyeye sahip olmasını sağlar. Böylelikle, ressam, heykeltıraş, epik şair mükemmel sağgörülü kişiler (*visionaries par excellence*) olurlar.

ile karşılıklı dinamik etkileşimiyle tarif edebiliriz. İkisi de fizyolojiktir. Bunların *agon*'u gereklidir. Diğer ikilikler boşa çıkar çünkü her şey fizyolojiktir.

Apolloncu coşkunluk konsantrasyonun ya da yoğunlaşma ve kasılmanın farklılaşan kuvvetinin adıysa Dionizyak olan çözünmenin ve genişlemenin bir kuvvetidir. Dionizyak olan bireleşme ilkesinin yıkılması ile doğadan ortaya çıkan dehşeti ve 'mutlu esrikliği' duyurur (Nietzsche, 1967: §1). Doğanın açan sarhoş edici güçleri ile birlikte Dionizyak uyarılmalar ortaya çıkar, şiddetlenir ve değişir. *Rausch* bu hayati yükselmeyi ve hayatın patlayıcı gücünü belirtir. Düşlerin imge dünyası gibi, esrime gerçekte tek birimlere saygı duymaz. Apolloncu olan gibi Dionizyak coşkunluk da kendinde değişen bir güç, yoğunlaşmasıyla öznenin bütün bir unutmada kaybolduğu kuvvettir (Nietzsche, 1967: §1).

Dionysos'un sefahat festivallerinde varlığın öyle bir dereceden kendi-dışında olması, coşkunluk durumu, hâkim olur ki insanlar büyümlü varlıklar ve değişim geçirenler gibi davranırlar (Nietzsche, 1980: 7/10/1[1]).

Dionizyak coşkunluğun çok yoğun esrikliğinde yaşam enine olarak kendinde değişir. Apolloncu değişime – yoğunlaşmaya ve yaşamın formlarını zenginleştirmeye – benzemeyen bir şekilde – Dionizyak olan imajlar kullanmaz. Esrik olma ile ilgilidir – Dionizyak coşkunluk hem yıkıcı hem de dönüştürücü gücün aşkın-değişimidir.

Dionizyak coşkunluk birliğin mistik duygusuna darbe olarak, doğayla bir araya gelme ve uzlaşma, düzensiz olan bir birlik biçimindedir (BT1)... Dionizyak coşkunluk göçebe bir her yerdeliğin, bireyler arasındaki sabit değişimin "benzerliği" anlamında, bir isim anlamına gelir (Nietzsche, 1967: §10).

İşte tam bu noktada insanın içinden, doğasından gelen, dehşet bir coşkunlukla *principium individuationis*'in – *i.e.*, bireleşme ilkesinin – çökmesine neden olur. Dionizyak doğanın bir anlık görüntüsünü yakalarız ve bunu bize sağlayan ise esrikliktir. İlkel insanın narkotik, baş döndürücü bir şeyin etkisinde kalması ya da baharın gelişyle birlikte bütün doğanı neşeyle nüfuz etmesi sonucu, Dionizyak duyguların uyanması ve yoğun olarak büyümesi ile birlikte öznel olan her şeyin kaybolması ve eksiksiz bir kendini unutma halinin ortaya çıkması gibidir.

Bu kendini unutma anında insan kendini yeniden olumlar, öznelarasılık (*intersubjectivity*) sağlanır, yabancılaşmış doğa ile tekrar bir araya gelir. Şarkılarla ve dansla insan kendini daha üst bir toplumun parçası gibi görmeye başlar. Tanrılar gibi sanki düşler içerisinde yürüyordur. Artık bir sanatçı değil, bir sanat eseri olmuştur ve esrikliğin içerisinde doğanın bütün sanatsal gücü ilkel birliği sağlayana kadar yükselmiştir.

Dionizyak coşkunluk, kendi/benlik (*the self*) ile kendi/benlik olmayan arasındaki sınır aşılır. Coşkunluk aşımalarında limit bozular. Fakat aşma ya da bozulma yalnızca bir sınır ile ilişkilidir.

Bütün sanat kişinin kendisinin-dışında-kendi olmasını talep eder, yani bir esriklik; bu noktadan oyuna doğru olan sonraki adım esrikliğimizde gerçekleşir ve kendimize dönemeyiz ama başka bir varlığa ait oluruz; bundan üzerine mest olmuş gibi davranırız... Lirik şiirde de aynı şekilde kendimize en çok ait olan hisleri duymamızdan ve diğer bireylerden bize çektiğimiz duygulardan dolayı hayrete düşeriz (Nietzsche, 1980: 7/54-5/2[25]).

Diyonizyak esriklik hem kendinin (*the self*) özdeşliğini sağlayan sınırı aşar hem de karşıtlığın belirli sınırını bozmak için aşmanın ve dışarda olmanın tanımlandığı sınırı aşar. Böylelikle, esriklik halinden sonra dönülen kendi artık eski kendi değildir. O da değişmiştir çünkü hem onu hem de onun dışını belirleyen sınır bozulmuş, yeniden çizilmiştir. Diyonizyak insan sürekli kendini ve kendi oluşunu aşan: “Bin bir veçheye bürünür, her etkiye girer: kendini sürekli değiştirir” (Nietzsche, 1967: §10). Burada başkası-olma Sartre’da karşımıza çıktığı biçimiyle sonsuz bir olmadığın-başkası olma süreci değildir. Aslında, ‘kendinin/benliğinin’ sınırlarını aşma anlamında esrikliği anlamak aşılın ‘kendi/benlik’ sürekli farklılığın hareketini sağlayan ayının formu olarak işlev görür. Hem Apolloncu hem de Diyonizyak olan hâlihazırda kendinin-dışındadır ama kendilik (*the self*) bir sınır ya da limitten ziyade ilişkisel bir ağıdır, oluşun farklı yollarının etkileridir.

Eğer etkili bir *öz*neden vazgeçersek, aynı zamanda etkilenen *nes*neden de vazgeçmiş oluruz. Süre, kendiyle özdeştir, özünde ne özne diye adlandırılana ne de nesne diye adlandırılana. Özne ve nesne başka bileşiklerle karşılaştırıldıklarında kalıcı görünen olayların bileşikleridir. Buna göre, olayın meydana gelişindeki farklar üzerinden gelişen tüm karşıtlıklar – *e.g.*, durağanlık-hareket, sıkı-gevşek – kendinde var olmaz ve gerçekte bir perspektiften karşıt görünenler sadece derece farklılığını temsil eder (Nietzsche, 1968: §552).

Sonuç olarak, Platonik anlayışa ironik bir noktadan yaklaşan Nietzsche sanatçının “taklitçi” olduğunu söylerken aslında şunu ifade ediyor: Diyonisus’u ya da Apollon’u “taklit” eden sanatçı – Yunan tragediyalarında olduğu gibi – düşlerde ya da esrimelerdeki hem düş hem de coşkunluk sanatçısıdır. İşte o zaman, Diyonizyak olarak tek başına yalnız ve korodan uzak aynı zamanda da Apolloncu bir düş etkisiyle özel durumunu, birliğini, evrenin en derin temeliyle eş ölçüde sembolik bir düş imgesiyle ortaya koyar.

Diyonizyak olanın Antik Yunan’da ortaya çıkmasıyla birlikte, doğanın özü artık sembolik olarak ifade edilir oldu; artık yeni bir semboller evrenine ihtiyacımız var; beden bütünü bir sembolizminin oyuna çağrıldığı, yalnızca dudakların ya da konuşmanın değil bütünü dansının pandomimine, her üyenin ritmik harekete zorlanmasına ihtiyaç var. Bütün bu sembolik gücün yayılmasını kavraması için insanın kendini inkâr etmesi (*self-abnegation*) noktasına ulaşması gerekmektedir.

Benjamin

Benjamin için döneminin yabancılaşmış koşulları, dış gerçeklikle olan ilişkinin zayıflaması ve *Erfahrung* deneyiminin azalması problem teşkil etmektedir. Fakat o bu durumdan çıkmanın modern dünya içerisinde imkân dahilinde olduğundan bahsetmektedir. Bu yüzden modern metropolisin maskesini düşüren, fantazmagorik ve mitik olan deneyimlerin formları üzerine düşünür. Nietzsche'nin de belirttiği gibi mitik ya da trajik olanın kaybolması Benjamin için de problemlidir. İrrasyonelliğin, saplantının ve esriğin yıkıcı kuvvetleri mitik bilince egemendir. Mit habersiz olma ve korkuda köklenen bir ilkel orman olarak Benjamin tarafından tarif edilir. Benjamin'e göre mit ikinci olarak yaratıcı zorunluluk ile ilgilidir (Gilloch, 1996: 19). 'Hakikat'ın ve insan özgürlüğünün anti-tezidir. Buna ek olarak Benjamin de Nietzsche gibi mimesis, oyun ve esriklikteki pozitif anlara işaret eder. Benjamin'in mit anlayışına göre şehir esriğin, coşkun ve dikkat dağıtmanın mümkün olduğu bir alandır (Gilloch, 1996: 19). Şehir coşkunluğu ve uyarılmanın takdir edildiği bir çevre ile barbarizmin reddedildiği alan arasında gidip gelir. Fakat şehir aynı anda esriğin ve insan-dışılığın alanıdır (Gilloch, 1996: 36). Benjamin için Moskova'daki günün düzeni felaket anlarıyla, çarpışma anlarından oluşmaktadır (Benjamin, 1985). Bundan dolayı flanör için şehirle karşılaşmalarında kendini kaybedeceği dikkat dağıtıcı şeyler sürekli vardır.

Işıkların ve perspektiflerin çiçek dürbünüyle, sesin ve gürültünün uyumsuzluğuyla, çeşit çeşit yapıyık ve dikkat dağıtıcılıkla şehir sürekli uyarılmanın, modern olanın esriğinin alanıdır. Şeylerin dünyasının merkezinde en çok düşlenen nesne vardır, şehrin kendisi (Benjamin, 1985: 230). Şehir büyüğü ve gizemli olanın düşvari sahnesidir.

Benjamin için, bütünlüğü düşlemek ancak düşte ifade edilebilir ve anlamı ise ancak uyanıklıkta verilebilir (Benjamin, 1984: 496). Düş görmek beklemek gibi, sıkıntı gibi büyük edimlerin prelüdüdür. Benjamin'in de belirttiği gibi: Her çağ yalnızca bir sonrakini düşlemek ile kalmaz, aynı zamanda düşlemek uyanıklığa doğru zorlar (Benjamin, 1983: 176).

Bireyleşme İlkesine Karşı Olarak Esriklik ve Benliğin/Kendinin Tekrar Yaratılması

Benjamin bireyin yalnızlığı için kalabalığın yeni bir esriklik aracı olduğunu, bireyin tüm izlerini sildiğini ve kaçan kişinin son sığınağı olduğunu söyler (Benjamin, 1984: 559). Sonsuz maceraların aracı olarak kalabalık ayartıcı bir unsurdur. Pasajın içinde ya da dışarda bir bulvarda olsun kentsel ortam flanör için içinde eğlencenin, dikkat dağıtıcı unsurların ve yeniliğin olduğu bir kır manzarasıdır. Amaçsız yürüyüş yapmak flanörün en büyük tutkusudur. Şehir içinde yürümek kendinde bir ödüldür. Herhangi bir amacı olmadan, uzun süre sokak sokak yürüyenlere – *i.e.*, flanörlere – esriklik gelir ve her adımda yürüme ediminin gücü artar.

Flanör amaçsız, kendi kendine yeten, halinden memnun olan, şehrin karmaşıklığı içinde oyalanma peşinde olan, görmek isteyen ve görülmeyi isteyendir.

Hava kuş için ne ise ve su balıklar için ne ise kalabalık da flanör için de odur. Onun tutkusu ve uzmanlığı kalabalıkla bir vücut olabilesidir. Mükemmel bir flanör için, tutkulu bir izleyici için, çokluk içerisine, hareketin ve çekilmenin ortasına, geçici ve sonsuz olanın ortasına evini yerleştirmek yoğun bir neşedir (Benjamin, 1986: 9).

Şehrin kalabalığı flanörün hareket ettiği aracı ortamdır. Baudelaire'in 'kalabalığın insanı'na eşitlenemez. Flanör sürekli çokluğu arayandır. Metropol ya da büyükşehir de esriklik alanı olarak bu çokluğu sağlar. Şehir flanör için neşeli bir kendini bırakmayla beraber keşfedilen, incelenen alandır ve anonim kalabalığın heyecanını, kendini kaybetmenin coşkunluğunu ve özgürlüğün sarhoşluğunu sunar.

Margaret Cohen'in de belirttiği gibi esrik deneyimlere eşlik eden kozmik deneyimlerle birlikte insanın antik zamanda deneyimlediği tür bir evren ilişkisi bugün azalsa bile kaybolmamıştır (Cohen, 1993: 177-8). Örneğin, *Tek Yön*'deki *Proto-Chock*, yani ilksel bir şok olarak bize pratik estetik alanda, özellikle sanatçıların sinematik teknolojiyle birlikte yeni deneyim olanaklarını sağlamasından, esrik deneyim kendinin şiddet ve acı içerisinde çözülmesine sebep olan deneyimlere imkan sağlamasından ama bu durumun yine de yaratıcı bir süreçte kapı aralayacağından bahseder.

Benjamin tam bu noktada antik *Rausch* ile kozmik deneyimi (*Erfahrung*) özne ve nesne ikiliğini ortadan kaldıran deneyimler olarak aktarıyor.

Antiklerin kozmos ile olan ilişkileri çok farklıydı, esrik bir trans durumuydu [*im Rausche*]. Yalnızca böyle bir deneyimle [*Erfahrung*] en yakınımızdaki ve en uzağımızdaki hakkında belirli bir bilgi elde edebiliriz ve biri olmadan asla diğeri olmaz (Benjamin, 1985: 103).

Bu deneyimler Benjamin için evren ile optik bir deneyim yaşamayı sağlar. Böyle bir deneyimde, kendi bu esriklik durumundan dolayı gevşer, açılır. Bu gevşeme öyle bir zengin yaşam deneyimidir ki bu insanların esriklik alanının bile dışına çıkmasını sağlar (Benjamin, 1978: 179).

Flanör, Esriklik ve Erfahrung

Flanör, çağdaş zamanın büyük kentlerinde burjuva sınıfının eşiğindedir; henüz ne büyük kente ayak uydurmuş ne de burjuva sınıfına girmiştir. Flanörün sığınağı kitlelerdir ve kitle onun için alışılmışın ardı olan ve flanörü çağıran bir fantazmagori niteliğine sahiptir (Benjamin, 1995: 87). Böylece, flanör için uyaranların çokluğu açıktır ve uyaranlar flanör için estetik haz ve sanatsal üretim kaynağıdır

(Koepnick, 1999: 191). Bundan dolayı flanörün niyeti kalabalıklara, yani hareket akışının ortasına, evini inşa etmektir. Kalabalıklar yaşam enerjisinin kaynağı gibi iş görür.

Flanörün son yolcuğunun ölüm olduğunu, bu yolculuğun amacının ise yeni olan olduğunu söylüyor Benjamin (Benjamin, 1995: 87). Yeniyi bulmak için bilinmeyenin derinliklerine inmeye çalışan flanör, bunu yaşadığı esrik deneyiminde artık yolculuğa başladığı kendi değildir; başka bir kendi olmuştur. Yeni ile birlikte başka biri olmuştur.

Flanör böylece kendini gerçekliğin içinde kaybeder, ancak bu esrik deneyimle gerçek hakkında bilgi sahibi olunabilir. Parçalanmış modern yaşam içerisinde, parçalanmış bir kültürün kavşağında, ya da pasajlar arasında böylece *Erfahrung* bir deneyim yaşar flanör. Nietzsche'deki Diyonizyak deneyimdeki gibi hareket halindeki akışın içinde kaybolur ve parçalanmışlık hali, yani sınırlar aşılır.

Flanör aynı zamanda bir kültürel imge toplayıcısıdır. Kalabalıklar içerisinde herkes bir şeyler ile meşgulken flanör buradan geçmiş hakkında işaretler elde eder. Bu imgelerin önünden akıp geçmesi onu esrik bir duruma sokar. Bu düş halinde olması onun bilinçdışıyla etkileşime girmesini sağlar. Nietzsche'deki Apolloncu esrik olma durumu gibi. Bu imgelerle karşılaşması onun pek çok benlikle karşılaşmasını ve bu benlikler üzerinden tekrar kendisine dönmesini sağlar. Fakat artık bu döndüğü ben önceden bıraktığı benden farklıdır. Flanör geçici olanın içerisinde elinde hiçbir şey olmadığını fark eden, şimdi burada olmayanın acısını ve yaşamın acısını olumlayandır. Nietzsche'nin betimlediği esrik deneyimin acıyı olumlaması gibi flanör de kendi acısını olumlar.

Bir yazar olarak flanör, panoramik edebiyat ile ilgilidir, ya da bu edebiyat türü tarafından belirlenir. Bu edebiyattaki kitaplar “tek tek taslaklardan oluşmadır; bu taslaklar taşıdıkları fıkra kalıbıyla sözü edilen panoramaların plastik ön düzlemini, bilgi temelleriyle de geniş arka düzlemini yeniden üretirler. Bunların oluşumuna çok sayıda yazar katkıda bulunmuştur... Kolektif nitelikteki edebiyat çalışmasının ürünüydüler; aslında sokakta satılması öngörülmüş bir edebiyattır” (Benjamin, 1995: 113).

Modern Dünya'da Süreklilik Deneyimini Sağlayan Mekânlar: Pasajlar

Pasajlar hem içerde hem dışarda olma durumudur. Hem pazar yerleri hem de eğlence merkezleridir. Her an eğlenceye açık ve böylece esrik olma haline açık yerlerdir.

Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitlerdir; bina sahipleri bu türlü spekülasyonlar konusunda aralarında uzlaşmaya varmışlardır. Işığı yukar-

dan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar yer almaktadır; böylece bu türden bir pasaj, kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir. Flanörün evi, işte bu dünyadır; Flanör, gezmeye çıkanların ve tütün tiryakilerinin, her meslekten olanların “en sevdikleri yerin” vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını sağlar (Benjamin, 1995: 114-115).

Köşeyi dönünce yeni bir şeyin ortaya çıkması, yeni içinde kaybolma hali; Kendiliğin/benliğin bağlarının zayıflaması her köşenin yeni bir benlik/kendilik imkânına kapı aralaması anlamına gelir. Her köşe pek çok yaşam tarzının ortaya çıktığı, en yakındaki ve en uzaktaki ile etkileşimi sağlayacak bir alandır. Fourier'nin *Phalanstère*'inde dayatılan yaşam biçimi, evlerin hem çalışma biçimi hem de yaşama alanı olduğu mimari (Benjamin, 1995: 79-80), kapitalist bir sistem gibidir. Fakat pasajlar bu insanı makineleştiren yapılardan farklıdır. Pasajlarda esrik deneyim yaşayan insan için hem bilincini hem de bilinçaltını benimseme şansı doğar. Aynı zamanda sıradan şeyler arasındaki bağlantıyı kurarak maddi olan ile tinsel olanı birbirine bağlar. Örneğin, tüketim nesnesiyle geçmiş arasındaki bağlantıyı kurabilir ve ona tinsel bir anlam atfedebilir. Pasajlarda karşılaştığı bu kültür geçmiş ile gelecek arasındaki bağı sağlayan, modern toplumun bölünmüşlüğünden ve tarihsizliğinden azade olmuş gibidir.

Sonuç

Nietzsche, köklerini Hristiyanlıktan – hatta daha öncesinde gerçekleşen trajik anlamın kaybolmasından – alan modern yaşamın problemlerinin başka bir biçimde de olsa devam ettiğini göstermiştir. Bu problemlerin aşılması için işaret ettiği trajik karakterin yaşadığı deneyim, esriklik deneyimidir. Bu noktada Benjamin de aynı probleme işaret ediyor ve esriklik deneyimi ile bu problemin çözüleceğini öngörüyor ve kendi gözlemediği modern toplumda bunun nasıl gerçekleşmesi gerektiğini ya da gerçekleşebileceğini göstermeye çalışıyor. Benjamin'e göre trajik karakterin kendini aştığı, diğerleriyle bir olduğu ve onlarla birlikte hem en yakını hem de en uzağı bilme imkanına kavuştuğu esrik deneyim ancak amaçsızca pasajlarda dolaşmayla ya da bir flanör olarak şehrin kalabalığının içerisinde kaybolmakla gerçekleşebilir. Bu şekilde benliğinin sınırlarının her defasında yeniden kurulması diğer benliklerle arasında olan yapay sınırın her defasında bozulması sağlanabilir. İşte bu düş halinde aynı Nietzsche'de bahsettiğimiz gibi ‘gerçek’ dünya diye bir şey yoktur. Daha doğrusu gerçek dünya düş ve görüngüler dünyasıdır. Artık hakikat anlayışı modern hakikat anlayışının dışında hatta onu bozan başka bir hakikat anlayışıdır. İki düşünür de tek anlamın, birin ya da birimin aşılmasını sağlayan çok anlamlılığın ve perspektifin – mesela flanörün her bir pasajda karşılaştığı yeni perspektiflerin ya da hikâye anlatıcısının aynı hikâyeyi her anlattığında açığa çıkan farklı anlamların (aynının farkı olarak tekrarı ya da *eternal recurrence of the same*) – imkânını ortaya koymaya çalışıyor. Yani, görüngünün zenginliğini ortaya koyan hatta zenginleştiren bir imkân olarak hakikatten bahsediyor iki düşünür

de. Sonuç olarak, bunu mümkün kılan esirlik, *Rausch*, deneyimdir. Benjamin'in de belirttiği gibi aynı zamanda bu deneyim, yaşanan anın hem geçmiş hem de gelecek ile ilgili olan bağlantısının ortaya çıkmasını sağlar. Sonuç olarak, Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'nda işaret ettiği problemi ve bu problemin belirli bir tür deneyim ile aşılabileceği iddiasını Benjamin modern toplumda, kalabalık aracılığıyla flanör ve pasaj deneyimleriyle desteklemiş ve örneklendirmiştir.

Kaynakça

- Benjamin, W. (1983) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Harry Zohn (çev). London: Verso.
- Benjamin, W. (1986). *Moscow Diary*. Gary Smith (Ed.), Richard Sieburth (çev). Cambridge, Massachusetts, Londra: Harvard University Press.
- Benjamin, W., & Tiedemann, R. (1984). *Gesammelte Schriften, Band V. 1 und V. 2, Das Passagen-Werk*.
- Benjamin, W. (1985). *One-Way Street and Other Writings*. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter (çev). London: Verso.
- Benjamin, W. (1978). *Reflections*. Peter Demetz (ed.), Edmund Jephcott (çev). New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cohen, M. (1993). *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press.
- Gilloch, G. (1996). *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Blackwell.
- Koepnick, L. (1999). *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. Lincoln, Londra: University of Nebraska Press.
- Marsden, J. (2002). *After Nietzsche: Notes towards a Philosophy of Ecstasy*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, F. (1990). *Beyond Good and Evil*. Reginal J. Hollingdale (çev.). Indianapolis, London: Penguin.
- Nietzsche, F. (1967). *The Birth of Tragedy*. Walter Kaufmann (çev.). New York, Toronto: Random House.
- Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*. Walter Kaufmann ve Reginal J. Hollingdale (çev.). New York: Random House.
- Nietzsche, F. (2005). *Twilight of Idols*. Çevirmen Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press.

