

WALTER BENJAMIN OKUMAK - II

Yrd. Doç. Dr. Meral Özbek

Mimar Sinan Üniversitesi

Fen ve Edebiyat Fakültesi

•••

Özet

Bu çalışmanın konusu, Walter Benjamin'in 1935'ten sonra Paris'te yazdığı ve *Pasajlar Yapıtı*'yla bağlantılı olarak yayınlanmış metinlerdir. Çalışma, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" başta olmak üzere Benjamin'in bu metinlerini, ardındaki bilgilimsel ve yöntemsel bağlamı gözönünde tutarak okumayı amaçlıyor. Çünkü, ilkin, Benjamin'in anlatısında bilgi ve yöntem kuramı ile tarihsel, siyasal ve kültürel düşünce, et ve kemik gibi içiçe geçmiştir. Böylece Benjamin'in ne dediğini, söylediklerini anlamak için yöntemini anlamak önemlidir. Bu önem, ikinci olarak, Benjamin'in kültür kuramından bugün Türkiye'de kültürel çalışmalar yapmada yararlanabilmek açısından da geçerlidir. Çalışma böylece şu sorularla nihayetleniyor: Türkiye'de, diyelim ki 1990'ların kültürel dünyasını anlamak ve incelemek istersek, hangi temel görüngüleri seçmeliyiz? Hangi temel fikirlerin toparlayıcılığı altında, hangi görüngüleri nasıl kümeleştiririz? Tüm bu temel görüngülerin seçimi, işlenmesi ve kurgulanmasında, hangi benzer geçmiş dönemi eşzamanlı okuruz? Neden?

Reading Walter Benjamin - II

Abstract

This study is about the texts that begin with "Paris, The Capital of Nineteenth Century" Walter Benjamin wrote in Paris after 1935, which stemmed from his almost life-long project *Das Passagen-Werk*. The aim of the study is to try to understand these texts by considering the epistemological and methodological dimensions to them. Because, first, Benjamin's historical, political and cultural thought and the way he expresses them is so thoroughly determined by his epistemology and methodology that in order to understand what he is saying it is necessary to conceive how he says it. This necessity is also relevant if we are to learn from his thought to do cultural studies. Thereby this study ends with the below questions: If we want to understand and do research on the cultural world in Turkey, say of the 1990's, which basic phenomena would we choose to do it and under which ideas would we group these phenomena as constellations? And, in editing and processing this body of phenomena, which past period in Turkey would we choose to correspond to the 1990's? Why?

Walter Benjamin Okumak - II

I

Çalışmanın önceki kısmında değinildiği gibi,¹ Benjamin, 19. yüzyılın Paris'inin düşler dünyasının kalıntıları olan kültürel görüngüleri, modernlik tecrübesinin ilk ve büyük şairi Baudelaire'nin şiirini, "derinden derine bir yorumlamayla nüfus etme ve ardındaki gerçekliğe erişme" yoluyla okumuştur. İncelemesinin göbeğinde, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* (Fleurs du mal) bulunur. Benjamin, Baudelaire'in "hayalgücünü cisimleştiren" kentsel görüngülerin peşine düşer ve bunun için onun şiirindeki ve şiirsel düzyazılarındaki maddi tortuların, Paris'in günlük yaşamına ilişkin dağınık toplumsal motiflerin izlerini sürer (LUNN, 1995: 205). Baudelaire'nin yaşamışlığının şiirdeki izlerinden yola çıkarak, fiziksel imgeler olarak tarihsel biçimler, olgular ya da görüngüler (ki bunlar alıntılanarak adlandırılan düş-imgeleridir) arasında bağlantılar, benzeşmeler kurarak, bunları takımyıldızlar halinde kodlar ve olgusal olarak betimler.² Benjamin'e göre,

1 Benjamin'in *Pasajlar Yapıtı*yla bağlantılı olan ve olgusal betimlemeler, benzeşmeler ve saklı yorumlarla yüklü ve çelişik içerikli bu metinlerini anlamak ve sınırları belirli bir yazıda anlatmak için bir kurgu ararken, kendisi üzerine yıllardır neden sayısız eser yazılmış olduğunu ve yazılmaya devam edeceğini anlamamak imkansızdı. Ayrıca, en azından Türkçe'deki metinlerinden görüldüğü kadarıyla, her metin bir diğerine, bir diğerinin bir kısmına gönderme yapıyor; birbirini içeriyor ve açıyor; öyleki aslında, Benjamin'in kullandığı ana kavramlar için ayrıntılı bir sözlük hazırlansa, yeridir. Bu nedenle Benjamin'i anlatmak için iyi bir kurgu yapmalısınız; üstelik bir labirentin- ama yolları pasajlar gibi algılayabildiğinizde belki yolunuzu bulabileceğiniz bir labirentin- herhangi bir kapısından içeri girebilirsiniz; kavradığınız kadarıyla gider ve bir yoldan çıkış yapabilirsiniz. Ayrıca düşüncesinde bütün ile parçalar arasında o kadar çok anlatı katmanları oluşturulmuş ki, gerçekten kendisinin de dediği gibi, okuru, onun düşünsel inşaatı içindeki "sonsuz denecek kadar küçük parçalar arasında istediğini yerleştirme" yeteneğini geliştirmek zorunda bırakıyor (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 12). Yine de, Benjamin'deki somutluk arayışı ve ifadesindeki yalnlık, özlülük ve metaforik bağlantılar, insanı onun dilini olabildiğince kendi gibi aktarmaya zorluyor.

2 Benjamin'de içsel hayat sadece görülebilir "maddeleştirmeler" üzerinde odaklanır. "Onun için psikoloji,... "bir nesnel topografyadır" Schweppenhause'den aktaran (LUNN, 1995: 308, dipnot 19).

Baudelaire'in şiirinin yorumlanması ve bununla birlikte dönemin olgusal düzeydeki malzeme muhtevasının oluşturulmasını sağlayan okuma, "filolojik yöntem bilim" dayanır (BENJAMIN, 1985: 202). Benjamin Baudelaire aracılığıyla okuduğunu, başka tarihsel metinlerden, kuramcılardan yaptığı alıntılar ve olgusal dökümanlardan kotardığı bulgularla etkileşim içinde montajlayarak, genişletir. Ama bu süreç boyunca Benjamin'in Pasajlar Yapıtı'nın odak noktasına meta fetişizmi olgusunu koyarken yaptığı canalcı yer değiştirmelerden biri, aldatıcı görünüm olarak fantazmagoriyi fiziksel imgeler aracılığıyla görüngüler dünyası içine yerleştirmekse; ikincisi, fantazmagoriyi, yüceltme teriminin kapsadığı hem aldanım hem de vaat boyutlarıyla birlikte, çift-anlamlı olarak ele almasıdır. Dolayısıyla Benjamin, "gerçeğin kapalı görüntüsünü" gidermeyi amaçlayan kendi "toplumsal metnini" (LUNN, 1995: 209), düş-imgelerindeki "gelecekle dolu, canlı pozitif öğeyi, gerici ve ölü negatif öğeden" defalarca, şimdiye getirinceye kadar ayırmayı içeren diyalektiği aracılığıyla oluşturur. Enerjisini şimdinin (1930'ların) tehlikesinden alan ve şimdinin zamansallığıyla dolu biçimde geçmiş ve şimdinin temel görüngülerini benzeştiren görüngü kümeleri (idealar/takımı yıldızlar), artık diyalektik görüntülerdir. Yani, "hep aynı şekilde kendini yineleyen <cehennemî durum> içindeki yeninin <ütopik olanın> imgeleridir" (HABERMAS, 1986: 40). Hakiki bir ilerleme için korunmak üzere tarihin sürekliliği içinden koparılmış olmaları, onlara durağan, yani ütopik niteliklerini verir (TIEDEMANN, 1992: 29).

Böylece Benjamin, Baudelaire'nin hayal gücünü tarihsel ve toplumsal olgu dokusuyla cisimleştirmiş ve genişletmiş olduğu gibi, onun öznel ama temsil edici modernlik tecrübesini -modernizm sözü, Baudelaire'e aittir- dönemin başka tecrübeleriyle karşılaştırmaları da içeren kendi yorumlamasının oluşturduğu saklı kurgu içinden içkin bir eleştirel okumaya tabi tutmuş olur.³ Benjamin'in "müdahalesi, tam olarak daldan dala atlayan teoride değil, dağınık tarihsel unsurların yorumlanmasında yatar"; yaptığı montajın ortaya koyduğu metaforik ilişkiler sayesinde, "şiirsel ürün ve maddî varoluş, 19. yüzyıl Paris'i ve 1930'ların Avrupa'sı, karşılıklı olarak birbirine nüfus eder: Teorik anlamlar bu tür yorumlardan çıkacaktır" (LUNN, 1995: 210, 208).

Benjamin aynen bir dedektif gibi fizyonomik bir okuma yaparak tecrübe izlerinin peşine düşer ve tarihsel malzemesini oluşturur; alıntılardığı düş-imgelerinin diyalektik-imgelere dönüştürülerek yorumlanmasında böylece,

3 "Benjamin'in rüyası, nesnesine tümüyle gömülecek kadar içkin bir eleştiri biçimidir. Nesnenin bileşenlerini aşırı derecede özelleşmiş kavramların gücüyle ayrıştırıp, şeyin anlam ve değerini onunla bağlantıyı koparmadan kurtama yoluyla yeniden biçimlendirerek açığa çıkarılır. Böylece nesne kendi oluşturtucu öğelerini tüm çelişkileri içinde gözler önüne serer. Böylece nesnel fikirlerle ilişkisinde yalnızca özgürlüğe kavuşturulmuş temel öğeleriyle girerler" (EAGELTON, 1998: 339).

filolojik ve diyalektik-materyalist olmak üzere iki aşamalı bir yol izlemiş olur.⁴ Adorno, 10 Kasım 1938 tarihli mektubunda Benjamin'i, "nesnelere adları ile seslenebilme işi, sonunda olguları yüzeydeki görünüşleriyle olduğu gibi alıp bir yere yığmış olmanın yarattığı şaşkınlıkla noktalanıyor", diye eleştirir.⁵ Adorno'nun bu cümlede kullandığı "şaşkınlık" terimi, önemlidir; çünkü, yığılmış olguların kuramsal analizinin eksik bırakılmış olmasından kaynaklanan olumsuz bir tepkiyi ifade eder. Benjamin'in bu eleştiriyeye 9 Aralık 1938 tarihli mektupta verdiği yanıt, onun tarihsel olarak oluşmuş kolektif ve bireysel tecrübe ve bunun ifadesi (sanat yapıtında ya da eleştirel kuramda dil) arasındaki ilişki konusundaki yaklaşımının özünü ortaya koyar: "Olguları gördükleri halleriyle toplayıp yığmak ve karşısında şaşkınca bakılmak'tan sözettiğin yerlerde, tam tamına, filolojik yöntembilim anlayışının yapabileceği etkiyi yaşamış bulunuyorsun. Bunun amaçlanmış olması, yalnızca, yaratmasını istediğim bu etki açısından değil, fakat sorunu ele alış biçiminin yöntembilimsel kurgulanımı meselesi açısından da gerekmektedir... Başka bir deyişle, incelenen yazarın filolojik yorumlarının hem korunması gerekir hem de diyalektik materyalist yöntembilim anlayışıyla... aşıp geçilmesi gerekir. Bu yöntem incelemeci durumundaki okuyan kişiyi metne büyülenmiş gibi sınıksız bağlar... İşte benim ikinci kısımda yaptığım iş de, bedene girmiş şeytanın bedenden kovulup çıkarılmasıdır⁶ ... İncelemeyi yapan kişiyi büyüleyici etkisi altına alan

4 "Poe da benim yaptığımı yaparak büyük kent kalabalığındaki kişinin bıraktığı izleri silerek ya da sabitleştirerek dedektif öyküsünün kurgusunu oluşturmuş biriydi. Benim çalışmamın bu metindeki <1992b> haliyle ikinci kısımda izler'in ele alınıp incelenmesi de aynen bu <olgusal> düzeyde yapılmaktadır. Bunun böyle yapılmak isenmesinin nedeni ise, bu ikinci kısımda önce izler olarak ele alınışlarında bütün bağlarıyla irdeleyip değerlendirerek üzerlerine bir anda bir hüzmeye ışık tutmak istememdir. Amaçlanan önce, ikinci kısımda, bir anda ışık altına alıp aydınlatılmaya; okuyucu tarafından 'bilinen' fakat gerçekliği idrak edilmemiş bir olgu ya da görüngü iken, birden ışığın altına çekilip gerçekliğini ifşa etmeye mecbur bırakmak, buna uygun duruma sokmaktır. İkinci kısımdaki kullanımıyla iz ve izler diye ifade ettiğim bu durumun...üçüncü kısımda, artık, karşıtı olan bir kavram sayabileceğimiz hale ile ifade edilecek aynı olgunun felsefi açıklaması ve belirlenmesi yapılmaktadır" (BENJAMIN, 1985: 200).

5 Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi, Adorno, Benjamin'in malzemesine tavrını, alt yapı-üst yapı ilişkisinde teorik 'dolayım' eksikliği ve "sistematik bir teorik yorumda duraksama" olarak tanımlayarak eleştirir. Benjamin'de görüngü kümelerini adlandıran fikirlerin "yığılmış malzemedan oluşmuş bir duvarın arkasında saklanması", diyalektik kullanımındaki eksikliğin ürünü olduğunu öne sürer. Bu durumun, 'büyü ve pozitivizm' arası bir şeye benzediğini söyler. bkz. (ADORNO, 1985: 188-189, 190-191).

6 Benjamin, bileşik-konumlar (şimdiyle benzeşmeler) içinde geçmişten alıntılıdığı farklı görüntülerin birbiriyle kurgulanmasının 'büyülenme'yi (özdeşleşmeyi) yıkıcı şok etkisini önemser. Bu görüntülerin geçmişten kesilerek beklenmedik ilişkiler altında şok etkisi yaratması, Brecht'i 'yabancılaştırma' etkisiyle aynı anlama gelir. Krş.: "Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir... Sonuç olarak seyircideki yanılşamayı 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" (BENJAMIN, 2000: 34).

yapay gerçeklik, incelemenin kurgusu incelenmekte olan konu tarihsel bir perspektif içinde değerlendirilebilecek bir biçimde inşa edilip geliştirildikçe, büyüleyici etkisini yitirir...Kurgulamanın ana hatları bizim kendi tarihsel deneyimimize eklenir" (BENJAMIN, 1985: 203-204).⁷

Benjamin, insan tecrübesinin ve nesnelerin taşıdığı hale izlerinin, salt bilişsel bir dilin diyalektik olmayan yorumlayıcı müdahalesi aracılığıyla yok edilmesini, doğru bulmaz.⁸ Fantazmagorik görüngülerdeki gelecek dolu cevheri ve de tecrübe dolu gizi ortaya çıkarmak için, onlara bir bilmece gibi yaklaşarak, bilmeceyi çözebilecek kavram ve yorumu bulmak ister.⁹ Benjamin, ancak filolojik düzeyde yapılan ilk yorumlamanın Baudelaire'nin şiirine ve ardındaki maddi gerçekliğe nüfus etmeyi sağlayabileceğini söylerken, "çünkü", der, "incelenmekte olan şiirde yapılacak yorumlamanın odağında <şarap konusunda>¹⁰ vergi hukuku sorunlarının değil, Baudelaire için uyuşturucu

7 Benjamin bu mektupta, kendisinin salt spekülasyondan kaçındığını söyler ve Adorno'nun, kendisinin filolojik-diyalektik yöntem aşamalarının önemini kavramadığını göstermeye çalışır. Benjamin'e göre, "spekülatif düşüncede güç kaynağı, ancak, araştırma ve inceleme etkinliğinin kurgulanımı olabilir. bkz. (BENJAMIN, 1985: 202-205). Benjamin'in bu yaklaşımı, tarihsel materyalist incelemeyi "somutlaştırmak" ve ona montaj ilkesini dahil etmek arzusuyla bağlantılıdır. Lunn'a göre, "Öğrenciyken Neo-Kantçı akımlarla ilgilenmiş olsa da Benjamin, Adorno ve Horkheimer'in teorik 'dolayım' kategorileri konusunda üzerinde durdukları başlıca kaynak olan Hegelci düşünceyi çok erken reddetmişti. Horkheimer'a, felsefi jargonu, 'pezevenk muhabbeti' olarak gördüğünü yazmıştı" (LUNN, 1995: 209).

8 Benjamin'e göre mitos yokedilmesi gereken düşmandır; ancak bunun diyalektik olmayan biçimde, böylece "özürlüleme yaratılmadan yapılmasından korkar; sanki bu durumda mitos sonuçta yenilgiyi kabul edecek, ama içeriklerini yeni bir geleneğe devrederek, yenilirken bile kazanacaktır." Mitosların içerdiği ritüellerin, diyalektik imgelemin müdahalesiyle korunması gerekir; aksi, tecrübe kaybına neden olacaktır. Aynı mantık, sanat eserinin eleştirisi için de geçerlidir. Benjamin'e göre eleştiri, sanat eserindeki 'güzel' olanı 'hakikat'le yer değiştirmeli; ona çevirmelidir. Ancak hakikat, örtünün kaldırılmasıyla meydana çıkmaz; çünkü böyle yapılması sanat eserinin taşıdığı esrari <gizem>i öldürür. Hakikat, sanat eserine hakkını veren biçimde, içindeki gizli şeyin açığa çıkarılmasıdır (krş. vahiy) (HABERMAS, 1986: 44).

9 krş. "Nasıl ki Marx, tabiri caizse, sorun olarak devrimin kendisine yabancı bir şeyden, kapitalizmden, hiçbir ahlaki boyuta gereksinme duymaksızın ortaya çıkışını ele almışsa, Brecht de bu sorunu insani alana aktarmıştır: Devrimciyi, kötü ve bencil bir tipten, hiçbir ahlaki dönüşüm olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıkarmak ister" (BENJAMIN, 2000: 12).

10 Benjamin, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris'te Baudelaire ve Marx'ın anlattığına göre Şarap vergisi, 19. yüzyılın ilk yarısındaki hükümetlerin iktidara gelmeden önce her seferinde kaldıracakları vaadini verdiği ama kaldırsa bile yeniden koymasından dolayı, dönemin sürgit politik simgelerinden biri haline gelmiştir. Marx'a göre III. Napolyon döneminde burjuvazinin yasama etkinliğinin tarihi, "iki kanunla özetlenebilir: Şarap vergisini yeniden yürürlüğe koyan kanun ve dinsizliği yürürlükten kaldıran eğitim kanunu... Şarap vergisi kanunuyla burjuvazi milletin nefret ettiği eski Fransız vergi sisteminin dokunulmazlığını ilan etmişti..." (MARX, 1978b: 344). Ucuz pahalı, her türlü şaraba aynı oranda uygulanan bu vergi, zaten ipotek borçları altında ezilen üretici köylünün ve tek eğlencesi ucuz şarap içmek olan işçi ve yoksulların beline vurur. Dönemin bir kesim lümpen takımıyla ahbap ve 'bohem' yaşam çevresinin müdavimi olan III. Napolyon döneminde geçerli olan şarap

alışkanlığının taşıdığı önemin bulunması gerektiği açıktır" (BENJAMIN, 1985: 205). Benjamin burada, soruna bir dedektif gibi yaklaşmaktadır. Hakikati öngörebilmek için, tanımak istediği kişiyle kendini özdeşleştirir; empati içine girer ve sorar: Baudelaire'nin şiirini dönemin öteki estetik ürünlerinden farklı kılan ve 19. yüzyılda ortaya çıkan modernizmin temsilcisi haline getiren tecrübe nedir? Şimdiye kadar olmamış, ne olmuştur? Baudelaire hayal gücü aracılığıyla kendini neye karşı, nasıl savunmuştur? Öte yandan da, onun şiirindeki boşluklar olarak ortaya çıkan kentsel tecrübenin öğeleri nelerdir? Baudelaire'in dili dışında, başka hangi dillerde (Poe'dan Hugo'ya Blanqui'den Marx'a) bu boşluk, nasıl ifade edilmektedir? Aralarındaki ilişki nedir? Şimdiye meta-okuyucusu olarak Benjamin'in melankolik bakışı, hakikati ortaya dökcek bu sorularla, farklı dillerin ve yorumların karşılaşması ve bunların ardındaki varsayımlardaki "kör noktalar" üzerinde yoğunlaşmıştır. Böylece eğer Baudelaire'deki 'uyuşturucu alışkanlığı' (ki burada maddeden öte modern kentsel çevrenin ve kalabalıkların çok etkisi yaratan uyarılarının sağladığı uyuşturucu etkisinden söz edilmektedir), onun şiirini anlamayı sağlayacak "kör noktayı" oluşturuyorsa, bu kör nokta, kapitalist meta üretimi koşulları temelinde (ve despotik bir yönetimin ufku altında) sakatlanmış bir yaşam tecrübesiyle bağlantılı olduğunu öne sürecektir. Baudelaire'nin şiiri, insanların kendilerini kendi ürettikleri yapıları çevrenin ve teknolojik ürünlerin gücüne teslim etmiş oldukları bir ortamda, "kolu kanadı kırılmış, aşırı bilinçli ve hayal düşkün" bir dandinin,¹¹ kişiliği tehdit eden koşullar altında kendi 'benzersiz'

vergisini, yoksullaşan ve proleterleşen Baudelaire açısından da önemli bir konudur. Baudelaire'in de gittiği kentin varoşlarındaki izbe meyhanelerde, en kötü şaraplar içilir; ateşli konuşmalar yapılır, komplolar kurulur. Benjamin için kritik olan, şarap vergisinin sürgütinin tecrübe düzeyindeki anlatımıdır.

- 11 Baudelaire, köken olarak bir aristokrat ve yaşadığı dönemdeki sınıfsal konumuyla bir küçük burjuva entellektüelidir; ama yaşam tarzı olarak, yoksulluğu ve toplum dışı kalmayı seçmiş ve sanatını her şeyin üstüne koymuş bir şairdir. Sait MADEN, 19. yüzyıl başında ortaya çıkan ve Britanya kaynaklı bir kavram olan "dandicilik" için, "sanayi devriminin ortaya çıkardığı yeni değerlere, yararlılık, hız, verimlilik, kar, ilerleme gibi kavramlara, 'yiğitlerin uygarlığı' denebilecek kentsoylu yaşam anlayışına karşı bir tepki biçimine dönüştü zamanla", diyor (361). Maden'in çevirisine eklediği ve Baudelaire'nin kendisinin yazdığı "Dandi" yazısından: "Demokrasinin iyice yerleşip pekişmediği, aristokrasinin gerilediği, sallantıda olduğu geçiş çağlarında görülür dandicilik özellikle. O çağlardaki karışıklık içinde düşkünleşmiş, bıkkın, işsiz, ama doğuştan getirdikleri bir güçle zengin kimi kişiler, en değerli, en yok olmaz nitelikler üstüne, çalışmayla paranın sağlayamadığı göksel değerler üstüne kurulduğu için yıkılıp gitmesi çok güç yeni bir arisokrazi türünü yaratmayı düşünebilirler. Dandicilik çöküş dönemlerindeki son yiğitlik parıltısıdır; batan güneştir dandicilik, sönmeye yüz tutmuş bir gök cismi gibi yüce mi yüce, ıssız, hüznün doludur... dandideki güzellik ırası, özellikle, hiçbir şeyden heyecanlanmamaya kesin kararlı olmaktan ileri gelen soğuk görünüşte yatar... Bu kişilerin bütün işleri varlıklarındaki güzel kavramını geliştirmek, isteklerine doyum sağlamak, duyup düşünmekti.. Şaşırtma zevki, hiçbir zaman şaşırmamış olmaktan gelen kibirli doyum... Dandicilik, ince elemeyen kimselerin sandıkları gibi, öyle aşırı bir üst-baş bakımı, giyim-kuşam düşkünü değildir. Gerçek dandi için olsa olsa iç dünyasındaki soyluluğun simgeleridir bunlar. Gerçek

bildiği kişiliğini savunmasının estetik düzeydeki ifadesidir. Baudelaire, paradoksal biçimde, teknik ilerlemeden nefret ederek edebi modernist estetiği üreten şair olmuştur.

Meta fetişizmi altındaki insan tecrübesini anlayabilmek için, "metanın ruhuyla empati içine girmek" gerekir. Dolayısıyla şair de (Baudelaire de), şairin bıraktığı tecrübe izlerini kurgulamak için onları ilk aşamada filolojik yöntemle okuyan incelemeci de (Benjamin de), metanın ruhu olan fantazmagoriye bürünmeli, yani onu koruyarak ifade etmelidir. Mitosu kovmak ve uyanmak için önce bedendeki mitos duyumsanmalıdır. Öte yandan bu büyülenme aşaması, fantazmagorinin ütöpik bir boyut da içermesi nedeniyle, yani çift-değerli olduğundan dolayı da gereklidir: "Hem düş hem de esriklik, Benjamin'e sanki tecrübelerden oluşan, içinde ben'in henüz nesnelere mimesis <taklit> düzeyinde ve bedensel bir iletişim kurabildiği bir alanın kapılarını açmaktadır. Bu noktada belirginleşen bilgi yönelimi, Benjamin'in tecrübe kuramı olan mimesis yetisi kuramının bağlamı içinde yer almaktadır. Buna göre tecrübenin temeli, benzerlikler üretmek ve algılamak yetisidir" (TIEDEMANN, 1992: 15). Benjamin, ilerde görüleceği gibi Baudelaire'in kullandığı "benzeşme" (correspondence) kavramını, bu tecrübe kuramı içinden algılar. Benjamin'deki tecrübe ve bunun ifadesi arasındaki diyalektiği mümkün kılan, mimesis anlayışıdır.¹²

Metanın ruhuyla empati içine girmek, kendini 19. yüzyılın ilk yarısında ilk kez satılığa çıkmış bir meta olarak duyumsayan yabancılaşmış şairin, Baudelaire'nin, sanat üretiminde yaptığı şeydir. Bu, "özgözlem ya da içsel deneyim düzeyinde inorganik şeylere duyulan yakınlık" olarak (BENJAMIN, 1985: 213), şairin alegorik bakış açısında ortaya çıkar. Benjamin, Baudelaire çalışması için yazdığı Taslak'ta (metni aktaran CEMAL, 1992: 241-244), Baudelaire'nin alegorik bakış açısını üç boyutlu yapısı içinde betimlediğini

dandilerin hepsi de eş soydandır; hepsi de eş karşıkoyma, başkaldırma özelliğindedir; hepsi de insan onurundaki en iyi yanın, günümüz insanlarında seyrek mi seyrek görülen o savaşa ve kabalığı ortadan kaldırma gereksiniminin temsilcileridir." (BAUDELAIRE, 1998: 363-365).

- 12 Benjamin, 1933 yılında "Mimetik Yetenek Üstüne" adıyla bir makale yazmıştır. Habermas, Benjamin'de tecrübe ve ifade diyalektiğinin mimesis aracılığıyla kurulduğunu öne sürer. Baudelaire de ancak meta üretimi altındaki nesnelere mimetik bir ilişki kurması aracılığıyla, modern bir insan olarak tecrübenin yıkılışına tanıklığını derinleştirebilmiştir. bkz. (HABERMAS, 1986: 45, dipnot 26). Mimetik etkinlik, düşünce, davranış, dil ve hatta telapati gibi bilinçdışı süreçleri içerir. Kaynakları, daha ilk insanların doğayı taklit etmeye dayalı "benzeşmeler" (correspondences) yaratarak kendilerini ifade etmelerine dayanır. İlerde görüleceği gibi Benjamin, her ne kadar haleyı yıksalar da fotoğraf ve filmde de, teknik/mekanik bir mimetik yetenek olduğunu düşünür. "Benjamin, düş görücünün algılama biçiminin *mimetik* algılama biçimi olması gerektiğini; ama tıpkı bir çocuktaki gibi, kendisi dışında bulunduğu dünyayı kendisine göre yıkacak bir mimetik algılama olması gerektiğini savunmuştur" (OSKAY, 1982b: 39).

söyler: Birincisi şairin şiirsel duyarlılığıdır ve bu duyarlılık, tinsel, hatta meleksi olan ile fetiş nitelikli, şeytansı olan arasındaki bir kutuplaşmayı içerir. İkinci boyut, şairin şiirsel duyarlılığına eklenen melankolik yeteneğidir. Baudelaire, derin düşünen kişi tipini temsil eder. Melankolisi, birbiriyle etkileşim içinde, düşünce ve imge olarak ortaya çıkan bir kutuplaşma içerir. Baudelaire bu yapıyı, "uyuşturucular aracılığıyla kendine özgü biçimde işler kılmıştır" (içinde CEMAL, 1992: 242). Baudelaire, uyuşturucu aracılığıyla girdiği esriklik durumunda, metalaşarak değersizleşmiş ve hep aynı olan gündelik hayatı şiirsel bir tecrübeye dönüştürmeye çalışır. Benjamin, insan tecrübesinin sakatlandığı bir dünyada tecrübeyi varkılmanın aracı olarak esrikliğin ("uyku ve ayıklık arasındaki eşik ve gidip gelen imge yığınlarının") önemini farkındadır. "Gerçeküstücülük" yazısında söylediği gibi, gerçeküstücülerin peşinde olduğu şey, "sarhoşluğun gücünü devrime kazanmaktır". Ama, bu yeterli değildir; bu anarşist öge, yöntemli ve disiplinli bir devrimci mücadeleyle birleşmelidir. Uyanmak gerekir. Ve sarhoşluğun doğası da, diyalektik biçimde kavranmalıdır. Romantik bir şaşkınlık, abartılı bir duygusallık ve bağınazlıkla, esrarengiz olanın esrarını vurgulamak, bir yere götürmez. "Dinsel aydınlanmanın gerçek ve yaratıcı biçimde aşılmasının kaynağı, kesinlikle uyuşturucularda aranmaz. Bu kaynak, dünyasal bir aydınlanmayla, maddeci ve antropolojik bir ilhamla mümkündür. Esrarı, ancak gündelik hayat içinde bulduğumuzda, yani gündelik olanı anlaşılabiliriz.... Okur, düşünür, aylak ve flanör de tıpkı aphyonkeş, hayalperest ve kendinden geçmiş insan gibi <dindışı biçimde> aydınlanmış, <kurtulmuş olmasa da> aydınlanmış kişinin örnekleridir..." (BENJAMIN, 1993d: 165-166; 157).

Alegorik bakış açısının karakteristiği olan üçüncü boyut ise, değerlerinden yoksun kılınmış bir görüngüler dünyasını; metalaşmanın içerdiği değersizleşmeyi temel alır. "Çünkü alegori, şeylerin hangi nedenlerle olursa olsun en sonunda anlamlardan, tinden, gerçek insani varoluştan büsbütün kopmuş olduğu bir dünyanın hakim anlatım tarzıdır" (JAMESON, 1997: 76). Bu özellik, Baudelaire'in fetiş nitelikli şiirsel duyarlılık yanına işaret eder. Baudelaire'in "sıla özlemi içindeki" pasajların flanörü olan yanının değil, "kalabalıkları alıcı olarak seçmiş metanın konumunu paylaşan" yanının ifadesidir (BENJAMIN, 1992b: 130): "Fahişenin malın cisimleşmiş bir biçimi olarak Baudelaire'in şiirinde odak niteliğinde bir yeri vardır. Bir başka deyişle fahişe, insanlaşmış alegoridir. Modanın fahişeyi donattığı aksesuar, fahişenin kendisinin taşıdığı amblemlerdir. Amblemin alegorinin hakikilik damgası olması gibi, fetiş de, malın hakikilik damgasıdır. Ruhunu yitirmiş ama hala zevkin hizmetindeki bedende alegoriyle meta, birbirine nikah kıyarlar" (içinde CEMAL, 1992: 242). Hakiki tecrübe olanağının yitirildiği yabancılaşmış bir dünyanın kendisi de, ruhsuz, ölü bir bedendir. Baudelaire, doğal yollarla hakiki tecrübenin mümkün olmadığı koşullar altında, şiirinin kaynağı olan tecrübeyi

sentetik olarak üretir. Bunun için yaptığı şeylerden biri "malın ruhunun kutsal fahişeliğine", kendi potansiyel tüketici kitlesini harekete geçirme duygularının verdiği sarhoşluğa terketmektir. "Tıpkı bir beden aramak için dolanıp duran ruhlar gibi, şair de istediği zaman bir başkasının kişiliğine girer. Herkesin kişiliği ona açıktır" (BENJAMIN, 1992b: 131-132).¹³ Benjamin, metalaşmayı kendinden kalkıp, içerden gören Baudelaire'in, "kent yaşantısının özümlemez şoklarına, değişim halindeki metropol kalabalıklarında bulunan geçici, yeni ve beklenmedik olana sarhoş vaziyette teslim oluşuyla uğradığı kişilik çözümlenmesini" inceler (LUNN, 1995: 276).¹⁴ Bunu, Baudelaire'deki "garip ve asabi çağdaş zihinsel durumun demir atacağı uygun amblemleri <görüntü olarak nesnelere>" belirleyip, yorumlayarak yapar (JAMESON, 1997: 80).

"İnsanoğlunun çevresinin meta ekonomisi aracılığıyla değerlerini yitirmesi insanın yaşam deneyimlerini de derinlemesine etkiler". Bu koşullar altında olup bitenler, aynen Blanqui'nin kozmik fantazmagorisinde ifade ettiği gibi, "hep aynı şeylerdir", hep aynı olanın sonsuz yeniden dönüşüdür. Baudelaire'nin şiirinde ifadesini bulan "iç sıkıntısı" <Spleen>,¹⁵ "bu tarihsel

13 Baudelaire, dönemin toplumdışı bırakılmış insan tiplerinden kahramanlar yaratır ve onların kılığına girer: sanatçı, fahişe, dandi, flanör, ücretli işçi, kabadayı, intihar eden kişi, paçavracı, lezbiyen olur; bu kimlikleri kahramanca bulur. Ona göre, "kahraman, modernizmin gerçek öznesidir." İrade ve emek gücüyle imge yaratan şair de kahramandır. Modernlik altında yaşamak kahramanca bir tutum gerektirir; çünkü bu kişilerin edimleri "kendilerine düşman bir atmosferde ve ülkede" gerçekleşmektedir ("Modernliğin "insanoğlunun doğal ve üretken temposunun önüne çıkardığı engeller, insanoğlunun gücüyle orantılı değildir"). Ancak Benjamin'e göre Baudelaire'nin kahramanları her ne kadar Habil değil de Kabil'in kardeşleriyseler de, onun kitlelerin kahramanlığı karşısına çıkardığı bu bireysel modern kahramanlık, eleştirel bir tutum içermekten uzaktır. Çünkü, modern kahraman, kahraman değil, onun kılığına giren, maskesini takarak onu oynayan kişidir. "Kahramanlık havasındaki modernizm, içinde kahraman rolünün de bulunduğu bir Trauerspiel (alegorik, Alman Barok Draması) karakterindedir" (BENJAMIN, 1992b: 140-167).

14 "Her zaman sarhoş olmalı. Her şey bunda: Tek sorun bu. Omuzlarınızı ezen, sizi toprağa çeken Zaman'ın korkunç ağırlığını duymamak için, durmamacasına sarhoş olmalısınız. Ama neyle? Şarapla, şiirle ya da erdemle, nasıl isterseniz. Ama sarhoş olun. Ve bazı bazı, bir sarayın basamakları, bir hendeğin yeşil otları üzerinde, odanızın donuk yalnızlığı içinde, sarhoşluğunuz azalmış ya da büsbütün geçmiş durumda uyanırsanız, sorun, yele, dalgaya, yıldıza, kuşa, saate sorun, her kaçan şeye, inleyen, yuvarlanan, şakıyan, konuşan her şeye sorun, 'saat kaç?' deyin; yel, dalga, yıldız, kuş, saat hemen verecektir karşılığını: 'Sarhoş olma saatidir. Zamanın inim inim inletilen köleleri olmamak için sarhoş olun durmamacasına! Şarapla, şiirle ya da erdemle, nasıl isterseniz" (BAUDELAIRE, 1984: 85).

15 OSKAY, Spleen'in anlamı konusunda şöyle diyor: "Baudelaire'nin şiirini yorumlamak için Batı dünyasını, Barok Çağ'dan itibaren bilmek, gözönünde tutmak gerekiyor. Bu olmayınca, örneğin, 'Spleen' sözcüğünün 'sıkıntı' değil, sahihsizlik/yersizlik/kargışlıktan kaynaklanan bir yitlilik duygusunu ifade ettiği farkedilmiyor. Baudelaire, Dürer'in tablosundaki köpeğin temsil ettiği 'sahipsizliği' ve 'yersizliği' dile getiriyor" (içinde BENJAMIN, 1985: 204-205, dipnot). Demiralp sözcüğü, "can sıkıntısı" olarak, çevirmiş: "Benjamin, 'ne beklediğimizi bilmediğimiz zaman can sıkıntısı duyarız' demekle geleceğin boş olarak tasarlanmasını can sıkıntısı kavramının asal bir boyutu olarak gösterir... Can

deneyimin özünden başka bir şey değildir". İç sıkıntısı, sürekli yinelenmenin ve boş ve homojen bir zaman akışının bıkkınlık ve korku verici tecrübesidir. Her ne kadar "şairin başkaldırdığı gerçekliğin işaretini taşısa" ve ne kadar "itici ve umarsız" olsa da, iç sıkıntısı, sanatta bütünüyle yeni nitelik taşıyan bir konudur; tek gücü yeni olmasından kaynaklanır. "Sürekli yinelenme düşüncesi, burada Yeninin kendisidir". Ancak Yeni, sürekli yinelenmeyi onaylayarak onun çemberini de kırmış olur". Baudelaire'nin yarattığı, Blanqui'nin fantazmagorisiyle "aynı çizgide seyretmesi sonucu, yeni bir görünüme kavuşur. Şimdi artık Baudelaire'e hayat boyu eşlik etmiş olan uçurumu dile getirebilmek, olasıdır. Blanqui, yıldızların düzenini sürekli yenilenmenin kefilisi olarak görür. Baudelaire'nin uçurumu, yıldızsız bir uçurumdur... içinde yıldızların geçmediği ilk lirik yaratıdır. Bu yaratı, yıkıcı enerjisiyle ve alegorik anlatısıyla, yalnızca şiirsel esinlenmenin doğasıyla ve (kent çağrışımları aracılığıyla) idil atmosferiyle bağıntılarını koparmakla kalmaz, fakat lirizmi, nesnelere odak noktasına yerleştirmekte sergilediği kahramanca kararlılıkla, nesnelere doğayla olan bağıntıyı koparır. Bu konuyla sözü edilen yaratı, nesnelere doğasının insanın doğası tarafından aşıldığı ve dönüştürüldüğü noktada yer alır" (içinde CEMAL, 243-244). Böylece nesne artık, "alegoristin elinde başka bir şey olur, başka bir şeyden sözeder; onun için amblemine saygı duyduğu bir gizli bilgiler ülkesinin anahtarı olur... Alegori, sağaltılarak bize geri verilir" (JAMESON, 1997: 76).¹⁶

sıkıntısı kavramının yanında sonsuz dönüş kavramı boy gösterir..."Benjamin, Baudelaire'e alegori tarafından hükmedildiği kanısındadır... anamalcı düzenin nesnesidir Baudelaire'nin temsil ettiği ve şiirinde dile gelen birey. Bilinci koşulundan üstün, yaşama düzeni ve yazgısı bakımından koşulunun nesnesi olmuş bir birey" (DEMİRALP, 1999: 150). Baudelaire'nin 'İç Sıkıntısı' adlı üç şiiri için bkz. BAUDELAIRE, 1998: 143-147. s. 145'tekinden: "Uzunlukta ne yetişir topal günlere,/Karlı yıllar lapa lapa yağarken yere,/ Açı meraksızlığın meyvesi, Bıkkınlık/ Varır ölümsüzlük boyutlarına artık./-Bundan böyle, ey canlı ceset! bilinmeyen/Bir dehşetin çevirdiği granitsin sen,/Sisli bir Sahra'nun dibinde uyuklarsın;/Bir sfenks, bilmediği ilgisiz dünyanın,/Haritada unutulmuş, tek yaptığı şey/Yabanıl şarkı söylemek batan güneşe."

- 16 Baudelaire'nin şiiri ve onun alegorik bakışı ile fetişleştirilmiş meta arasında analogi kuran Benjamin'in alegori ilgisi, *Alman Barok Draması* (Trauerspiel) üzerine çalışmasıyla başlar. Eagleton'a göre, "Lukacs sanat ürününü metanın karşısına koyar; Benjamin ise, diyalektik haddini aşmanın bir diğer ustalık hareketiyle, meta biçiminin kendisinden devrimci bir estetik çıkarır. Barok Drama'nın anlamsız, taşlaşmış nesnelere, yalnızca sonsuz bir yinelenmenin boş, homojen zamanını bilen meta üretimininkine benzer bir dünyada, bir tür anlam kaybına uğramış, işaret edenle edilenin karışması durumuyla karşılaşmıştır... Ancak Lukacs'in benimsediği anlamlı bütünlüğün çökmesiyle birlikte tüm gerçek anlam bir kez nesneden akıp gittiğinde, alegoristin düzenbazca becerikliliği sayesinde, her türden görüngü, Tanrının yaratıcı biçimde isimlendirdiği bayağı bir paradı içinde, tümüyle bambaşka bir şeye işaret edebilir. Alegori böylece metanın düzenleyici, eşitleyici işlevlerini taklit eder; ama bu arada da, alegorist bir zamanlar bir bütün oluşturan anlamların enkazını, onları şaşırtıcı yeni yollarla değişik şekillerde dizmek için eşelerken, anlamın yeni çok-değerliliğini ortaya çıkarır. Alegorik nesne bir kez tüm gizemleştirici içkinliğinden arındırıldıktan sonra, çok sayıda farklı kullanıma açılabilir... Bu tür nesnelere bağlamlarıyla ilgileri zayıflamıştır ve dolayısıyla çevrelerinden koparılabilir ve bir dizi farklı bağlamlarda kullanılabilirler. Benjamin, söz konusu Kabalacı yorum tekniğini

II

Baudelaire'i ve onun iç sıkıntısına sarılarak ya da onu aşmaya çalışarak ürettiği şiirsel ifadenin kaynağı olan tecrübe tarzını anlamak için, Benjamin'in tecrübe kuramına yakından bakmak gerekir. Bu aynı zamanda, Benjamin'le birlikte modern tecrübenin tarihsel yapısına bakmak anlamına gelir. Benjamin, 1939 yılında yazdığı "Baudelaire'de Bazı Motifler"de *Kötülük Çiçekleri*'nin,¹⁷ "etkisini tüm Avrupa'da duyuran son lirik yapıt" olduğunu söyler (1993a).¹⁸ Zaten şair de bunu bilmektedir. Kitabının ilk şiirinde, "riyakar okuyucu... benim eşim, kardeşim" diye hitap etmesi, okuyucusunun kendisi gibi "ilgiyi ve algılama yeteneğini öldüren" iç sıkıntısıyla tanışık olduğunu ve okurken zorlanacağını düşündüğünü gösterir.¹⁹ Lirik şiirin alımlanma koşulları

bilmektedir ve daha sonra <Barok Drama'dan sonra>, bunun avangard pratiğiyle, kurguyla, gerçeküstücülükle, düşsel betimlemelerle ve epik tiyatroyla olduğu kadar, Baudelaire'nin simgesel eğilimleriyle ve kendi saplantısal toplama alışkanlığıyla rezonans içinde olduğunu keşfedecekti" (EAGELTON, 1998: 338-339).

¹⁷ *Kötülük Çiçekleri*, 5 Nisan 1857 tarihinde, binüçyüz adet olarak piyasaya çıkar. Bu şiir kitabını bazı eleştirmenler göklere çıkarır; bazılarıysa yere batırır. İmparatorluk savcısı "edebe, genel aktöre ve dinsel inançlara" saldırdığı gerekçesiyle, kitap hakkında dava açar; ve sonuçta, bu saldırıların haklı görüldüğü altı şiiri yasaklanır, Baudelaire ve yayıncısı suçlu buluanak, para cezasına da çarptırılır. Baudelaire, döneminin çoğu sanatçısından farklı olarak, sansüre direnir. Baudelaire'nin sansüre tavrı, savcılık suçlaması ve avukatın savunma metinleri ve kitabın o dönem aldığı eleştirel yorumlar için bkz. (ALKAN, 1999: 87-114). Sait Maden de, *Kötülük Çiçekleri* 'nin 1857'deki baskısında 100 şiir olduğunu; sonradan Baudelaire'nin bunu ikinci baskıda, 126, üçüncüde 141'e çıkarttığını; ölümünden sonra da, şiir adedinin 157'ye ulaştığını yazar. "Baudelaire'nin şiiri Avrupa yazınında başlıbaşına bir devrim oldu. Bir çağı kapayıp yeni bir çağı başlatan büyük tarihsel olaylara benziyor. Yirminci yüzyıl estetiğini hazırlayan başlıca kaynaklardan biri. Türk şiirini bile yüz yıla yakın bir süredir alttan alta besleyen bir kaynak: Necip Fazıl şiiri, Cahit Sıtkı şiiri, Ahmet Hamdi şiiri, Ahmet Münip şiiri ve bunların uzantıları." (BAUDELAIRE, 1998: 10). Maden çevirisinin yanısıra kitaba ayrıca, Türkiye'deki Baudelaire çevirilerini (11) ve Türkçede Baudelaire'yi (393); Baudelaire'nin yapıtlarını (391-392); şairin yaşadığı dönemdeki yazın ve sanat olaylarını (386-390), Baudelaire'nin yaşamını (339- 360) ve Baudelaire'nin kendi şiiri üzerine yazdığı parçaları (13-16) eklemiştir. Baudelaire'in yaşamı konusunda ayrıntılı bir çalışma için, bkz. (OSKAY, 1982a: 59-80). Ayrıca, Türkiye'de Baudelaire çevirileri ve alımlanması için bkz. age: 57, dipnot. Baudelaire üzerine yazılmış ve Benjamin'in şairi yorumuyla ortak ve farklı yönler içeren önemli bir inceleme için bkz. (SARTRE, 1997).

¹⁸ Bu kısımda Benjamin'in tecrübe kuramı 1993a tarihli bu metnine dayanarak anlatılmaktadır. Bu metinden yapılan alıntılara referans, sadece uzun ya da kritik olduğunda ve sadece sayfa numaralarıyla verilecektir.

¹⁹ Buna rağmen, yayınlanmasından sonraki onyılların içinde kitap giderek bir klasik haline dönüşür. Benjamin'e göre lirik şiirin alımlanmasını zorlaştıran etkenler arasında öne çıkarılacak üçü bulunur. Birincisi, lirik şairler, artık geleneksel "şarkıcının" iletişiminden kopmuş, esoterik bir türe dahil olmuşlardır. İkinci olgu, Hugo'nun ilk yayınlandığında ilgi gören lirik şiiri, Heinrich Heine'nin "Şarkılar Kitabı" ve en nihayetinde Baudelaire'in ardından, lirik şiir geniş çaplı başarı gösterememiştir. Üçüncü etken ise, okurun takriben 1850'lerden itibaren, önceki zamanlardan kalan lirik şiirden soğumuş olmasıdır (BENJAMIN, 1993a: 116-117).

elverişsiz hale geldiyse, bu şiirin okuyucunun yaşam tecrübesiyle istisnai durumlarda ilişkiye geçebildiğini varsayabiliriz: "Bunun nedeni, bu tecrübenin yapısının değişmiş olmasında aranabilir". O halde Baudelaire'in şiirini anlamak için, modern toplumda tecrübenin yapısını anlamak gerekir. Benjamin "Motifler"de, Bergson, Proust ve Freud'un görüşlerine yaslanarak, bir tecrübe kuramı üretir (Ancak Benjamin'deki tinsellik arayışı ve tecrübe konusuna ilgi, kendisinin toplu yazılarında yayınlanmış olan 1913 tarihli ve "Tecrübe" başlıklı ilk denemesinden itibaren kendini zaten göstermektedir). Bu tecrübe kuramı, yalnızca insanla insan ilişkisi için değil, insanla cansız ya da doğal nesnelere dünyası ilişkisi için de geçerlidir. İlerde görüleceği gibi Benjamin'de nesnelere algılanmasına ait olan "hale tecrübesi, insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır" (149). Dolayısıyla Benjamin, genel olarak Eleştirel Kuram'ın yaptığı gibi modernlik altında tecrübenin değişen yapısını, yaşam felsefesinden ve psikanalizden etkiyle geniş olarak yorumlanmış bir Marxist çerçeveden kavramaya yönelir.

Benjamin'e göre, uygar kitlelerin yaşam tecrübesinin yapısının nasıl değiştiğini anlamak üzere geçen yüzyılın başından beri felsefe alanına baktığımızda, yanıt bulmak zordur. Çünkü tecrübeyle ilgilenen "yaşam felsefesi" alanı, "insanın toplum içindeki varoluşundan yola çıkmaz". Bu felsefe, tam tersine, kitlelerin standartlaştırılmış ve yapaylaşmış varoluşuna karşı "hakiki" tecrübeye ulaşmak için girilen çabaların ürünüdür. Bu tür bir tecrübe kavramını geliştirmek için Dilthey'den bu yana yaşam filozofları, "şiire, daha çok doğaya ve nihayet tercihan mitoslar çağına dayanmaya çalışırlar". Benjamin, yaşam felsefesi alanında yazılanlar arasında dorukta gördüğü Bergson'un yerini ayırır. Onun *Madde ve Bellek*²⁰ adlı yapıtı, biyolojiye göre düzenlenmiş olgusal araştırmalara dayanır; ve belleğin yapısının tecrübenin felsefi olarak anlaşılmasında belirleyici bir rolü olduğunu öne sürer. "Gerçekten de tecrübe, hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek işidir... "biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak bellekte birbiriyle kaynaşmış verilerden oluşur". Ama Bergson da, tecrübeyi tarihselleştirmez; "büyük sanayi çağının köreltilmiş tecrübesine"ne, yani belleksizleşmeye yaklaşmaktan kaçınır. Yine de, Baudelaire'in kendi okurunda karşısına gelen deneyim hakkında, dolaylı bir ipucu sağlamış olur.

20 Bu çalışmada kullanılan kaynakların büyük çoğunluğunun çeviri olması ve herbirinin değişik kişilerce çevrilmiş olmalarından dolayı, çalışmanın başından beri kullanılan bazı terimlerin kullanılış tutarlılığını sağlamak için, çevirmenlerden özür dileyerek, alıntılanan cümlelerde bazı terimler değiştirildi. Hafıza yerine bellek; deneyim yerine tecrübe; imaj yerine imge; yaşantı yerine de bazen deneyim terimleri kullanıldı. Deneyim terimi, özne-nesne ilişkisinde bir ikilik (deneyen kişi; edinilen deneyim); deney terimi, iradilik ve kesintili zaman algısını ima ediyor. Bu nedenle aslında deneyim, karşılık olarak *Erlebnis*'e daha uygun görünüyor. *Erfahrung* yerine de tecrübe kullanmak, ayırdetmeyi sağlıyor.

Bergsoncu yaşam felsefesinin, tecrübenin özünü bellekle ilişkilendirerek, "süre" (duree) içinde tanımlaması, bir şair, Proust tarafından eleştirel biçimde benimsenerek, uygulanmıştır. Proust, yaşanan gün içindeki deneyimi, olabildiğince hakiki tecrübe'ye (*Erfahrung*) dönüştürmenin bir yolunu bulmuştur. *Yitik Zamanın Peşinde* adlı sekiz ciltlik yapıtını, "Bergson'un düşündüğü biçimiyle tecrübeyi bugünkü koşullarda sentetik yoldan üretme çabası olarak görmek mümkündür. Çünkü bu tecrübenin doğal yoldan oluşma ihtimali gittikçe daha da azalmaktadır". Proust'un yaklaşımını anlamak için onun Bergson'dan ayrılan görüşlerini nasıl kavramlaştırdığına bakmak gerekir: Bergson'un kuramındaki "saf belleği", Proust "gayri iradi bellek" olarak ele alır; ve bunun karşıtı olarak "iradi belleği" getirir. Proust'a göre, "iradi belleğin" olup bitenlere ilişkin sağladığı bilgi, geçmişten hiçbir "iz saklamaz"; ona dayanmak boşunadır. Geçmiş izleri hiç beklenmedik anlarda, bir koku, bir görüntü, bir tad, yani duyular aracılığıyla belirir. O halde Proust'a göre geçmiş, "zihnin ve onun etki alanının eriminin ötesinde, herhangi bir gerçek nesnenin içinde <ya da onun uyandırdığı duyumsamada> bulunur."

Böylece Proust'a göre "Kişinin kendi hakkında bir imgesi olması ya da kendi tecrübesine hükmetmesi" rastlantısal hale gelmiştir. Bu tarihsel durum, insanın kendini çevreleyen dışsal yaşam verilerini artık tecrübe aracılığıyla özümseyemediği için ortaya çıkmıştır. Gazeteler ve "olup biteni başkasına aktaran" gazeteye özgü enformasyon, bu sürecin pek çok kanıtından biridir. Bilinç ve nesnelere arasına, bütün bir dizi mekanik karşılayıcılar, araçlar girmiştir. Bunlar, organizmayı aslında, modern toplumda maruz kalınan şokların artmasına karşı koruyucu işlev de görmektedirler. Ancak artık kişisel de olmayan bu kitlesel ve mekanik savunma mekanizmalarının getirdiği bir bedel bulunur: "Bunlar bizi koruyarak, ama aynı zamanda bize ne olduğunu herhangi bir şekilde özümleme, ya da duyularımızı gerçek kişisel yaşantıya dönüştürme olanağından yoksun bırakarak" (JAMESON, 1997: 69-70). Tarihsel olarak, "eski haber etmenin yerini enformasyonun, enformasyonun yerini sansasyonun alması tecrübenin gittikçe daha çok köreldiğini" gösterir.²¹ Ancak sayılan bu iletişim biçimlerinin hepsi, en eski anlatı biçimi olan hikayeden ayrılırlar. Hikaye, olup biteni "anlatıcısının hayatının içine gömer ki bir tecrübe olarak dinleyenlere aktarılabilir. Böylece, çömleğin parmak izleri nasıl

21 Gazetelerin amacı, "olayları okurun deneyimiyle ilgili olabilecek alandan ayrı tutmaktır". Gazeteye özgü enformasyon üretim ilkeleri olan, yeni olma, kısalık, anlaşılabilirlik ve en önemlisi de tek tek haberler arasındaki bağıntının yokluğundan, sayfa düzeni ve kullanılan dil uslubuna kadar herşey, enformasyonla tecrübenin birbirinden ayrılmasını destekler. Bu ayrılmanın bir diğer nedeni de, enformasyonun geçiciliği ve kitlesel üretimi nedeniyle "geleneğe" girmemesidir. Ancak Benjamin'in diyalektik imgelemi, kitlesel üretim araçlarına pozitif ışık düşürerek, işin öteki boyutunu gazete açısından Karl Krauss üzerine yazdığı denemede ve "Üretici Olarak Yazar"da; "Hikaye Anlatıcı"sında; ve sinema açısından da, ilerde işlenecek olan 1992c tarihli makalesinde geliştirecektir.

çömleğe yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikayesinde öyle iz bırakır"²² İşte Proust da yapıtında, günümüz koşullarında pek çok açıdan yalıtılmış bir bireyin gayri iradi bellek aracılığıyla, hikaye anlatıcısı figürünü olabildiğince onarma çabasını sergiler. Hakiki anlamda tecrübede ise, bireyin geçmişine ait bazı içerikler kolektif geçmişle birleşirler. Törenleri ve festivalleriyle ritüeller (ki Proust'un yapıtında hiç anımsanmazlar), belleğin bireysel ve kolektif yönlerinin tekrar tekrar içiçe geçmesini sağlayarak, yaşamboyu belleğin vasıtası olurlar.²³

Benjamin, Proust'un Bergson'dan türettiği "zihnin belleği"ni daha kapsamlı tanımlamak üzere, Freud'a dönüş yapmak gerektiğini söyler. Bu dönüş, Baudelaire'i anlamak için, özellikle de uyanık bilinç, şoklara karşı savunma ve tecrübe izleri konuları arasında bağlantılar kurarak açıklık sağlayacaktır. Freud 1921'de yayınlanan "Haz İlkesinin Ötesinde" denemesinde şu varsayımı öne sürer ve işler: "Bilinç, bellek izinin bulunduğu yerde oluşur". Bu varsayımın temel ifadesi şudur: "Bir şeyin bilincine varma ile bellekte iz bırakma, aynı sistem içinde birbiriyle uzlaşmaz olgulardır". Bellek parçaları, "onları ardında bırakan olay hiçbir zaman bilince ulaşmadığı zaman en güçlü ve en dayanıklı olur". Freud'un bu formülü Proustcu terimlerle ifade edilirse, bu, ancak bilinçli olarak tecrübe edilmeyen şey, gayri iradi belleğin bir ögesi haline gelebilir, demektir. Freud'a göre bilinç, hafıza izi bırakmaz; çünkü onun işlevi, tam tersi, organizmayı uyarılardan korumaktır: "Yaşayan bir organizma için uyarılardan korunma, uyarıların algılanmasından neredeyse daha önemli bir işlevdir". Uyarılara karşı koruyucu bir kalkan olan bilinç, organizmayı, dış dünyanın muazzam enerjilerinin yıkım tehditinden korumaya çalışır. Dış dünyanın yıkıcı tehdidi, şoklardır. Bilinç bu şokları ne kadar hazırlıklı olarak kaydederse, onların travmatik etkisinden o denli kurtulur. Travmatik şoklar, organizmanın bilinç kalkanını delip geçen şoklardır. Psikanaliz kuramına göre ani korkunun anlamı, kişinin kaygıya (endişeye) hazırlığının bulunmayışına dayanır. Şokların kabul edilmesi, uyarılarla başetme eğitimi aracılığıyla mümkündür; ve gerek uyarıyla başetmeyi telafi eden rüyalar gerekse uyarı

22 Benjamin'in bu konuyu ayrıntılarıyla işlediği ve bir çoğuna göre en önemli yapıtlarından biri olan "Hikaye Anlatıcısı" için bkz. 1993b. Benjamin saf tecrübe için gelenek gerekir, der. Süreklilik ve bağlantılandırma şarttır. Tecrübe tek bireye ait olamaz; gerçek bir topluluk yaşantısı içindeki bireyle ilişkili bir şeydir, yalıtılmışlıkla değil. Kapitalist toplumda birey izole edilmiştir. Benjamin, geleneksel toplumlarda birey ile kolektif topluluk; bireyin geçmişi ile kolektif geçmiş arasında bir bütünlük olduğunu söyler. Tecrübe, belleği canlı tutan tekrarlar içinde (masallar, şarkılar, öyküler, efsanelerle), yüzyılların kalıpları içinde, kuşaklar arasında aktarılır. Nasıl biricik sanat eserleri tarihin izlerini taşıyorsa bu anlatılar da, anlatan tecrübenin izlerini geçmişe örerek bir sürekliliğin öyküsünü anlatırlar. Tecrübe tecrübeye eklenerek devam eder. Ritüellerle kuşaklar birleşir.

23 "... kitlelerin bilinçdışının en derinindeki şen bayramlar ve yangınlar, çoğunluğun uçsuz bucaksız anma, ürkü ve bayramın uzun bir aylık döneminden sonra birbirinin kardeşi olduklarını anlayarak devrimci ayaklanma içinde kucaklaştıkları vakte hazırlık oyunlarıdır". Aktaran (DEMİRALP, 1999: 127-128).

algılamasını örgütlemek için zaman kazandıran anımsama, bu eğitimin birer parçasıdır. Ancak Freud'a göre uyarıya hazırlık eğitimi, kural olarak, "uyanık bilinç"ten geçer. "Uyanık bilinç", beyin kabuğunda "uyarı etkisiyle öyle patlamış" bir kısımdır ki, uyarının alınması için en elverişli yeri oluşturur. Şok darbesinin hızının uyanık bilinç tarafından travma yaratmayacak biçimde böyle kesilmesi ve bertaraf edilmesi, şoku başlatan olaya bir yaşantı (*Erlebnis*) niteliğini verir. Yani uyanık bilinç, olayların hakiki olarak tecrübe edilmesini sağlamasa ve tamalgı yeteneğine darbe vursa bile, olayın yaşantılanmasını sağlar; hem de şoklara yastık tutarak organizmayı savunmuş olur. Halbuki şok etkisi yapan olay, eğer doğrudan bilinçli hafızaya kaydolursa bir yaşantı niteliği yaratmayacaktır. Bu da, şiirsel tecrübe açısından kısırlık anlamına gelir. Böylece Benjamin, tamalgı yeteneği içeren, bellekle içiçe geçmiş ve 'süre' içinde tanımlanan hakiki tecrübe olarak *Erfahrung*²⁴ ile modern toplumsal koşullar altında ancak belli zaman aralıklarında oluşan yaşantı olarak *Erlebnis*'i birbirinden ayırmış olur. Bu iki kavram Proust'un terminolojisinde sırasıyla, gayri iradi bellek ile iradi belleğe denk düşerler. Gün be gün yaşantı olarak deneyimi doğuran koşul, kapitalizm altında "şok yaşantısının norm haline gelmiş" olmasıdır. "Tek tek izlenimlerde şokun payı ne kadar büyükse, bilinç de uyarılardan korunma amacıyla o kadar işin içinde olmak zorundadır. Bilinç ne kadar iyi iş görürse, izlenimler tecrübeye (*Erfahrung*) o kadar az girer, o kadar çok yaşantı (*Erlebnis*) kavramının içinde kalır. Belki de şoka karşı savunma tam da bunu başarır; içerik bütünlüğünü yok etmek pahasına, olaya bilinçte kesin bir zaman noktası tayin eder. Bu, zihnin en mükemmel ürünü olur, olayı yaşantı haline getirir" (123).

Tecrübeye bu yaklaşım, şu soruyu ortaya çıkarır: "Şok yaşantısının norm haline geldiği bir deneyim lirik şiire nasıl bir temel oluşturabilir?" Lirik şiirin çağımız koşullarında ortaya çıkması istisnaidir, çünkü aşırı bir bilinçlilik düzeyi ve bir misyona adanmayı gerektirir. Baudelaire örneğinde tümüyle geçerli olduğu gibi şairin, "şokları zihinsel ve fiziksel kişiliğiyle defetmeyi <bertaraf etmeyi> kendine iş edinmesi"; iradi belleği işe koşmayı ve şoklarla başetmeyi, sanatsal üretimi için kendine görev edinmesini gerektirir: "Baudelaire, şok tecrübesini sanatsal çalışmasının merkezine yerleştirmiştir". Şok uyarılarının bellekte doğrudan iz bırakan travmatik etkisinden kaçınarak, uyanık bilinç

24 *Erfahrung* kavramının Almanca kökeni olan "*fahren*" (sürmek, yolculuk etmek), hareketlilik, seyahat etmek, etrafta dolanmak ya da seyfü sefer etmek mânasını taşıyor. Böylece *Erfahrung* hem zamana ilişkin bir boyut, yani süre, alışkanlık, tekrar ve dönüş imâsı yapıyor; hem de tecrübe eden öznenin bir derece risk aldığı imâ ediyor (terimin Latince kökeni olan *periri*, onu alttan alta tehlike anlamına gelen *peril*'e ve yokolmak anlamına gelen *perish* 'e bağlıyor). Bu yananamlar *Erfahrung*'u daha nötr ve münferit bir oluş olan (İngilizce *experience*'in da içerdiği) *Erlebnis*'ten (olay, macera) ayırıyor" (HANSEN, 1993: 187). Böylece aslında birincisi normatif içerikli bir kavramdır; ikincisi ise olgusal içerikli bir kavramdır.

aracılığıyla bunları yaşantıya; böylece de şiirsel tecrübenin kaynağına dönüştürme uğraşı içindedir. Ancak Freud'un dediği gibi, şoka karşı savunmanın işlemediği durumlarda, ani ve derin korkuya maruz kalınır. Yaratma sürecini "fantastik bir çarpışma" olarak gören Baudelaire'de, "düello, şoka karşı girişilen bu savunmanın imgesidir".²⁵ Yener de (şaşırmayandır; alaycıdır; kötülük çiçeklerine "kuvvet verecek esrarlı gıdayı" bulur); yenilir de (korkuya maruz kaldığında korku uyandırır; "sözcükleri çöker"). Benjamin, iç sıkıntısı içerisinde "Baudelaire'i pençelerine alan çıplak korku"dan bahseder (BENJAMIN, 1992b: 138). Baudelaire, bu çıplak korkuyu (iç sıkıntısını) aşmak için, "ruhun lirik kıpırdanışlarına, düşün dalgalanmalarına, bilincin şoklarına uyum gösterebilecek kadar esnek ve dirençli bir şiir" idealinin peşine düşer. Baudelaire zihnini, dışsal koşulların yıkmakta olduğu duyarlılığını geliştirmek üzere, organik bir savunma mekanizması olarak hakim kılmıştır.²⁶ Baudelaire, sanat ve mekanik tekniğin içiçe geçtiği bir dönemde, tercihini mekanik olana karşı organik savunmalar yönünde kullanarak direnmiştir.

Bu nedenle, kendisini esriklik içine sokabilecek, böylece de imgelemine iradi olarak harekete geçirecek teslimiyeti gösterir. Bir flanör olarak kendini kalabalıkların uyuşturucu etkisine ve sunduğu şok yaşantılarına terkeder: Baudelaire'de şok figürü ile metropol kitleleri arasında, sıkı ama belirtik olmayan, gizli bir bağlantı kurulmuştur: "her gün başkentte yaşamaya yargılı bir

25 Baudelaire'de 'eskrimci' metaforu hakkında bkz. (BENJAMIN, 1992b: 140-143).

26 Benjamin metalaşmış çevrenin aşırı yüklemesinin ve kapitalist üretimin hızının ve gelenek yıkıcılığının, bir şok yaşantısı yarattığını söyler. Sadece kapitalist yapılanmanın bütünlüklü geleneği parçalanmasından dolayı değil; her yeniden yapılanma da kendini gösteren sürekli bir şok yaşantısıdır bu. İnsan, sürekli yıkılan ve değişen nesnelere ve olaylar; ve artan bir kitlesellik içeren, karmaşıklaşmış bir çevrede yaşamının ortaya çıkardığı bir uyarılar seline maruz kahr. Georg Simmel, kapitalizme geçişle birlikte giderek tarihsel bağlarından kopan birey açısından 'metropol ve zihinsel yaşam' ilişkisinde Benjamin'in (özellikle 1992c'de) alıntılıdığı önemli düşünürdür. Simmel, bu konudaki ünlü makalesinde şöyle der: "Modern yaşamın en büyük sorunları, toplumun egemen güçlerine karşı, tarihsel mirasın, dış kültürün ve yaşam tekniğinin ağırlığına karşı, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasından doğar... Metropol, her cadde kavaşıyla, ekonomik, mesleki ve toplumsal yaşamın temposu ve çeşitliliğiyle... zihinsel yaşamın duysal temellerinde ve farklılıklara bağımlı varlıklar olarak örgütlenişimizin zorunlu kıldığı bilinç düzeyinde, küçük kasabanın ve kırsal varoluşun duysal-zihinsel cephesinin daha yavaş, daha tanıdık, daha akıcı ritmiyle derin bir aykırılık yaratır. Metropolün zihinsel yaşamının temelinde entellektüel olan karakterini...küçük kasabanın karşılarında anlaşılabilir kılanda budur. Kasabanın duysal ilişkileri, zihnin bilinçdışı düzeylerinde kök salmışlardır ve en kolay şekilde, bozulmamış adetlerin sarsılmaz dengesi içinde gelişirler. Öte yandan aklın yeri ise zihnin aydınlık, bilinçli üst katmanlarındadır ve içsel güçlerimiz içinde en fazla uyum yeteneği olan odur... Bu yüzden metropolian tip... dışsal çevrenin dalgalanma ve süreksizliklerinin kendisini tehdit ettiği derin kopukluğa karşı kendisine koruyucu bir organ yaratır... bilincin yoğunlaştırılması yoluyla zihni hakim kılar...olaylara tepkisi, duyarlılığının en aza indiği ve kişinin derinliklerinden en uzakta olan bir zihinsel etkinlik alanına kayar" (SIMMEL, 1991: 83-84).

lanetli"ye, "rahatlaması için verilen uyuşturucu", kalabalıklardır. Benjamin, Baudelaire'in kalabalıklar arasında düşünüp gezerken şoklara karşı savunusunu sosyolojik boyutta geliştirmek üzere, onun kalabalıkların ve trafiğin fizyolojik betimlemesinden ürettiği "çarpışmalar" motifi ile yabancılaşmış endüstriyel iş süreci ve enformasyonun atomlaşmış iletileri arasında benzeşmeler kurar (bkz. 130-141). "Yolda yürüyenin kalabalık içinde edindiği şok deneyimi, işçinin makina başında yaşadığına tekabül eder." Baudelaire, "makinanın işçide harekete geçirdiği refleks mekanizmasını" kavramaktan uzaktır; ama, bunun "tıpkı aynadaki yansıması gibi", hem kalabalıklar içinde insanların mimik ve jestlerindeki benzer mekanik reflekslerin hem de kumarın benzer özelliklerinin farkındadır: Hem kumarda "hem ücretli fabrika işçisinin etkinliğinde içkin olan, bir işi tamamlama imkanından yoksun olmaktır. Kumar, vasıfsız işçinin otomatik çalışma sürecinden kaynaklanan jestleri" içerir. Kumar, bir uyuşturucudur, çünkü zamanı ortadan kaldırır: "Kumar, zaman fantazmagorilerinin içine dokunduğu kumaştır... tecrübe düzenini devre dışı bırakır... Bahis, olaylara şok niteliği vermenin, onları tecrübenin bağlamından koparmanın bir aracıdır": "Hep yeniden başlamak, kumarın düzenleyici fikridir- tıpkı ücretli işte olduğu gibi." Baudelaire de, "dolandırılıp tecrübeden yoksun bırakılmış biridir"; yani "modern insandır. Tek farkla: Kumarbazların, kendilerini saniye göstergesinin insafına bırakmış olan bilinci susturmak için kullandıkları uyuşturucuyu geri çevirir o" (bkz. 137-139). Bilincini susturmayan Baudelaire, iç sıkıntısının temelinde "zaman saplantısı" bulunduğunu bilmektedir.

Bergson'un, "insanın ruhunu zaman saplantısından kurtaran, 'süre'nin güncelleştirilmesidir" inancını paylaşan Proust, Baudelaire hakkında şöyle der: "Baudelaire'de zaman yadırgatıcı bir biçimde parçalanmıştır". Onda sadece belirli önemli günlere atıfta bulunulur; o günler de, anımsamanın günleridir; herhangi bir yaşantı izi taşımazlar; yani, "tamamlanmış zamanın günleridir". Baudelaire'de "anımsamanın verileri", benzeşmeler (correspondences) olarak ortaya çıkar.²⁷ "Tarihsel değil, tarih öncesi verilerdir. Bayram günlerini büyük ve anlamlı kılan, daha önceki bir hayatla karşılaşmaktır". Baudelaire'nin tekniğinde, antikite ile en sıradan gündelik modern arasında kurduğu şaşırtıcı bağlantılar bulunur. "Geçmişin mırıltısı", benzeşmelerde duyulur ve bunlar, "sıla özleminin gözyaşlarıdır". Dolayısıyla dilin darbeci özelliği, meydan okuyucu görevi kendisini, şok etkisi yaratan bu benzeşme imgelerinde gösterir. "Baudelaire'nin benzeşmeler ile anlatmak istediği, krize dayanıklı bir temele oturmak isteyen tecrübe olarak nitelendirilebilir. Bu tecrübe sadece ritüelin

27 Sait Maden, Baudelaire'nin aynı adla şiirinin de olduğu "correspondence" sözcüğünü, "eşduyum" olarak çevirmiş; bkz. (BAUDELAIRE, 1998: 35). Nurdan Gürbilek de, "karşılıklık" diyor.

alanında mümkün olabilir. Bu alanın dışına çıkarsa, 'güzel' olarak ortaya çıkar".²⁸ Baudelaire, "modası geçmiş nesnelerin şahsında, yoksun kaldığı ezeli zamana bağımlılığını dile getirir". Bu yöndeki şiirleri, Baudelaire'nin idealist ve ruhani kutbunun işaretleridir. "*İdeal*, anımsama gücü verir".

Ancak Benjamin'e göre Baudelaire'in kalıcılığını ve benzersizliğini yaratan özellik, onun anımsama şiirleri kadar etkili olan, anımsamanın "tesellisinin etkisizliğinden... sonuçsuzluğundan" bahsettiği şiirlerinin varlığıdır. "Bir zamanlar paylaşmış olduğu tecrübenin artık kendi içinde 'çökmüş' olması, 'perdu' <kayıp> sözcüğüyle kabul edilir". Burada artık söz konusu olan, iç sıkıntısıdır. İç sıkıntısı, boş ve homojen zaman akışını gösterir. "Artık tecrübe edinemeyecek kişi için teselli yoktur. Öfkenin özünü oluşturan da bu aczden başka bir şey değildir. Öfke patlamaları, melankoliğin tutsağı olduğu saniyelerin ritmiyle belirlenir". Kayıp, Baudelaire'nin şiirinde, nesnelerin artık duyumsanamamasında kendini gösterir: "Dehşetle görür melankolik, dünyanın sabit bir doğa durumuna geri dönüşünü. Onu kuşatan bir tarih öncesi, bir hale (aura) yoktur."²⁹

28 "Bu tapılası, ölümsüz güzellik içgüdüsüdür ki Yeryüzünü ve görünümünü Tanrı'dan bir özet, bir *iletişim* gibi algılatır bize. Erişilmez olana ve yaşamın ortaya çıkardığı her şeye karşı duyduğumuz giderilmez susuzluk en canlı kanıttır ölümsüzlüğümüzün...ve güzel bir şiir gözümüzden yaş getirirse, aşırı sevincin kanıtı değildir bu yaşlar, uyarılmış bir hüznün, sinirsel bir gereksinimin, geçmiş zamana sürgün edilmiş ve bir cenneti, açıklanmış bir cenneti burada, bu yeryüzünde hemen ele geçirmek isteyen bir yanımıza tanıklık ederler daha çok... Hayır, Sevinç Güzellik'le birleşmez savında değilim, ama diyorum ki Sevinç onun en sıradan süslerinden biridir;- Melankoli ise onun ünlü yoldaşı; işte bu noktada (büyülenmiş bir ayna mı olacaktı beynim?) içinde Mutsuzluk olmayan bir Güzellik biçimini kavrayamıyorum" (BAUDELAIRE, 1998: 14-15).

29 "Görülen bir nesnenin çevresine toplanan, gayri iradi bellek'te yer etmiş tasavvurlara o nesnenin halesi adını verirse, o zaman görülen nesnedeki hale, kullanılan nesnede el alışkanlığı olarak kendini gösteren tecrübeye tekabül eder... Gayri iradi bellekten "sökün eden imgelerin ayırt edici özelliği bir haleleri olmasıya eğer, fotoğrafın <teknik yeniden üretilen sanat eserinin> 'halenin çözülüşü' olgusunda belirleyici bir payı vardır... Sanatın yeniden üretiminin kendini böyle gösteren krizi, algılamının kendisindeki bir krizin ayrılmaz bir parçası olarak görülebilir. Güzelden alınan tadı doyumsuz kılan, Baudelaire'nin nostaljinin gözyaşlarıyla örülmüş dediği geçmiş imgesidir... 'Algılanabilirlik, bir dikkatliliktir...' "algılanabilirlik, halenin algılanabilirliğinden başka bir şey değildir. Demek ki hale tecrübesi, insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün halesini duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir. Gayri iradi belleğin bulguları, buna tekabül eder. Üstelik bunlar bir kereye mahsustur; onları içine almaya çalışan belleğin elinden kaçarlar... Yaklaşılmazlık gerçekten de kült imgesinin temel özelliğidir"...Baudelaire'in... lirik yapıtına en kesin biçimde yansımıştır halenin çözülüşü... Kendi aile kurmamış şair, 'familier' <tanıdık/ailesel> sözcüğüne, vaat ve feragate doymuş bir doku kazandırmıştır. Bakışsız gözlerle tutulmuştur ve hiçbir hayale kapılmadan kendini onların etkisine bırakır... 'Donukluk' der, Baudelaire...çoğu kez güzelliğin bir süsüdür...Bu çok sahte olan şeyler tam da bu yüzden gerçeğe daha yakındır; buna karşılık manzara ressamlarımızın çoğu yalancıdır...Yararlı yanılısamaya trajik özlülüğe göre daha az değer verme eğilimindeyiz..." (BENJAMIN, 1993a: 147-151).

"Tecrübeden yoksun kalan kişi, kendini takvimden atılmış hisseder". İç sıkıntısında, "zaman şeyleşmiştir, dakikalar insanı kar taneleri gibi örter. Bu zaman tarihsizdir, tıpkı gayri iradi bellekte olduğu gibi": Baudelaire iç sıkıntısı aracılığıyla, serileştirilmiş ve homojen zamanın boşluğundan takvim dışı bir zamansızlığa atlamıştır. İç sıkıntısı artık, boşluk ve geçiciliğe karşı, "saniyelerin yoğunluğunu sağlar". Benjamin'e göre bu, Bergson'un içinde ölüm olmayan 'süre'ye dayanan ve böylece "bir süsün kötü sonsuzluğuna sahip olan" tecrübe anlayışından üstündür. Baudelaire, ilerleme denen modernlik deneyiminin amblemi olan iç sıkıntısını, erdeme dönüştürmüştür; ona rağmen ona bir tecrübe niteliği kazandırmıştır. "Güzel" yanılmasına karşı meta olgusundan soyutlamadığı fetişin özyapısını kabul eden bir tecrübe ve estetiği kararlıca, felç edici bir yenilgi pahasına sürdürdüğü için kahramandır. "Eserlerinde doğanın ve naifliğin yitirilmesi olarak belirginleşen feragat", budur (BENJAMIN, 1992b: 154). Bu Baudelaire artık, anımsamanın gücüyle nesnelere etrafına hale ören, idealist flanör değildir.³⁰ "Böyle çıkar Baudelaire'nin bir tecrübe ağırlığını kazandırdığı yaşantı.³¹ Baudelaire, "modernliğin heyecanının bedelini gösterir: Halenin şok yaşantısında parçalanmasıdır bu. Bu parçalanmayı onaylamak, ona pahalıya mal olmuştur. Ama şiirin yasasıdır, bu. Bu şiir, II. İmparatorluk semalarında, 'atmosferi olmayan bir yıldız' gibi parıldar" (bkz. 153-154).

30 Bir flanör olarak Baudelaire, "kendi içinde bir ruh taşıyan kıpır kıpır bir kalabalık görüntüsünü" ne gönül vermiştir. Son lirik şiir olarak şiirleri, bu karşılaşmalardan çıkar. Meleksi, anımsayan, onarıcı iradesi, kitleleri haleli bir örtüyle yüceltir; idealleştirir. Öte yandan, "Yitik Hale" adlı şiirinde, "yüceliğin canını sıktığını" söyler, yüceltmeyle ve yüceltilmeyle alay eder (BAUDELAIRE, 1984: 105). "Kalabalıklar tarafından itilip kakılmış olmayı, hayatını belirleyen tüm deneyimler içinde en belirleyicisi, en benzersizi diye niteler". Bu duumda artık flanörün gönül verdiği "kalabalık görüntüsü solup gitmiştir. "Kalabalığın ne kadar alçak olduğunu kafasına iyice sokmak için, kayıp kadınların, toplum dışı atılmışların bile düzenli bir yaşamı savunacakları, sefihliği mahkum edecekleri ve paradan başka herşeyi reddedecekleri bir günü öngörür. Bu Baudelaire, artık o eski flanör değildir (BENJAMIN, 1993a: 153).

31 Burada Benjamin'in "tecrübe ağırlığı kazanan yaşantı" deyişiyle kastettiği şey, *Erfahrung* niteliği gösteren bir algılamayla *Erlebnis* durumunu idrak etmek' olarak yorumlanabilir. Böyle yorumlandığında *Erfahrung*, normatif ve olgusal kutuplar arasında gidip gelen bir kavram haline dönüşmektedir: Yani bu durumda *Erfahrung* olarak tecrübe, "bir yandan, tecrübe sahibi olma ve düşünümSELLİK, ilişkiler ve bağlantılar görebilme, gerçeklik ve fantaziyi el çabukluğuyla birbirine geçirebilme, bellek ve başka bir geleceği tahayyül edebilme yeteneklerine dayanır. Öte yandan tam da bu yeteneklerin, endüstrileşme, kentleşme ve modern tüketim kültürünün saldırısı altında tarihsel olarak parçalanması ve dönüşümüne işaret eder". Böylece bu iki boyutun diyalektiği içinde tecrübe, "tarihsel parçalanmanın, kaybın, kopuşun ve değişimin etkilerini kaydedebilme ve bunlarla başadedebilme yeteneğini içeren bir kavram olarak ortaya çıkar" (HANSEN, 1993: 188). Baudelaire'in ifadesinde tarihsel parçalanmışlığın ve kaybın etkileri kaydedilmektedir; ancak başadedebilmenin varolduğu söylenemez. Aslında, Benjamin'in kendisinin tüm düşünsel uğraşını böyle bir diyalektiği içeren bir *Erfahrung* etkinliği olarak yorumlamak, yanlış olmaz.

III

Benjamin'e göre, "hiç bir süsleme yapmadan", kendi "uyum sığınağını" yıkılmış olan Baudelaire'in "yaratısında ortaya çıkan modernizm, tarihsel bakımdan belirlenebilir bir modernizmdir. Baudelaire, Jugendstil'in öncüsüdür; onun *Kötülük Çiçekleri* de Jugendstil'in ilk süslemeleridir" (içinde CEMAL, 1992: 243). Süsleyerek yanılısma, içmekana çekilmiş olan burjuva bireyinin burdaki üslubu olan Jugendstil'de belirginleşecektir. 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan bu sanat akımı, "yalnız ruhu yüceltmeyi" amaçlayan ve "teknğin silahlarıyla donatılmış çevrenin karşısına" çiçek süslemeleriyle dikilerek, bireyin içsellığının teknikle boy ölçüşmesine işaret eder. "Bu akım, fildişi kulesinde teknğin kuşatması altındaki sanatın son yarma girişimidir" (BENJAMIN, 1992a: 86). Baudelaire, kişiliği ve tecrübeyi tehdit eden şokları organik savunmaların teknğiyle bertaraf etmeye çalışmış ve bunun için kahramanca bir kararlılıkla tüm (onarıcı ve de fetişist) mimetik yetilerini kullanmıştır. Modernlik deneyiminin özü olan "hep aynılık" tecrübesini, modern bir durum ve konu olarak "hasara uğramış varoluşu" ilk kez işlerken ödediği bedel; aslında teknğin olanaklarıyla üretilebildiği çağda, ritüele dayalı kült değerini kaybeden sanat eserinin zaten ödediği bedeldir: Halenin yıkımı.³² Bu, insanın bütünlüklü yaşam ve algılama açısından yeri doldurulamaz kayıplara uğradığı anlamına gelmektedir. Ama Baudelaire, bu yıkımdan bir tecrübe enerjisi yaratırken, mekanik yeniden üretim araçlarının egemen kullanımı, bir önceki kısımda anlatıldığı gibi, tecrübeyle bilgiyi birbirinden ayırarak, boş, homojen ve

32 Mekanik yeniden üretim çağından önce, sanat eserlerinin en önemli özelliği, Benjaminin deyimiyle biricik olmalarıdır. Biriciklik niteliği, sanat eserini hakiki yapan şeydir. Hakikilik, sanat eserinin orjinal fiziksel varlığının tarihsel tanıklığına dayanır. İlk, bir sanat eserinin fiziksel varlığı zaman içinde belli bir değişime uğrar. Örneğin bu bir resimse, boyaları zamanla solar ya da dökülür, vb.; böylece resim malzemesi incelenerek hangi zaman diliminde yapıldığı anlaşılabilir. İkinci olarak, sanat eseri yapıldığı bağlamdan zaman içinde belirli toplumsal gelenekler içinde seyahat etmiş, sahipler değiştirmiş; böylece dönemden döneme değişen karmaşık bir gelenekle, bir hakikat muhtevasıyla yüklenmiştir. O nedenle, orjinal olan kıymetlidir ve değerini zamana rağmen ve ona tanıklığı sayesinde sürdürür. İşte, sanat eserinin bu biriciklik özelliğinden kaynaklanan tarihsel tanıklığı, gelenek taşıyıcı hakikiliği, sanat eserinin halesini, etrafındaki atmosferi oluşturur. Teknğin olanaklarıyla üretim ve çoğaltım ise, sanat eserinin halesini parçalar. Çünkü, kopyaların tarihsel tanıklığı bulunmaz. Benjamin, mekanik yeniden üretim çağı ve ondan önceki çağlarda, sanat eseri ve üretilmesine ilişkin farkları şöyle anlatır: Kapitalizmin gelişmesinden önceki eski çağlarda bütünlüklü gelenekler ve çok uzun dönemler boyu değişmeyen insan ilişkileri içinde sanatın bir "tapınma" (ritüel) değeri vardır. Sanat eserinin "tapınma" değeri, Yeni çağda, "güzellik" değeriyle yer değiştirdi. Teknğin olanaklarıyla üretildiği çağdaki kopyada ise, "sergileme" değeri öne çıkar. Bu değişim, sanat eserinin algılanma tarzını da değiştirecektir. Eski sanat eserleri, orjinal eserin ancak derin bir bakışla (tefekkür ederek), yoğunlaşarak algılanmasını gerektirir. Halbuki yeni teknolojik ürünler, kitlesel olarak ve alışkanlık içinde algılanırlar. Kitle kültürünün birer parçasıdırlar; ve insanların bir yığın şey yaptığı gündelik hayat içinde bakıp geçtiği, başka şeyler yaparken de izlediği nesne ve olaylardır (BENJAMIN, 1992c).

serileştirilmiş bir zaman ve deneyim anlayışını yinelerler. Benjamin, 19. yüzyılın ilk yarısında sanat eserlerinin teknolojiyle buluşarak metalaşmasının henüz çocukluk çağındaki tereddütünün, 1930'lara gelindiğinde en istenmeyecek uca savrulduğunu düşünür. 1939'da yazdığı "Taslak"ta, "geçen zaman içinde tarih, Baudelaire'in bu amaç <yani, nesnelerin doğayla olan bağlantılarını kopararak insanın doğasının nesnelerin doğasını aşması> için, teknik ilerlemeye güvenmemekte haklı olduğunu göstermiştir", der (içinde CEMAL, 1992: 244). Burada Benjamin'in aklındaki olgu, faşizm ve faşist ideolojideki estetikleştirilmiş teknolojik savaş sarhoşluğudur.

Almanya'da 1. dünya savaşına duyulan faşist nostalji ve geçmiş yenilgiyi yengiyeye çevirmek üzere bir sonraki savaşa hazırlık, modern kapitalist kültürde ölüm kültüne ve metalaşmaya gönüllü teslimiyetin görüngüleri olmakla kalmaz; "bu yeni dekadan savaş kuramı, burjuva öznelliğinin 'sanat sanat içindir' ilkesinin sapkınca ve sınır tanımaz biçimde savaş deneyimine aktarılmasından başka bir şey değildir: "Kült oluşturuca savaş ideali", "isterik yüceltmeler aracılığıyla yenilginin batını... bir yenilgiye dönüştürülmesi tutumunun" dışavurumcu (ekspresyonist) sanat akımını yansıtmaktadır. "Hayatı karşılama biçimi ya da tavrı", "taş gibi katılmış kişilikler" aracılığıyla ve "ölmekle, mükemmellikten uzak bir gerçeklikten kurtulup, mükemmellik içinde bir gerçekliğe... ebedi Almanya'ya kavuşmak" üzerine kurulmuştur. Benjamin, "doğuştan asker kişilerin inatçı sertliği, mutlaklaşmış sorumluluk duygusu ve tinsel bir kendini hiçleştirme tutkusunda", ulus, doğa, savaş ve devlet bileşkesi aracılığıyla emperyalist kapitalist dünyanın emrine verilmiş "kahraman kişiliği ile mekanize savaş"ı birbiriyle bağdaştıran; gerek savaşın gerek teknolojinin fetişleştirildiği bir mitos görür (BENJAMIN, 1982b: 110, 113, 122). Hem de çift-anamlı olmayan, ölümün estetikleştirilmesine yazgılı bir mitos. Bu, ilerleme ideali uğruna reddedilirken yeniden hortlamış en eski, en ilençli mitik haleden başka birşey değildir. O halde halenin anlamı ve değeri, hakiki bir tecrübe yaratan "süre"li bir yaşamın parçasıyken yıkıldığında başkadır; bir kalıntı olarak, egemen sınıflar ve kapitalist üretim ilişkileriyle bağlı "Führer kültü" şeklinde geriye döndüğünde, böyle hortladığında başkadır.³³ Gelecek dolu olmayan ve canlı bir yanı bulunmayan haleyi, Baudelaire, alaycı bir tavırla

33 Teknolojik yeniden üretimle birlikte geleneğin otoritesini taşıyan hâle yitmesine rağmen, bir yerlerde, 'artık' olarak kalır: Portrelerde, aile albümü ya da gençlik fotoğraflarında, sinemada star sisteminin yarattığı kişilik kültüründe, ya da liderlik kültüründe. Benjamine göre hâle artığının sürmesi, kitle kültürü içinde geleneğin, ulaşılmaz olanın otoritesini aramak ihtiyacından kaynaklanır. Öte yandan bu ihtiyaç, endüstriyel kâr amacıyla ya da ideolojik, askeri ve siyasi amaçlarla sömürülmeye açık olur. Böylece mitos niteliğini yeniden edinir. Bu tür mitik artıkların yeniden üretilmesinin doruk noktasında, 'Führer kültü' bulunur (BENJAMIN, 1992c). O yüzden aslında halenin, yani 'dünyanın büyüünün yitmesi' iyi birşeydir. Çünkü halenin egemen koşullar altında yeniden üretimi sadece aldanım ve ölüme tapınmayı sağlar.

düştüğü yerde bırakmıştır;³⁴ o halde, Baudelaire haklıdır. Benjamin'e göre, "Baudelaire için ölüm, 'organik olanın tahribi' ve ölümün amblemlerine onları estetize ederek bakmak gibi alegorik hedeflerin tespitleriyle karşı çıkılacak ve üzerinde insanın 'efendiliğini' kurmak zorunda olduğu iç karartıcı bir olguydu. 'Makinalaşmış mekanizmalar' ve makinalaşmış bir mekanizma durumundaki insan iskeleti Baudelaire'e göre, 'yıkıcı güçlerin üzerinde iz bıraktığı bir şifre idi'... böylece insana, çektiklerini saklama olanağı veriyordu... Zaten teknolojinin bir süsleme ögesine ve tatbiki sanatlar alanına dönüştürülmesi... Baudelaire'in ta o zamandan farkına vardığı bir şeydi" (Aktaran HILLACH, 1982b: 84-85).

Böylece Benjamin, diyalektik imgelemi aracılığıyla, Baudelaire'in şiirsel ifadesinde 'yaşamın yıkılmazlığını sergileyen pozitif kıymıkları' kendi şimdiki zamanına getirmiş ve burjuva öznelliğinin negatif ve cansız geleneğinin ölümcül öğelerinin faşizm altında yeniden diriltilmesine karşı çıkarmıştır.³⁵ Baudelaire'den sonra, burjuvazinin kahramanlar yaratan dışavurumcu özneliği, Jugendstil'in iç mekanına geri çekilmiş ve teknolojiyi tutuklamaya çalışan geriye-yönelik bir tavra yönelmiştir. Bu tavır, estetize edilmiş dekadandan ve nihilist bir hayat üslubunu ve "güzel olarak ölmek" isteğiyle cehennemi ilerleme mitini yeniden üretmekten başka işe yaramamıştır. Romantizmin dipteki, devrimci yönelimli akımlarıyla artık hiç bir bağı kalmamış olan "estetik nitelikte kendini yansıtan zevk ve acısı", "19. yüzyıl geç dönem burjuvazisinin ulusal kültürlerinin hepsinde rastlanan bir özelliktir.... siyasal yaşamın ve savaşın estetize edilmesinin... 20. yüzyılın ilk yarılarında bir siyasal realite olabilmesi <ise>, Faşist Alman yöneticilere 'nasip' olmuştur" (Obenauer'den aktaran HILLACH, 1982b: 87).

"Emperyalist savaşın en kötü ve en tehlikeli yanının, çağdaş teknolojinin dev boyutlara varan gücü ile aynı çağdaş teknoloji aracılığıyla günümüz toplumlarında erişilebilmiş bulunan moral aydınlanmanın sınırlılığı arasındaki uçurum olduğu rahatlıkla söylenebilir" (BENJAMIN, 1982b: 106).³⁶ 1930'larda

34 "Yitik Ayla" (hale) için bkz. (BENJAMIN, 1993a: 152-153; BAUDELAIRE, 1984: 105; BERMAN, 1994: 145-152).

35 Sartre, Badelaire'i, geleceği yaratan bir çağda yaşamış olmasına rağmen, zamanı tersine yaşamak istemesinden dolayı eleştirir. Baudelaire için şimdinin anlamını veren, geçmiştir (SARTRE, 1997: 105). Sartre, kendi içinde haklıdır. Öte yandan Benjamin, Baudelaire'deki (aslında Sartre'in de tespit etmiş olduğu) çift-anlamlılıkları serimlerken, onun şiirsel ifadesinde ortaya çıkan kutuluşçu olmasa bile savunmacı ve darbeci özelliğinin, başta Blanqui olmak üzere dönemin geleceği yaratan eylemleriyle 'gönül yakınlığını' montaj yöntemiyle kurar. Kapitalizmin olgunlaşma çağının bağlamının ürünü olan dildeki darbecilik ve eylemdeki darbeciliğinin, Marxist kuram ve eylemle aşıldığına da işaret eder. Benjamin'in bu onarımcı tutumu, onun diyalektik imgeleminin geçmişteki umudu bugüne kazandırmasının örneği olsa gerektir.

36 "Emperyalist savaş, en korkunç çizgileriyle, dev üretim araçlarıyla, bunların üretim süreci içerisindeki yetersiz değerlendirilmesi arasında uzanan uçurum tarafından (başka deyişle, işsizlik ve sürüm pazarlarının eksikliği tarafından) belirlenmektedir. Emperyalist savaş,

savaşın ve onun emrindeki teknolojinin, Alman ulusunun ve kahraman faşist bireyin "hayat kaynağı"nu ifade ettiğine inanılmakta; bu mitos yüceltilmektedir. Benjamin, üretici güçlerin tüm gelişmişliğini doğallıkla kapsayacak biçimde, devrimle, kapitalist üretim ve mülkiyet biçimlerinin dönüştürülemediği durumda, üretici güçler potansiyelinin, faşizm altında olduğu gibi kitleler ve teknolojinin bütünleştirilmesiyle doğal olmayan biçimlerde hizmete sokulduğunu öne sürer:³⁷ Faşizm, yıkıcı şiddetin estetik manipülasyonu aracılığıyla mülkiyet sistemini maskelerken, iki şeyi harekete geçirir: Kitleleri ve teknolojiyi: "Faşizm, yeni oluşan proleterleşmiş kitleleri, bu kitlelerin ortadan kaldırmak istediği mülkiyet ilişkilerine dokunmadan örgütlemeye çabasıdır. Faşizm, kurtuluşunu, kitlelerin kendilerini ifade etmelerini <dışavumalarını> (elbet haklarını tanımaya asla yanaşmaksızın) sağlamakta bulmaktadır... Faşizmin bir liderin kültüyle boyunduruk altına aldığı kitlelerin ırzına geçilmesiyle, yine faşizmin kült değerlerinin üretilmesi için yararlandığı bir aygıtın ırzına geçilmesi, birbiriyle örtüşmektedir". Çünkü, "içinde yaşanan zamanın bütün teknik araçlarını, mülkiyet koşullarını koruyarak harekete

toplumun doğal malzemesinden yoksun kıldığı istemleri "insan malzemesi"nin yardımıyla karşılayan tekniğin başkaldırısıdır. Teknik, nehirleri kanalize edecek yerde, insan selini siperlere yönelmekte, uçaklarından tohum atacak yerde kentlere yangın bombaları yağdırmaktadır; gaz savaşında ise Aurayı <haleyi> yeni biçimde ortadan kaldırmaya yarayan bir araç bulmuştur" (BENJAMIN, 1992c: 70).

- 37 Benjamin'e göre Faşizm iki şeyi mobilize eder: proleterleşmiş kitleleri ve teknolojiyi. Kitleler ve teknolojinin birlikte yarattığı olanakların ve enerjinin insanlığın kurtuluşu için kanalize olabilmesi için, bu enerjinin mevcut üretim ilişkilerini dönüştürecek devrimci biçimde kullanılması gerekir. Ancak üretici güçlerin gelişmesinin yarattığı bu enerji, kapitalist mülkiyet ilişkileriyle bağlı kaldığı ve böylece devrimci yönde doğal biçimde akamadığı zaman, faşizmin yaptığı gibi Fuhrer Kült'ünün örtüsü altında savaş aracılığıyla mobilize edilir. Bu yabancılaşma, faşist fütürist Marinettinin savaş güzeldir' demesini mümkün kılar. Problem olan tekniğin kendisi değil, içinde yer aldığı üretim koşulları ve mülkiyet ilişkileri; toplumsal kullanıma tarzıdır (1992c). Benjamin, teknolojinin kapitalist ve askeri manipülasyonu sorununu, genel olarak insan-doğa ilişkisi sorunuyla bağlantılandırır: "...egemen sınıfın kar hırsı tekniği iradesi altına almaya niyet ettiğinden teknik de insanlığa ihanet etmiş, zıfak yatağını kan gölüne çevirmiştir. Tabiata egemen olmak, emperyalistlerin öğretisince, tekniğin bütün anlamıdır." Halbuki teknik, "tabiat egemenliği değildir: tabiat ile insanlık arasındaki ilişki üzerine egemenliktir" (BENJAMIN, 1999: 82). Benjamin, savaş teknolojisindeki ilerleme ve doğanın tahribinin taşıdığı tehlikelere işaret ederek, teknolojik ilerleme konusunda İkinci ve Üçüncü Enternasyoneller'de öne çıkan naif iyimserliğe karşı çıkar. Ona göre Saint-Simoncu teknoloji yüceltmesinden başlayan ve modern sosyal demokrasiye uzanan yanılısamalı bir çizgi bulunur. Buna karşın Marx, makineleşmenin ve onun kapitalist kullanımının taşıdığı çelişiklere işaret etmiştir. Bu bakımdan Benjamin Fourier'in de Marx'ı tamamladığını düşünmektedir: "... üretimin insan emeğinin sömürsüne dayanmasına son verildiği anda, 'emek, insanlığın doğayı sömürme özelliğini de kaybedecektir. O zaman emek Fourier'nin paradigmasındaki çocuk oyunu modeline göre gerçekleşecek, uyum içinde yaşayan insanların coşkulu emeği haline gelecektir" (Aktaran LÖWY, 1999: 235, 242). Benjamin'in teknoloji konusundaki yaklaşımı için bkz. (BENJAMIN, 1992c; 1982b; 1999: 53-54, 81-83; LÖWY, 232-243; LUNN, 1995: 189-191, 277-280; SÖZER, 1978).

geçirmeyi yalnızca savaş sağlayabilir... 'Sanat olsun-isterse dünya batsın' diyen faşizm, tekniğin değişime uğrattığı duyusal algılamamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti'nin itiraf ettiği gibi, savaştan bekler". Bu Alman füüristi ve faşisine göre, "savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir... Bu, herhalde tam anlamıyla 'sanat sanat içindir'in gerçekleşmesi olmaktadır". İnsanlığın "kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır... Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta işte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir" (BENJAMIN, 1992c: 69-70).

Faşizmin politikayı estetikleştirmesine karşı sanatta devrimci tavır, yeni iletişim teknolojileri kullanarak sanatın politikleştirilmesidir. Benjamin'in yukarıda alıntılanan bu yöndeki görüşlerini işlediği metin, 1936 yılında yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı"dır ("TÇSY", 1992c). Bu metinde Benjamin, geleneksel sanatın ardından 19. yüzyıldaki özerk sanat eserinin, 20. yüzyıla dönerken gelişen yeni kültür/iletişim teknolojilerinin etkisiyle bir kült nesnesi olarak çöküşünü analiz eder; ve sanatın, kutsal halesinin yitiminin ardından artık politikanın hizmetine girerek kitlelerin özgürleşmesi yönünde işlev görececek bir araca dönüştüğünü öne sürer: "Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesele varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır... Sinemanın toplumsal önemini... bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır". Halenin çöküşünün toplumsal temeli, "her ikisi de kitlelerin günümüz yaşamındaki artan önemiyle bağıntılı iki olguda" bulunur: "Günümüzde kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan 'yakınlaştırmaya' yönelik tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir". Nesnelere hale kabuğunun yıkılması, çağdaş algılama ortamındaki değişikliğin, "belli bir algılamamanın belirtisidir". Bu algılama çağdaş kitlelerin, "nesnelere tümel eşitliği"ne ilişkin duyumu özümsemiş olmalarıyla bağlantılıdır; ve bu duyum yeniden üretim yoluyla elde edilmektedir (BENJAMIN, 1992c: 49-51). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretildiği çağda sanat eseri halesini kaybetmiştir; hatta, hale kalıntılarını çağdaş mitoslara da dönüştürebilir; ama, film örneğinde görüldüğü gibi modern teknoloji, tüm mimetik yetenekleri, yani optik ve montaj teknikleriyle, insanın doğayı yıkmadan çağdaş mitosları eleştirmesi için devrimci biçimde kullanılabilir; kitlelerin özgürleşmesinde onarıcı ve aydınlatıcı organlar olarak işlev görebilir; içimizi ısıtan ve diyalektik imgelemi olan

hikayeler anlatabilir.³⁸ Benjamin'e göre, serileştirilmiş, huzlanmış ve parçalanmış bir yaşantı tarzı üreten modern çevre, büyücülük yöntemiyle algılanamaz. Film ise, bütünlüklü algıyı mümkün kılacak özellikte tam bir montaj/kurgu harikasıdır. Birbirleriyle ilişkisiz görünen olguları ve zaman-mekanları birarada kurgulayarak bütünü anlamlandırmayı mümkün kılar. Film, modern zaman (hızlandırılmış tempo) ve mekan (parçalanma) tecrübesini temsil etmeye; ve endüstriyel olarak dönüşmüş duyuların algısına uygun bir ifadeci medyadır (BUCK-MORSS, 1993: 213): "Sinema, günümüzde yaşayan insanların göğüslemek zorunda oldukları, yoğunluğunu arttırmış yaşam tehlikesine uyan sanat biçimidir. Kendilerini şok etkilerine açma gereksinimi, insanların kendilerine yönelik tehlikelerle uyum sağlama biçimlerinden biridir. Sinema tamalgılma aygıtının uğradığı köklü değişimlere uygun düşen bir biçimdir" (BENJAMIN, 1992c: 76, dipnot 29).

38 "TÇSY'de Benjamin, filmin, optik özelliklerinden dolayı devrimci bir aygıt olduğunu söyler; film, sanatsal bakışı ve bilimsel bilgiyi birleştirir. Sinemada kamera hareketleri ve optik hilelerle nesnelere, onların ayrıntılarına nüfus edip, analiz etme şansı vardır. Film, nesnelerin hareketinin doğasını, çıplak gözün algılayamayacağı yakınlık ve karmaşıklık içinde algılanır kılar. Gerçekliğin parçalarına seçerek nüfuz etme ve sonra bu parçaları radikal biçimde kurgulayarak bütünleştirme olanağı taşır. O açıdan Benjamin, kameramanı bir cerraha benzetir. Ama büyücü, aynı ressam gibidir. Büyücü nesnelere arasına bir mesafe koyar, bir kerede bütünlüklü bir anlam üretir. Benjamin'e göre, fotoğraf ve film sanatında da ortaya çıkan doğayı taklit özelliği, insan üretiminde teknik bir eylem aracılığıyla mimetik yetinin genişletilmesidir. Bu halesiz ve güzelsiz bir mimetik yetenektir; ama teknik olanakları ile nesnelere, gerçekliğe nüfuz edebilir. Film sadece üretimi açısından değil, algılanması açısından da kolektif bir nitelik gösterir; kolektif tecrübeyi mümkün kılar. Bunun büyük kitlesel hareketler, kitleleşme ve kolektifleşmeyle ilgisi vardır. Halbuki, orjinal olan, kitleleşmez; özel bireyin malı ve mülküdür; ticareti yapılabilir, ama hep belirli sahipleri ve sınırlı erişimi vardır. Mekanik üretim çağında üretilen sanat eserleriyse kopyacılar ve kolektif tüketime, kolektif sahiplenmeye artık açıktırlar (ayağımıza gelir, her eve girebilir, meydanlarda tüketilebilirler). Bu açıdan mekanik yeniden üretim, demokratikleşme yönünde önemli bir adımdır. Dolayısıyla Benjamin'in sinema örneğiyle teknolojik iletişim araçlarına affettiği olumlu özellik, sadece mimetik ve kurgusal hünerleri açısından değil, aynı zamanda modern toplumla tarih sahnesine çıkan kitlelerin "uzak olanı yakına" getirme talebiyle bağlantılıdır. Modern yaşam kitlelerin algı tarzını değiştirmiştir. Özerk sanat eserinin tefekkürü içinde algılanma istemi yerine, film aynen mimarı de olduğu gibi, kitlelerin gündelik yaşantılarına uygun biçimde hızla, alışkanlık içinde algılanmayı mümkün kılar. Ayrıca herkes artık gündelik hayatta bilmek zorunda olduğu şeylerden dolayı uzmandır. Film, aynen spor alanında olduğu gibi gündelik hayatın uzmanlık bilgisiyle algılanabilir ama bildik olana yeniden bakmayı da mümkün kılar; hem özdeşleşme zevki verir, hem eleştirel algılamayı sağlayabilir. Modern hayatın idraki için gerekli olan tam-algı potansiyeline ve görsel bilinçaltının uyarılması olanaklarına en yakın olan medya biçimi, filmidir. Öte yandan bir kurgu olduğunu gizleyen ve özdeşleşme yaratan mimetik yapısından dolayı film, aynı zamanda aldanım yaratmakta da etkili bir araçtır. Zaten sanatın aldanım yaratma gücü endüstri aracılığıyla kitle kültürünü yaratır ve kar amacıyla kapitalist çıkarların hizmetine alınır. Ancak Benjamin bu koşullar altında da, sanatın bilişsel işlevi yani hakikati söyleme işlevinin kurtarılabilceğine inanır. Eğer sanatçı toplumdışı bir yabancı kimliğiyle, varolan pratiğe karşı endüstriyel teknikleri kendi hizmetine alabilirse hakikati konuşabilir (BUCK-MORSS, 1993: 212-213). Bu, Eleştirel Kuramcılarının bir meta olan sanatın 'metalaşmaya direnmesi' dedikleri durumdur.

"TÇSY", *Pasajlar Yapıtı*'nın ana konusu olan 19. yüzyılda "sanatın yazgısı"nu, yirminci yüzyıl açısından geliştirir. Görüldüğü gibi bu metin, Benjamin'in yöntembilimsel açıdan o kadar önemseydiği montaj ile sanatın politikleşmesi konularında kritik bir metindir. Kapitalist endüstrileşme süreçlerinin sanat ve teknik ilişkisinde yarattığı köklü değişikliğin izini 1930'ların film teknolojisinde sürerken, meta üretimi altındaki kitlesel iletişim araçlarının özgürleşimci potansiyellerini araştırır. "TÇSE", Benjamin'in 19. yüzyılın kültürel görüngülerinin çift-anlamlılığını deşifre ederek, sanat ve teknoloji konusunda geçmişteki pozitif ögeyi şimdiki zamana getirinceye dek uyguladığı diyalektik yöntemin sonuça, şimdinin tehlikesine karşı saçtığı eleştirel ışığı sergiler.³⁹ Benjamin bu metnin "Önsöz"ünde, teknik yolla üretilen sanat konusunda öne sürdüğü tezlerin, faşizmin amaçları açısından tamamiyle kullanılamaz bir nitelik taşıırken, "sanat politikası alanında devrimci taleplerin dile getirilmesini" sağladığını söyler. Bu tezler, "yaratıcılık ve deha, sonsuzluk değeri ve giz gibi eskiden kalma bir takım kavramları saf dışı" eder; çünkü "bu kavramların denetimsiz (ve şu anda denetimi güç olan) uygulanması, olgular dağarcığının faşist doğrultuda işlenmesi sonucuna götürür". O halde ekonomide olduğu gibi üstyapı alanında da diyalektiğin varlığını onaylayan bu tür tezlerin "biri savaşımlar aracı olarak değerini küçümsemek yanlış olur" (BENJAMIN, 1992c: 46).

"TÇSY", Benjamin'in en etkileyici ve tartışmalı metinlerinden biridir. 1934'te yazdığı "Üretici Olarak Yazar" denemesiyle birlikte kendisinin en iyimser ve en Brechtçi eseri olarak ele alınır. Öte yandan Benjamin'in "Baudelaire'de Bazı Motifler" ve "Hikaye Anlatıcısı"nda öne sürdüğü ve geleneğin yitirilmesiyle ilişkili karamsar görüşlerinin "TÇSY"dekilerin tam zıttı olduğu düşünüldüğü için, kendisinin iki kutup arasında "savrulmasından" ve "kararsızlığından" dem vurulur. Bu kutuplaşmayı Benjamin'in (önemseydiği farklı düşünürlerin de

39 Kendisi de, Adorno'ya yazdığı 9 Aralık 1938 tarihli mektupta, "TÇSY"de "elimden geldiğince pozitif momentleri ortaya koymaya çalıştım", der (BENJAMIN, 1985: 211). Benjamin "TÇSY"de yeni iletişim araçlarına ilişkin öne sürdüğü pozitif görüşler ve de kavramlar itibarıyla Brecht'le (ve sonradan Enzensberger, Negt-Kluge, Williams, vb. ile) aynı konumda yer alırken, her ne kadar ortak paydaları olsa da sonuça Adorno-Horkheimer'in kültür endüstrisi kavrayışından ayrılmıştır. Adorno, 18 Mart 1936 mektubunda, aslında madalyonun iki yüzü olarak gördüğü özerk sanat eseri ile kitle kültürü ürünü arasında, Benjamin'in ikincisinin özgürleşimci yönlerini vurgulamasının "...belirli bir dereceye kadar... anarşist bir romantizm" içermesi ve özerk sanat eserindeki özgürleşimci boyutu gözardı etmesi nedeniyle eleştirmiştir (ADORNO, 1985: 179). Benjamin Adorno'nun eleştirisine karşı, sorunun, ikisinin de görünüşte birbirinden farklı ama eşit derecede geçerli bakış açılarıyla bakmalarından kaynaklandığını söyler. Buna karşın, sinema hakkındaki olumlu fikirlerinin sessiz sinema açısından daha geçerli olduğu ama sesli sinemanın, sessiz sinemadaki devrimci özelliklerini ortadan kaldırdığını; dolayısıyla sesli sinemanın çalışılmasının Adorno'nun görüşleriyle örtüşerek yapılabileceğini de öne sürer (BENJAMIN, 1985: 212-213). Benjamin ve Adorno'nun bu konudaki tartışması hakkında ayrıca bkz. (LUNN, 1995: 186-215).

etkisiyle) bir görüşten ötekine savrulma olarak görenler, 'TÇSY'nun *Pasajlar Yapıtı* bağlamındaki yöntembilimsel yerini gözardı etmelerinin yanısıra, önemli bir diğer noktayı da gözden kaçırmışlar. Bu da, Benjamin'in tüm düşünsel serüveninin odağında yeralan ve merkezi bir yorum ipliği oluşturan tecrübe kuramıdır. Bütünlüklü bir tecrübenin parçası olan 'hale' yorumu da; parçalanmış bir yaşantıyı aldanım içinde bütünleştirerek onaylayan, mitik kült olarak 'hale' yorumu da, aynı tecrübe kuramının ürünleridir. Burda Benjamin'in diyalektik ustalığının mitos eleştirisine katkısının yeri hatırlanmalıdır. Diyalektik imgelemi aracılığıyla "tarihsel tecrübe cevherini" yıkmadan mitos kabuğunu parçalayarak özgürleştirici bir eleştiriye tabi tutması, Benjamin'in, şimdinin tehlikesine karşı 'umut kıvılcımını körüklemek üzere' geleneği yeniden ele geçirmeye yönelik politik tarih felsefesinin göbeğine koyduğu montaj ilkesiyle bağlantılıdır. Aynı kaynaktan beslenen zıtların montajı, Benjamin'in diyalektiğinin "durağanlığının" görüntüsüdür.⁴⁰

40 Lunn, Benjamin'in sergilediği bu ikiliğin, onun diyalektiğindeki "durağanlığın" -ki bu Benjamin'e göre zaten "kararsızlığın <çift-anlamlılığın?> doğasıdır"- ürünü olduğunu; Benjamin'de ikiz antinomilerin aynı metin içinde değil de, ayrı metinlerde paradoksal ve eşzamanlı bir bütünlük içinde ele alınışının "zıtların montajı"nu gerçeklediği yorumunu yaparken, ikna edicidir (LUNN, 1995: 210-215). Benjamin'in nesnelere dünyasına nüfus edip bu dünyadaki dinamikleri resmetme tarzı, modernliğin çelişkilerini de, oldukları gibi, ikilem olarak durdukları yerde deşifre etmeye dayandığı söylenebilir. Gerisi, yani eleştirel aklın saptadığı bu çelişkilerin aşılması, iradi toplumsal müdahalenin, yani kolektif politik eylemin işidir.

Kaynakça

- ADORNO, Theodor (1985), "Walter Benjamin'e Mektuplar," *Eстетik ve Politika* (İstanbul: Eleştiri Y.) (Çev.: Ünsal Oskay): 155-197.
- ALKAN, Erdoğan (1999), *Baudelaire ve Satanizm* (İstanbul: Broy Y.).
- ARENDR, Hannah (1979), "Introduction," *Illuminations*, ARENDR, H. (ed.) (London: Fontana Books): 1-58.
- BAUDELAIRE, Charles (1984), *Paris Sıkıntısı* (İstanbul: Adam Y.) (Çev.: Tahsin Yücel).
- BAUDELAIRE, Charles (1998), *Kötülük Çiçekleri* (İstanbul: Çekirdek Y.) (Der. ve Çev.: Sait Maden).
- BENJAMIN, Walter (1982), "Alman Faşizminin Kuramları: Ernst Junger'in Denemeler Derlemesi 'Savaş ve Savaşçı' Üzerine," OSKAY, Ünsal (der. ve çev.:), *Eстетik Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 103-128.
- BENJAMIN, Walter (1985), "Benjamin'in Adorno'ya Yanıtı," *Eстетik ve Politika* (İstanbul: Eleştiri Y.) (Çev.: Ünsal Oskay): 193-215.
- BENJAMIN, Walter (1990), *Parlıtlar* (İstanbul: Belge Y.) (Çev.: Yılmaz Öner).
- BENJAMIN, Walter (1992a), "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Ahmet Cemal): 77-94.
- BENJAMIN, Walter (1992b), "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Ahmet Cemal): 95-176.
- BENJAMIN, Walter (1992c), "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Ahmet Cemal): 45-76.
- BENJAMIN, Walter (1992d), "Tarih Kavramı Üzerine," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Ahmet Cemal): 33-44.
- BENJAMIN, Walter (1992e), "İlk Taslaklar," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Ahmet Cemal): 223-236.
- BENJAMIN, Walter (1993a), "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 116-154.
- BENJAMIN, Walter (1993b), "Hikaye Anlatıcısı," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 77-100.
- BENJAMIN, Walter (1993c), "Gerçeküstüçülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafi," GÜRBİLEK, Nurdan (der.):, *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 155-168.
- BENJAMIN, Walter (1993b), "Proust İmgesi," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 101-115.
- BENJAMIN, Walter (2000), *Brecht'i Anlamak* (İstanbul: Metis Y.) (Çev.: H. Barışcan ve G. İşisığ).
- BERMAN, Marshall (1994), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* (İstanbul: İletişim Y.) (Çev.: Ü. Altuğ ve B. Peker).
- BLANQUİ, Louis Auguste (1990), *Seçme Yazılar* (İstanbul: Logos Y.) (Çev.: Vedat Günyol).
- BUCK-MORSS, Susan (1983), "Benjamins Passagen-Werk," *New German Critique*, 29: 211-240.
- CEMAL, Ahmet (1992), "Açıklamalar," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Ahmet Cemal): 237-246.
- DEMİRALP, Oğuz (1999), *Tanrı Bakışlı Çocuk* (İstanbul, Yapı Kredi Y.).
- EAGELTON, Terry (1998), *Eстетiğin İdeolojisi* (der. Bülent Gözkan) (İstanbul: Özne Y.) (Çev.: Hakkı Hünler vd.).
- ENZENSBERGER, H.M. (1979/1980), "Bir Kitle İletişim Araçları Teorisinin Oluşturucu Öğeleri," *Birikim*, 58/59 (Aralık-Ocak): 567-593.
- FEHER, Ferenc (1983), "Wolin on Benjamin," *New German Critique*, 28: 170-180.
- FREUD, Sigmund (1994), "Rüya Teorisinin Yeniden Gözden Geçirilmesi," *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri* (Ankara: Öteki Y.) (Çev.: Selçuk Budak): 35-59.

- GÜRBİLEK, Nurdan (1993), "Sunuş: Walter Benjamin," GÜRBİLEK, N. (der.) *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 7-38.
- HABERMAS, Jürgen (1986), "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism-The Contemporaneity of Walter Benjamin," *New German Critique*, 39: 30-59.
- HANSEN, Miriam (1993), "Unstable Mixtures, Dilated Spheres," *Public Culture*, 5: 179-212.
- HİLLACH, Ansgar (1982), "Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in 'Alman Faşizminin Kuramları,'" OSKAY, Ünsal (der. ve çev.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 53-102.
- JAMESON, Fredric (1997), *Marksizm ve Biçim* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Mehmet H. Doğan).
- JAY, Martin (1989), *Diyalektik İmgelem* (İstanbul: Ara Y.) (Çev.: Ünsal Oskay)
- LÖWY, Michael (1999), *Dünyayı Değiştirmek Üzerine* (İstanbul: Ayrıntı Y.) (Çev.: Yavuz Alagon).
- LUNN, Eugene (1995), *Marksizm ve Modernizm* (İstanbul: Alan Y.) (Çev.: Yavuz Alagon).
- MARX, Karl/FRIEDRİCH, Engels (1976), *Komünist Manifesto* (Ankara: Bilim ve Sosyalizm Y.) (Çev.: Süleyman Arslan).
- MARX, Karl (1978a), "Fransa'da Sınıf Mücadeleleri," *Siyaset ve Felsefe: Seçme Yazılar* (İstanbul: Öncü Y.) (Çev.: Tektaş Ağaoğlu): 187-264.
- MARX, Karl (1978b), "Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i," *Siyaset ve Felsefe: Seçme Yazılar* (İstanbul: Öncü Y.) (Çev.: Tektaş Ağaoğlu): 298-371.
- McROBBIE, Angela (1998), "Passagenwerk ve Walter Benjamin'in Kültür Araştırmaları Alanındaki Yeri," *Postmodernizm ve Popüler Kültür* (İstanbul: Sarmal Y.).
- SARTRE, Jean-Paul (1997), *Baudelaire* (İstanbul: Payel Y.) (Çev.: Bertan Onaran; Şiirler: Sait Maden).
- SIMMEL, Georg (1991), "Metropol ve Zihinsel Yaşam," *Defter*, 16: 119-148 (Çev.: C.A. Kanat).
- OSKAY, Ünsal (1981a), "Walter Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmaları," *Yıllık* (Ankara: AÜSBF BYYO Y).
- OSKAY, Ünsal (1981b), "Benjamin'in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı," *Oluşum*, 40.
- OSKAY, Ünsal (1982a), *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri* (Ankara: AÜSBF Y).
- OSKAY, Ünsal (1982b), "Walter Benjamin Üzerine," OSKAY, Ünsal (der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 7-52.
- OSKAY, Ünsal (1982c), "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy," OSKAY, Ünsal (der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 129-164.
- SLATER, Phil (1989), *Frankfurt Okulu* (Ankara: BFS Y.) (Çev.: A. Özden).
- SÖZER, Önay (1977), "Walter Benjamin'de Teknoloji Felsefesi," *Türkiye Yazıları*, 4: 8-14.
- TIEDEMANN, Rolf (1992), "Pasajlar Yapıtı'na Giriş," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev.: Ahmet Cemal): 9-32.