

# WALTER BENJAMIN OKUMAK - I

**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 bilimsel ve yöntemsel bağlamı gözönünde tutarak okumayı amaçlıyor. Çünkü, ilkin, Benjamin'in anlattığı 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 görüşleri seçmeliyiz? Hangi temel fikirlerin toparlayıcılığı altında, hangi görüşleri nasıl kümeleştiririz? Tüm bu temel görüşlerin seçimi, işlenmesi ve kurgulanmasında, hangi benzer geçmiş dönemi eşzamanlı okuruz? Neden?

## *Reading Walter Benjamin - I*

### 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 - I

"Güzel olan eski şeylerden değil, kötü olan yeni şeylerden yola çıkın" B. Brecht.

### I

Bu çalışmanın konusu, Walter Benjamin'in 1935'ten sonra Paris'te sürgündeyken yazdığı ve *Pasajlar Yapıtı*'yla bağlantılı olarak yayınlanmış metinlerdir.<sup>1</sup> Çalışmanın amacı, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" başta olmak üzere Benjamin'in bu metinlerini, ardındaki bilgilimsel ve yöntemsel bağlamı gözönünde tutarak okumayı denemektir. Çalışmanın birinci kısmında Benjamin'in felsefi ve bilgikuramsal düşüncesinin çerçevesi çizilecek; ikinci kısımda ise, bu çerçeve dahilinde, *Pasajlar Yapıtı*'ndan kaynaklanmış metinlerin içeriği okunacaktır. Çünkü, Benjamin'in anlatısında bilgi ve yöntem kuramı ile tarihsel, siyasal ve kültürel düşünce, biçim ve öz olarak et ve kemik gibi içiçe geçmiştir. Böylece Benjamin'in ne dediğini, söylediklerini anlamak için yöntemini anlamak önemlidir. Bu önem, ayrıca, Benjamin'in kültür kuramından bugün Türkiye'de kültürel çalışmalar yapmada yararlanabilmek açısından da geçerlidir. Öte yandan Benjamin'in düşünce bütününe anlamak kolay değildir; çünkü çok değişik ve çelişkili düşünsel kaynaklardan beslenmiştir. Felsefi düşüncesi esas olarak, Yahudi mistisizmi kaynaklı bir kurtuluş felsefesi ile tarihsel ve diyalektik materyalizmin alaşımından oluşur. Löwy'nin aktardığına göre, bizzat Benjamin kendi düşüncesinden-iki yüzü ama tek bir başı olan mitoloji kahramanı gibi- Janus yüzlü diye bahsetmiştir (LÖWY, 1999: 216). Bu

1 *Pasajlar*'dan kaynaklanarak yazılan tüm bu metinler, Ahmet Cemal'in çevirdiği *Pasajlar*'da (1992) yer almaktadır. Bu çalışmada bu metinlerin yer aldığı kaynaklar için bkz. (BENJAMIN, 1992a; 1992b; 1993a; 1992c; 1992d).

düşünsel alışım, Sorelci ve Bakuninci anarşist siyasal düşünce, Alman yaşam felsefesi ve görüngübilim geleneği, Freudcu ve Bergsoncu bellek düşüncesi, Fransız simbolist şiiri, Alman romantik ve barok edebiyatı, dedektif öyküleri, dadacı ve gerçeküstücü (avangard) sanat pratiği, Brechtci epik tiyatro ve erken Sovyet sinemasının etki ve esinlerini de içerir.<sup>2</sup> Ancak belki de Benjamin'i 20. yüzyıl Marxist geleneği içerisindeki en önemli kültür kuramcılarında biri-bazılarına göre en özgün olanı- yapan özellik, kendisinin bu farklı kaynakları düşünsel ve dilsel bir rezonansa ulaştırabilmiş olmasında yatar.<sup>3</sup> Ondaki düşünsel alışım, derin bir düşünme, kapsamlı bir araştırma ve eşsiz bir yazma tarzıyla birarada gider.

Benjamin'in yaşamı ve yapıtları arasındaki koşutluk da, onu özgün kılan önemli bir özelliktir. Onun melankolisi ve intiharı, Angela McRobbie'nin de dediği gibi, eserlerinin kenarında verilecek "yaşamöyküsel bir not" değildir (McROBBIE, 1998: 176). Etrafına örülen trajik halenin yaşantısı ve içinde yaşadığı çalkantılı dönemle yakından ilişkisi bulunur. 1892'de doğan ve 1940'da zamansız ölen Benjamin, iki dünya savaşı arası dönemde yazmıştır. Ancak eserlerinin çok azı yaşarken yayınlanır; ve düşüncesi'nin yayılması esas 1950'lerden sonradır. Benjamin'in yurdu, tecrübesinin özü "dehşet"<sup>4</sup> olan Nazi Almanyasıdır. 1933'de Alman vatandaşlığından atılarak Fransa'ya sürgün giden

2 Benjamin'in düşünsel kaynakları (ve yapıtlarının kronolojik anlatımını da içeren özgün bir çalışma) için bkz. (DEMİRALP, 1999; LUNN, 1995: 216-242; JAMESON, 1997: 67-77; EAGELTON, 1998; LÖWY, 1999: 192-217; GÜRBİLEK, 1993; ARENDT, 1979; OSKAY, 1982b). Benjamin'in Türkçe'ye çevrilen yazıları ve üzerine yazılanlar için bkz. Gürbilek'in derlemesinde "Türkçede Benjamin": 185-187.

3 1960'larda Almanya'da başlamak üzere Benjamin üzerine yapılan tartışmalarda, bazıları onun dinsel metafiziğini, bazıları da komünist materyalizmini öne çıkararak, diğer yüzünü ihmal etmiştir. Ya da düşüncesinin bu iki boyutu arasındaki ilişkinin uzlaşmaz olduğunu düşünenler çıkmıştır. Löwy ise, Benjamin'in siyaset felsefesinde, gerek Mesyanizmin gerekse anarşizmin aynı neo-romantik köklerden çıkıp geldiğini; Yahudi Mesyanizmi ile Marxizmin/komünizmin bileşiminin anarşizm dolayısıyla kurulduğunu; onun düşüncesinde ütopya, anarşizm, mesyanizm ve devrimin, simyasal olarak birleştiğini; ve ayrıca dinsel düşüncenin 'manevi bir yalaz' oluşturduğunu öne sürerken, oldukça ikna edicidir (LÖWY, 1999: 215-216, 193-194, 199, 202). Löwy, Benjamin'in düşünsel alışımı için "simyacılık"; ve düşüncesindeki metafizik ve materyalist boyutlarının karışımı için "birleşik kaplar sistemi" benzetmelerini kullanır (LÖWY, 1999: 193, 225, 229). Benjamin'de dinsel düşünce ile tarihsel materyalizm arasındaki ilişkinin mahiyeti konusunda, bkz. BENJAMIN, 1992d; özellikle de, "Tarih Kavramı Üzerine" I. Tez (33). Bu tez ile Benjamin'in tarihsel oluşum alanı ve Mesih'in alanı arasındaki ilişki konusunda yazdığı "Dinsel/Siyasal Fragman" hakkında, bkz. (DEMİRALP, 1999: 186-191; LÖWY, 1999: 200).

4 Adorno'ya göre "tecrübenin özü (*Inbegriff*), dehşettir. Nesnenin özneyi, üzerinde bir iz bile bırakmadan imha etme tehditinden kaynaklanan bir dehşet: Kim ki gerçekliğe bulaşır ve onunla uzlaşır, o mahvolacaktır... Yaşam canlı değildir, gerçeklik içinde tecrübe varol (a)maz". Michael Rutschky aracılığıyla aktaran (HANSEN, 1993: 189). Benjamin, bu dehşet tecrübesini, karşıtı yaşam izlerini toplayıp kurgulayarak karşılamaya çalışacaktır.

Benjamin, "Avrupa'da savunulması gereken mevziler var" diyerek, son ana kadar kıtayı terketmez. Savaş patlak verince 1939'da Nevers'de dört ay çalışma kampına alınır; 1940 yazında Gestapo evini basar, yazılarını götürür ve artık Fransa'da da Alman mültecilerine yer kalmamıştır. 1940 Eylülünde, Amerika'daki Frankfurt Okulu üyeleri Adorno ve Horkheimer'in yanına gitmek için Fransa-İspanya sınırındaki Port-Bou'ya vardığında, sınırın kapanmış olduğunu görür ve 25 Eylül akşamı morfin hapları içerek intihar eder.<sup>5</sup>

Benjamin'in düşüncesinin belirlendiği gençlik yıllarında genç Yahudi aydın kuşağı için yerleşik burjuva düzeni ve kurumlarına (kendilerini düzenin doğal bir parçası sayarak kandıran varlıklı aileleri, üniversite ve yerleşikleşmiş edebiyat çevresi dahil, tümüne)<sup>6</sup> isyan etmenin iki biçimi bulunmaktadır: Siyonizm ve Komünizm. Arendt'in dediği gibi Benjamin olağandışı bir özgünlükle bu iki yolu da, varolan koşulların eleştirisini mümkün kulan 'olumsuzlayıcı' yönlerine dayanarak kendisine açık tutar (ARENDR, 1979: 34). Benjamin'in düşüncesinin parametrelerini oluşturan Yahudi mistisizmi kaynaklı kurtuluş felsefesiyle tarihsel materyalizmin kendine özgü alaşımı, onun dönemin büyük olaylarına verdiği düşünsel yanıtı da belirler. Birinci dünya savaşı açığa çıkarttığı barbarlık, getirdiği yıkım ve ruhsal parçalanmayla; ve savaş itkisiyle palazlanan teknolojinin insanlığa mutluluk değil de felaket getireceğini göstermesiyle,<sup>7</sup> Batı uygarlığı ve ilerleme fikrine karşı büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Buna mukabil 1917 devriminin yarattığı tecrübe müthiş bir yeniden başlangıç beklentisidir. Benjamin'in düşüncesinde de yıkım ve yeniden başlama aynı anda vardır. Onda tarihin yıkıntıları arasından yeniden

5 Benjamin toplama kampından, aralarında Bataille'nin de bulunduğu Sosyoloji Koleji üyelerinin çabasıyla serbest kalır. İntiharı konusunda gerçeğe yakın iki rivayet bulunmaktadır. Sınır kapanmamıştır ama görevliler rüşvet istemişlerdir; ya da sınır kapanmıştır, ama kendisinin intihar etmesinin ardından yetkililer sınır açarak diğerlerinin geçmesine izin verirler. Sabahleyin midesinin yıkanmasına izin vermediği ise, 1992'de Port-Bou'daki mezarına dikilen anıt vesilesiyle yapılan konferans öncesi araştırmalarda dinlenen tanıklar tarafından yanlışlanmıştır. Benjamin'in intiharı ve yaşamında bu fikrin yeri konusunda bkz. (JAY, 1989: 285-286; DEMİRALP, 1997: 210-220).

6 Benjamin'in üniversite ile ilişkileri ve Yahudi sorunu konusundaki tutumu ve Alman yahudi ailelerinde babalar ve oğullar hakkında bkz. (OSKAY, 1982b: 23-31; ARENDR, 1979: 29-37; GÜRBİLEK, 1993: 9).

7 Benjamin 1. Dünya Savaşının ve sonuçlarının tecrübe olanağını parçalanmasıyla ilgili 1936'da şöyle yazar: "Sadece dış dünya değil moral dünya görüşümüz de bir gece içinde hayal edemeyeceğimiz kadar değişmiştir. Dünya savaşıyla birlikte o zamandan beri hiç duraksamayan bir süreç kendini göstermeye başlamıştı. Deneyim hiçbir zaman stratejik savaşın taktik savaş, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, moral deneyimin iktidarda bulunanlar tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar reddedilmemişti. Okula atlı tamvayla giden bir kuşak, şimdi kendini bulutlardan başka herşeyin değiştiği bir gökyüzünün altında buluverdi ve küçük, narin insan bedeni, bu bulutların altında yıkıcı sellerin ve şiddetli patlamaların ortasında kaldı" (Aktaran LUNN, 1995: 27).

başlamaya ilişkin devrimci bir mutluluk vaadinin, geçmişin kefareti öderek özgürleşme inancının, derin bir yeri bulunur. Onun düşüncesinde, geçmiş kuşakları da özgürleştiren bir devrimci kurtuluştan, unutulmuş ve gözden düşmüş olan şeylerin ve ezilen sınıfların öfke ve umutlarıyla beslenen geçmişin özgürleştirici anlarının belleğinin taşıdığı devrimci güçten bahsedilir.

Benjamin'in konformist olmayan kişiliği ve düşüncesi onu kendisine çalışmak için zaman verecek ve ihtiyacı olan düzenli geliri sağlayabilecek üniversite kurumunun dışına itmiştir (Alman Barok Draması <Yasoyunu> üzerine yazdığı doçentlik tezi 1925'te reddedilir).<sup>8</sup> Geçimini gazetelere seyahat yazıları, edebiyat ve kültür eleştirileri yazarak, zar zor sağlar. Kurumlarla gerilimli ilişkisi, düşünsel atmosferini paylaştığı ve 1932'den itibaren ilişkiye girdiği Frankfurt Okulu'yla da sürer. Walter Benjamin'in özellikle Adorno'yla hem arkadaşlık hem de düşünsel yakınlığı olmasına rağmen aralarındaki düşünsel farklar, yazılarının Frankfurt Okulu'nun *Sosyal Araştırmalar Dergisi*'nde yayınlanmasını sık sık problemleri bir hale getirir. 1929'lardan sonra Benjamin'in arkadaşları Scholem, Adorno ve Brecht'le ilişkileri<sup>9</sup>, birbirini dışlayan güçlerin 'gerilim alanında' sürer. Benjamin'in Yahudi mistisizmle bağ kurmasında etkili olan Scholem, Benjamin'in Janus yüzleri konusunda, "bu yüzlerden biri bana öteki Brecht'e dönüktü" der (Aktaran DEMİRALP, 1999: 130). Adorno Benjamin'in hem mistik dinsel düşüncesi hem de pratik siyasetle ilişkisi bağlamında, Scholem ve Brecht'in Benjamin üzerindeki etkisine karşı çıkar.<sup>10</sup> Benjamin'in kendisi de, çoğu kez örtük biçimde Scholem'e karşı Marxizmi, Adorno'ya karşı siyaseti<sup>11</sup>, Brecht'e karşı da metafizik ile Baudelaire ve Kafka'yı çıkarmıştır. Böylece Benjamin 1938 yılında kendisini "bir timsahın demir desteklerle açık tuttuğu çeneleri arasında duran bir adam" olarak betimlemiştir (LUNN, 1995: 240). Ekonomik güvensizlik; Nazilerin güçlenmesi ve kaçak

8 Benjamin'in *Alman Barok Draması* (Trauespiel) üzerine bkz. (JAMESON, 1997: 73-77).

9 Benjamin Scholem'le ilk kez 1915'de; Bloch'la 1918'de; Adorno'yla 1923'te; kendisini Brecht'le de tanıştıran Ajia Laci's'le 1924'de; Brecht'le ise 1927'de tanışır.

10 Bu gerilimli durum, Benjamin'in *Sosyal Araştırmalar Dergisi*'nde yayınlanması için gönderdiği yazılar üzerine Adorno'nun eleştirileri ve Benjamin'in yanıtında açıkça görülür. Mektuplaşma için bkz. ADORNO, 1985: 155-197; BENJAMIN, 1985: 193-215). Benjamin'in yakın dostlarıyla arkadaşlık ve düşünsel yakınlık ilişkisi için bkz. (LUNN, 1995: 290-305; ARENDT; 1979; GÜRBİLEK, 1993; JAY, 1989: 290-305).

11 Benjamin'i 1. Dünya Savaşı öncesinde, tıpkı genç Bloch ve Lukacs'ın gençliğinde olduğu gibi, ütopyacı Yahudi Mesihçiliğinden etkilenmiş bir radikal olarak görürüz. İlk savaş sırasında, dadacı arkadaşları ve Bloch'la birlikte savaş karşıtı harekette yer alır. Bu öğrencilik yıllarında 'Özgür Öğrenciler Derneği'nin aktif üyesidir. bkz. (DEMİRALP, 1999: 58-63). 1917 Bolşevik devrimi ve ardından Alman konyey hareketinin gidişatını takip etmiş; ve savaşın sonunun gelmesinde 1917 devriminin önemli bir itici güç olduğunu tespit etmiştir. Siyasal sol düşünceye yönelimi önce anarşizmle başlamış (Sorel, Bakunin); 1924'ten sonra ise, Marxist literatüre yöneliş şeklinde olmuştur. bkz. (LUNN, 1995: 222, 227, 238; LÖWY, 1999: 192-195, 202-204, 221-222).

yaşam; ufukta görülen savaş<sup>12</sup> ve en nihayette 1939'da imzalanan Hitler-Stalin paktı, Benjamin'in son yıllarının felaket konjonktürünü belirler. "Hayatı, sonsuz bir ertelenmiş umut" içinde geçmiştir (Scholem'den aktaran LUNN, 1995: 226).

Benjamin, bir melankoliktir. "Melankolik adamın özge işi tefekkürdür, der". Melankolik kişi, insan yaşamının gündelik basit ihtiyaçlar seviyesine indirgenmesine ve yabancılaşmaya tefekkürle karşı koyar. "Derin düşünce gücünün bedeli ve koşuludur, melankoli... tutunamayanların, iktidarı ele geçiremeyenlerin, yeniklerin alın yazısı"dır. (Aktaran DEMİRALP, 1999: 41, 46). Benjamin yaşamla ilişkisini ve eleştirel düşüncesindeki yaşamı, özellikle nesnelere üstüne tefekkür ederek kurar. Kendi hayatının yıkıntıları içinde ilerlerken bir dedektif gibi tecrübe izlerinin peşine düşer; aynen benimsediği tarih felsefesinde ve diyalektik düşünce yönteminde olduğu gibi, kurtuluş için kefaretinin ödenmesi gereken "parıltılı" tecrübe ve düş parçalarını, çocukluk anılarını, arketipik nesnelere toplar. Hem kitaplardan hem gündelik yaşamdan topladığı alıntılarını, fragmanlar halinde yazar.<sup>13</sup> Bu fragmanlarda, imajların düşsel yanlarındaki ve tarihin derinliklerdeki inci ve mercan parçalarını, geleneğin konformizminden kesip alarak yüzeye çıkarır (ARENDR, 1979: 42);<sup>14</sup> ve onları gerçeküstücülerin montaj anlayışına akraba bir şekilde kurgulayarak dile getirir; yeniden can verir. Berlin'den çok yuvası saydığı Paris sokaklarında (flanör Baudelaire gibi) tefekkür ederek dolaşırken de yaptığı, gözden düşmüş ve eskimiş kentsel nesnelere imgesinde geçmiş ve yarının düşsel ve ütopyik anlamlarını izlerini sürmektir. Benjamin bir toplayıcıdır (tecrübe anları, el yazmaları, mektuplar, kitaplar, eski baskı resimler, alıntılar, ayrıntılar, olgular, eşyalar toplar).<sup>15</sup> Bu anlamıyla toplayıcının tutkusu devrimcinin tutkusuna benzer: İki de bugünden daha iyi, başka dünyalarda yaşamayı ve nesnelere yararlılık (kullanım ya da değişim değeri) açısından kurtulmasını arzular (ARENDR, 1979: 42). Melankolik kişinin "ağır efkarlı görünümü altında güçlü

12 Benjamin'in Ernst Junger'in savaşı estetize eden "Savaş ve Savaşçı" derlemesi üzerine Benjamin'in yazdığı "Alman Faşizminin Kuramları" için bkz. (BENJAMIN, 1982; OSKAY'ın 1982 derlemesinde çevirdiği HILLACH: 55-102; DEMİRALP, 1999: 205-209).

13 Benjamin'in fragmanlardan örülü bir biçim olarak 'deneme' konusundaki düşüncesi için bkz. (GÜRBİLEK, 1993: 23-34). Benjamin'in denemeleri arasında, Dostoyevsky (1917), Karl Krauss (1931), Franz Kafka (1934) ve Eduard Fuchs (1937) üzerine yazdıkları da bulunmaktadır.

14 "Denizin dibindeki incinin su yüzüne çıkarılması için istiridyenin kabuğu yeni düşüncelerin oluşturduğu yeni yorumlamanın <gelenek-karşıtı> şiddetiyle açılır." Arendt'en aktaran (OSKAY, 1982b: 45).

15 Benjamin'in alıntı ve kitap toplama tutkusu konusunda bkz. (OSKAY, 1982b: 32-46). Benjamin'in kendi çocukluğuyla ilgili anılarını topladığı *Berlin'de Geçen Çocukluk*'ün yansıra sonradan bulunmuş ve Scholem tarafından düzenlenip 1970 yılında basılmış "Berlin Güncesi" adlı özyaşamsal çalışması bulunmaktadır. bkz. (DEMİRALP, 1999: 71-76, 91-92; GÜRBİLEK, 1993: 9, 16).

bir dirim <eylem, isyan, yıkıcılık> erk(es)i bulunur" (DEMİRALP, 1999: 46).

Jameson, Benjamin'in yapıtlarını belirleyen çabanın, tarihsel durumun parçalamakla tehdit ettiği ruhsal ve yaşantı bütünlüğüne ulaşmak olduğunu söyler. Bütünlüklü yaşam ya da birlik fikri, pek çok düşünürde bulunur. Pek çok çağdaş filozof, "hasara uğramış varoluştan", işbölümü ve uzmanlaşmanın neden olduğu ruhsal bozulmadan ve modern yaşamın çok yönlü yabancılaşmasından söz eder. Ancak Jameson'a göre Benjamin'i diğerlerinden ayırdeden özellik, ondaki bu çözümlenelerin soyut kalmaması, entellektüel olarak kendisini sakatlanmış bir bugüne teslim etmemesinden kaynaklanır: "Benjamin, kendi yaşamını da kurtarmak istemesi yönünden bu düşünürler arasında tektir: Yalnızca taşıdıkları diyalektik anlık, hatta dile getirdikleri şiirsel duyarlık bakımından değil, ama herşeyden önce belki de, aklının özyaşamsal bölümünün, soyut olarak, nesnel kisveler içinde dile gelen fikirlerin şeklinde simgesel bir doyum bulması bakımından da eşsiz olan yazılarındaki o garip çekicilik buradan gelmektedir". Jameson'a göre, "Benjamin'in denemelerinde dile gelen melankoli-özel bunalımlar, uğraşta hayal kırıklıkları, dışta kalanın hüznü, politik ya da tarihsel bir karabasan karşısında duyulan keder- geçmişte, dinsel düşüncede olduğu gibi, aklın kendisini uzun uzun seyredeceği, yalnızca estetik de olsa bir anlık rahatlık bulabileceği uygun bir nesne, bir simge arar. Bulur da onu": Otuz Yıl Savaşları Almanya'sında <Alman Barok Draması çalışmasında>; ve 19. yüzyılın başkenti Paris'te <Pasajlar Yapıtı projesinde> (JAMESON, 1997: 68, 67).

Ancak Benjamin'in geçmişe verdiği önem, sadece yaşamöyküsel bir bütünlük arayışının değil, aynı zamanda tarihsel düzeyde bir bütünlük (ve bağlantılandırma) arayışının ürünüdür.<sup>16</sup> *Pasajlar Yapıtı*'ndaki amaç tarihe bakış açısında, politikaya, tarih karşısında öncelik kazandırmaktır. Buna göre, geçmişe karışan tarih, temellerini güncel olanda, tehlike altındaki "şimdi"de bulacaktır. Benjamin tarihin, 'ilerleme' ideolojisinin egemenliği<sup>17</sup> altında olan bitenlerin sıralandığı, homojen ve içi boş zaman anlayışının değil; yoğunlaştırılmış 'bir şimdiki zamanla dolu' zamanın-Mesiyanik zamanın- oluşturduğu bir kurgunun konusu olduğunu söyler. Tarihselci geçmiş anlayışının yerine geçirilen politik geçmiş anlayışı, montaj ilkesini tarihe sokarak onu alıntılar. "Bunu çıkış noktası

16 Benjamin'in tarih felsefesiyle ilgili olarak bkz. (BENJAMIN, 1992d; OSKAY, 1982c: 129-164; EAGLETON, 1998: 344; TIEDEMANN, 1992: 7-29; DEMİRALP, 1999: 100, 166-169, 18-188; LUNN, 1995: 283-285; LÖWY, 1999: 207-211, 218-231).

17 Benjamin'in *Pasajlar Yapıtı*'ndaki amacı, 19. yüzyıldan beri egemen olan 'ilerleme' ideolojisine karşı tarihe bakış açısında "Kopernikçi bir dönüm noktası" sağlamaktır". Çizgisel ve içi boş zaman anlayışı ve hiç son bulmayan bir teknolojik ilerleme inancına karşı, tarih nosyonunu politikleştirmeyi amaçlar. Gerek idealist tarih kurguları gerekse de pozitivist tarih anlayışında, "tarih, daha başlangıcından itibaren zamansız, acı dolu, yanlış yanları adına ne varsa, tümüyle birlikte" unutulmuşluğa terk edilmiştir (TIEDEMANN, 1992: 27).

yapan tarihçi, olaylar dizisini bir tespih gibi parmaklarının arasından kaydırmaktan vazgeçer" (BENJAMIN, 1992d: 43). Şimdinin felaket ve konjonktürünü okumak, ancak bu tehlike anından alınan enerjiyle, geçmişin enkazı<sup>18</sup> altındaki gözden çıkarılmış ve eskitilmiş biçim ve yaşantıları koparıp, alıntılanmakla mümkündür. (Zaten, geçmişteki o an da, ancak bugünün tehlikesi altında ve bugünün algılama olanaklarıyla bilinebilir kılınmıştır). Bu da geçmişteki benzer bir tehlike ve yenilgi anını ve verilen mücadeleleri hatırlamaya dayanır: "Açılın ey Mezarlar!" (BENJAMIN, 1993c: 159). Bu nedenle bellek sorunu, sadece bilgikuramsal değil, aynı zamanda devrimci bir sorundur.<sup>19</sup> Geçmişteki bu an, sadece bugünkü tehlikenin anlaşılması için kaynak niteliği taşımakla kalmaz; bu anı, "geçmişe atlayan bir kaplan gibi" (BENJAMIN, 1992d: 41) yıldırım hızıyla hatırlayıp yeniden kurmak, geçmişin yıkıntıları içinde dibe çökmüş ütöpik boyutu kurtarmak ve geleceğe yönelmek anlamını taşır. Siyasal düzlemde ise "aynı atlayış, tarihin gökkubbesi altında, Marx'ın devrim olarak anladığı diyalektik hamledir" (BENJAMIN, 1992d: 41).<sup>20</sup> Politik geçmiş bilgisi, bugün egemen sınıfların aracı olmak tehlikesine maruz

18 "Tarih Kavramı Üzerine", IX.. Tez: "Klee'nin Angelus Novus <Yeni Melek> adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden biraraya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır" (BENJAMIN, 1992d: 37). "Benjamin'e göre, Tarih Meleği'ni güçsüz bırakan şeyi tamamlayabilecek olan sadece Mesih'tir: Yaraları sarar, ölüleri diriltir ve *paramparça olan herşeyi birleştirir*". Benjamin, Mesiyenik yeni cennetin kuruluşunun siyasal karşılığı konusunda "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin hazırlık notlarında şöyle der: "Sınıfsız toplum kavramına sahici Mesiyenik görünümünü iade etmek ve bunu tam da proleteryanın devrimci siyaseti yaranna yapmak gerekir". Çünkü ancak bu mesiyenik anlamın hesabı katılmasıyla, ilerlemeci ideolojinin tuzaklarından kaçınmak mümkün olacaktır (LÖWY, 1999: 228).

19 "Tarih Kavramı Üzerine" V. Tez'den: "Geçmiş tarihsel olarak dile getirmek, o geçmiş 'gerçekte nasıl olduysa öyle' bilmek değildir... bir tehlike anında parlayıverdiği konumuyla bir anıyı ele geçirmek demektir. Tarihsel maddecilik için önemli olan, geçmişe ilişkin bir görüntüyü, tehlike anında tarihsel özneye ansızın gözüktüğü biçimiyle korumaktır. Tehlike hem geleneğin varlığına, hem de o geleneğin seslendiklerine yöneliktir. İkisi için de aynı tehlike, yani kendini egemen sınıfların bir aracı kılma tehlikesi vardır. Her çağda yapılması gereken, geleneği, onu altetmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çaba harcamaktır..." (BENJAMIN, 1992d: 35).

20 "Marx devrimlerin dünya tarihinin lokomotifleri olduğunu söyledi. Ama belki de onlar başka bir şeydir. Devrimler, bu trende seyahat eden insanlığın imdat frenini çekme eylemidir" (Aktaran LÖWY, 1999: 27).



kalmışların, geçmişin tüm ezilen sınıflarıyla özdeşleşerek geliştirdiği bilgidir: "Tarihsel bilginin öznesi, kavga eden, ezilen sınıfın kendisidir... Ezilenlerin geleneği, bize, içinde yaşadığımız 'olağanüstü hal'in gerçekte kural olduğunu öğretir. Yapmamız gereken bu duruma uygun düşecek bir tarih kavramına ulaşmaktır" (BENJAMIN, 1992d: 39, 37). Benjamin, kültür eleştirisinin politik eylemle bağınu, bu tür bir montajcı tarihsel bilgi üretimiyle kurabileceğini söyler. Dolayısıyla Benjamin'in geçmişle ilişkisi, bir geriye gitme arzusu; geçmiş nostaljisi değildir. "Geçmişteki umut", tarihsel bilgi ve devrimci eylemin, "önceki kuşakların şimdiki zaman için besledikleri umutların kurtarılmasıyla" bugün için "umut kısılcımının körüklenmesi" arzusuna dayanır (LUNN, 1995: 284-286, 282)<sup>21</sup>. Böylece Benjamin, *Pasaajlar Yapıtı*'nda uzak geçmişte kalmış sayılan ve şimdinin kaynağı olan 19. yüzyılı "güncelleştirir" ve bu eşzamanlılık (birleşik-konumlar) sayesinde, 19. yüzyılın "yaşamından ve görünüşte ikincil nitelikteki yitirilmiş biçimlerinden... bugünün yaşamını, bugünün biçimlerini" okumaya çalışır. 1940 yılında şöyle yazar: "kuşağımızın deneyimi: kapitalizmin doğal bir ölümle ölmeyeceğidir" (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 28). Aynen Paris Komünü sırasında hapiste olan Louis Blanqui'nin yazdığı tarih fantazmagorisinin imlediği gibi (BENJAMIN, 1992a: 93), yenilgi, kapitalizm altında tarihin ezilenler açısından hep aynılığının, ilerlemenin bir mitos olduğunun göstergesidir.<sup>22</sup> Karamsarlığın bu örgütlenmiş halinin kendisi,<sup>23</sup> diyalektik bir dönüşle, ilerleme mitosundan uyanmak ve hep aynı olanın dışına

21 "1940'da gizli geçmişin ütopyacı umudunun gasp edilmekten (Naziler tarafından), zayıf düşmüş sosyalist direnişi güçlendirecek şekilde kurtarılması sorunu, acil bir mesele haline geldi. Benjamin'e göre (Marx'ın aksine), geçmiş kuşakların çektikleri acılar asla 'telafi' edilemeyecek olsa da 'son köleleştirilmiş sınıfın 'öç alma' eylemine, özgürleşmiş torunlardan çok köleleştirilmiş eski insanların hatırası rehberlik etmelidir" (LUNN, 1995: 285). "Tarih Kavramı Üzerine", III. Tez'den: "... bizden önceki her kuşağa olduğu gibi, bize de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır. Bu, bedeli ucuz ödenebilecek bir hak değildir. Tarihsel maddeci, bunu bilir" (BENJAMIN, 1992d: 34).

22 "Benjamin, modern ilerleme kültürünü reddederek, tarih vizyonunun merkezine *felaket* kavramını koyar. <Tarih Kavramı Üzerine> Tezler için tuttuğu hazırlık notlarının birinde, 'felaket ilerlemedir, ilerleme felakettir. Felaket, tarihin sürekliliğidir', gözleminde bulunur. Böylece, ilerleme ile felaket arasındaki özümleme her şeyden önce *tarihsel* bir anlam taşır: Ezilenlerin bakış açısından geçmiş, bitimsiz bir felaketli yenilgiler dizisinden başka şey değildir. Spartaküs, Thomas Münzer, Haziran 1848, Paris Komünü, 1919 Alman Spartakist ayaklanması (bunlar Benjamin'in yazılarında sık sık görülen örneklerdir): 'bu düşman galip gelmeye devam etmektedir' (VI. Tez). Ancak bu denklem oldukça çağdaş bir anlam da taşır: Çünkü 'zamanı geldiği halde, düşmanın zaferi henüz durmamıştır' (VI. Tez): Cumhuriyetçi İspanya'nın yenilgisi, Molotov-Ribbentrop Paktı, Avrupa'da Nazi istilaları (LÖWY, 1999: 23-224).

23 Benjamin, Fransız komünist muhalif Pierre Naville'den aldığı bir formülle, "kötümserliğin örgütlenmesi" için çağrı yapar ve şöyle der "sınırsız güven ancak I.G. Farben'de <savaşta kullanılan kimyasal gazları üreten firma> ve Luftwaffe'nin <Alman Hava Kuvvetleri> barışçı gelişiminde" bulunur (LÖWY, 1999: 221-222). Benjamin, Neville ve kötülüğün örgütlenmesinden "Gerçeküstücülük" makalesinde de bahseder. bkz. (BENJAMIN, 1993c: 166-167).

sıçramak<sup>24</sup> ve özgürleşmek için itici gücü (umut kıvılcımını) oluşturur. "İlerlemenin asıl yuvası, zamanın akışının sürekliliğinde değil, ama bu akışın kesintilerindedir" (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 32).

## II

*Pasajlar Yapıtı*, Benjamin'in 1927 yılında Paris'te yazmaya başlayıp hayatının sonuna dek üzerinde çalışıp bitiremediği büyük projesi, başyapıttır.<sup>25</sup> Rolf Tiedemann *Pasajlar* için, "eğer bitirilseydi 19. yüzyıla ait materyalist bir tarih felsefesi niteliğinde olacaktı" der. Çalışmanın tümü ilk kez Tiedemann tarafından derlenenerek 1982 yılında iki cilt olarak Almanya'da yayınlanır. Benjamin'in yapıt için hazırlık çalışmaları niteliğinde olan bütün notlarını, alıntılarını ve yorumlarını kapsayan bu yayın, binüçyüzdört sayfadır. Benjamin'in 1930'lu yıllardan sonra yazdığı metinlerin çoğu da bu hazırlık çalışmalarından kaynaklanmıştır. Tiedemann'ın dediğine göre bu metinler *Pasajlar*'a giriş oluşturan ya da bu yapıttan geliştirilmiş yazılar şeklinde ele alınmalıdır. Bu metinlerden ilki olan, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", 1935 yılında yazılmıştır ve Benjamin'in *Pasajlar*'da ele almayı düşündüğü konuların (tema kataloğunun) bir taslağını ya da özetini içerir. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda sanat Yapıtı", 1935 ve 1936 yıllarında yazılmıştır ve 20. yüzyılda sanat yapıtını ve estetik, teknoloji ve politika ilişkisini konu alır. *Pasajlar* çalışmasına doğrudan dahil olmayan bu çalışma için Benjamin, 19. yüzyıla ilişkin "kendi tarihsel tasarımının şimdiki zamanla kesişeceği noktayı tam olarak vermeyi" amaçladığını söyler. 1937-1939 yıllarında yazılan "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" ise, aslında *Pasajlar*'ın bir "minyatür modeli"dir. Benjamin'in *Pasajlar*'dan ayırarak önceden yayınlamayı düşündüğü bu büyük çalışma, "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i ve "Baudelaire'de Bazı Motifler" adlı fragmanlardan oluşur. 1940

24 Löwy'e göre Benjamin'in düşüncesinde amaç ve araç ayrılmaz biçimde birleştirilir: "tarihsel süreklilikte (ilerleme) devrimci bir kesinti olmadan hiçbir sınıfsız toplum ve amaç (sınıfsız toplum); bütün mesiyani patlayıcılığı içinde bir kopma noktası olarak anlaşılmazsa proleteryanın hiç bir devrimci eylemi olamaz... ona göre devrim olmadan kefaref de olmak ve mesiyani-kefarefçi bir tarih anlayışı olmadan gerçekten radikal hiçbir devrimci praksis de olamaz" (LÖWY, 1999: 17).

25 "Büyük insanı, bitmiş eserlerden çok, çalışmalarının ömürleri boyunca izini taşıyan fragmanlar belirler. çünkü ancak daha zayıf, daha dağınık olan kimse bir şeyi bitirmekten kıyas kabul etmez bir sevinç duyar, hayat kendisine yeniden bağışlanmışçasına. Dahiye her çeşit kesinti, ister kaderin ağır darbeleri, ister masum bir uyku, atölyesinin durmak bilmeyen çalışması içinde kendiliğinden gelir. Ve bu atölyenin koruyucu sınırlarını çizer fragmanında. 'Deha çalışkanlıktır' (BENJAMIN, 1999: 14). Son cümleleri Nurdan Gürbilek şöyle çevirmiş: "Ve bunlardan fragmanlarla tılsımlı bir çember örer. 'Deha zahmettir'" (BENJAMIN, 1993: 52).

yılında yazdığı "Tarih Kavramı Üzerine" tezler ise, genel olarak bilgi kuramsal düşüncelerini içerir ve böylece *Pasajlar*'ın yöntemini anlamak için önemlidir. Benjamin'in kendine saklamayı düşünerek yayınlamayı öngörmediği bu tezler, ölümünün ardından yayınlanmıştır ve bugün, yapıta giriş notları sayılmaktadır (TIEDEMANN, 1992: 9-11; CEMAL; 1992: 237-241).<sup>26</sup>

Tiedemann, *Pasajlar Yapıtı*'nın yapısını anlatmak için "inşaat" benzetmesini kullanır. (Bu benzetme aslında, Benjamin'in tüm metinlerinin yapısı için de geçerlidir).<sup>27</sup> Yukarıda adı geçen ve 1935-1939 arasında yazılmış olan metinler, binanın kaba planını verirler. Bu özet metinlerdeki (ya da minyatür modellerdeki) bölümler, yapının katlarını oluşturur. Yapının temel çukurunun yanında, yapıyı örebilmek için toplanmış malzemeler, yani 'alıntılar', bir yığın halinde durur. Bu alıntılar topluluğu, Benjamin'in önem verdiği düşünürlerin sözlerinden öte, 19. yüzyıla ait çok çeşitli temel olgu, nesne ve görüngülerin anlatısından oluşmuştur. Yapı malzemelerini bağlayacak harç ise, Benjamin'in kendi kuramsal düşünceleri ve yorumları olarak hazırlanmıştır. Özdeyişler ya da aforizmalar biçiminde yazılmış bu düşünceler, fragmanlar halinde ifade edilmiştir. Dolayısıyla Benjamin'in amacı, kuram ve yorumu yapının harcı ya da montaj mantığı olarak görünmez kılarken, somut malzeme ve alıntıları ağırlıklı olarak öne çıkarmaktır. Benjamin 19. yüzyılın kültürel dünyasının incelenmesindeki yöntembilimsel sorununu şöyle özetler: "Daha yüksek düzeyde bir somutluğu, Marxist yöntemin gerçekleştirilmesiyle birleştirmek, hangi yolla mümkün olabilir? Bu yolun ilk aşaması, kurgu <montaj> ilkesini tarihe dahil etmek olacaktır. Başka deyişle, büyük yapılar, çok somut biçimlerde üretilmiş küçük yapı öğelerinden oluşturulacaktır. Tek tek öğelerin çözümlenmesiyle, olayın bütününe kristali ortaya çıkarılacaktır" (TIEDEMANN, 1992: 11).

Kılı kırk yaran bir Kelam ustası gibi çalışan Benjamin *Pasajlar* projesi için 1934-1940 yılları arasında sekizyüzlü kadar kaynak taramıştır. Öldüğünde listesinde henüz taranmamış dört yüz kaynak kalır. Bu çalışma notları çok sayıda

26 Bu metinlerin Türkçe çevirileri, 1. dipnotta belirtilmişti. "Tarih Kavramı Üzerine"nin, ilk kez Oskay'da (1982b) olmak üzere değişik metinlerde farklı çevirileri bulunmaktadır. bkz. (CEMAL, 1992; GÜRBİLEK, 1993; DEMİRALP, 1999). Benjamin'in yayınlanmayı amaçlamadığı "Tarih Kavramı Üzerine" adlı tezleri ilk kez ölümünden sonra, 1942'de Los Angeles'ta; Frankfurt Okulu'nun Toplumsal Araştırmalar Dergisi'nde (Zeitschrift für Sozialforschung) Los Angeles'ta, Walter Benjamin'in anısı için derginin kapanmasının ardından özel olarak çıkartılan sayıda yayınlanmıştır bkz. (CEMAL, 1992: 237-238). Demiralp, "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" in "Merkez Park" adlı bir üçüncü bölümü (fragmanı) daha olduğunu söyler (DEMİRALP, 1999: 104).

27 Kurgulama ya da montaj olarak inşaat (construction) Benjamin'in önemli, yöntemsel kavramıdır. Kendisinin bu kavramı kullanmasına bir örnek olarak bkz. (BENJAMIN, 1985: 202). Ayrıca, "Basamaklara Dikkat: İyi bir nesir üzerinde çalışmanın üç aşaması vardır. Yazının bestelendiği bir müziksel, yapıldığı bir mimari ve sonunda, örüldüğü bir dokusal aşama" (BENJAMIN, 1999: 31).

anahtar kavram (Paris, moda, sıkıntı, Haussman gibi..) altında numaralanarak dosyalanmıştır ve yapıtta althyüzü aşkın alıntı bulunur<sup>28</sup> Alıntı mantığı sadece kaynaklar için geçerli değildir. Aslında çalışma "19. yüzyıl Paris'inden alıntılar biçiminde somut imgeler <image> sağlayan bir sözlük" olarak tanımlanabilir. Bu sözlük, "modernliğin kaynaklarını aydınlatmayı amaçlar" (BUCK-MORSS, 1983: 212).

### III

Benjamin, 1935'te yazdığı ve *Pasajlar*'ın özeti mahiyetinde olan "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris"de bizi modern yaşam tarzı ve tecrübenin ilk kez tüm boyutlarıyla belirginleştiği bir zaman ve mekana geri götürür. Makalenin sözünü ettiği dönem, 19. yüzyılın ilk yarısı; mekan, Paris'tir. Bu, kapitalist endüstrileşme ve kentleşme süreçlerinin hızla yaşandığı; Fransız devriminin ardından gelen Restorasyon-Monarşi dönemlerinin, III. Napolyon'un despotizminin hükmettiği; ve Paris proleteryasının 1830'larla başlayan başkaldırısının 1848 devrimleri ve Paris Komünü'yle taçlandığı dönemdir. Metin, kronolojik bir mantıkla değil montaj mantığıyla ve Mesihçi bir zaman anlayışıyla yazılmıştır; ama dönemin sınırları bellidir: Paris'te ilk pasajların yapıldığı 1822-1937 yıllarıyla başlar ve Baron Haussman'ın kapitalizmin gelişen gereklerine uygun bir kent inşa etmek için geleneksel Paris kentini yıktığı 1850-1860'lı yılları kapsayarak Paris Komünüyle biter. Böylece aslında dönem, Paris pasajlarının yükselişinden çöküşüne kadarki zamanı içerir (yıkılan ya da eskiyen pasajların yerini artık Haussman'ın büyük mağazaları ve bulvarları almıştır). Dönemin başlangıcı aynı zamanda şair Charles Baudelaire'nin doğum yılından bir sonraki yıldır ve sonlandığı yıllar büyük Paris yangını ve 1867'de Baudelaire'nin ölümünü ve devrimci komplocu sosyalist geleneğin önderi Blanqui'nin (1805-1881) Komün sırasındaki tutukluluk halini içerir. Benjamin, 19. yüzyıl Paris'inde kapitalizmin yükseliş çağıının çok çeşitli görüngülerini, diğer metinlerin yanısıra esas olarak, "Baudelaire'nin şiirine derinden derine bir yorumlama ile nüfus etme ve ardındaki gerçekliğe erişebilme" yoluyla okumuştur (BENJAMIN, 1985: 205). Böylece, "... dönemden belli bir yaşamı, bir yaşam boyunca oluşturulmuş yapıtların tümü arasından belli bir yapıtı koparıp almış olur. Yöntemin ürünü, yapıt içersinde bütün bir yaşam boyunca yaratılanların, bunlar içersinde belli bir çağın ve çağ içersinde de tarihin tüm akışının korunmasıdır" (BENJAMIN, 1992d: 42; krş. DEMİRALP, 1999: 103.).

28 "Şosenin özündeki güç, insan üzerinde gittiği zaman başka, uçakla yükseğinden uçtuğu zaman başkadır. Keza bir metnin gücü de, okurken başka, kopya ederken başka olur... sadece kopya edilen metindir, onunla uğraşanın ruhunu ortaya çıkaracak komutu verebilen..." (BENJAMIN, 1999: 17).

"XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" metninin (ve *Pasajlar*'ın) ana konusu, 19. yüzyılın ilk yarısında sanatların yazgısıdır. Bu yazgı kapitalist endüstrileşme süreçlerinin sanat ve teknik ilişkisinde yarattığı köklü değişikliğin ürünüdür. Sanatın yazgısını gösteren tüm konular Fransa'da 19. yüzyılın kültürel üstyapısı bağlamında ele alınır. Metnin konularının işlenmesini sağlayan temel tarihsel toplumsal kategorilerin odak noktasında, Benjamin'in özellikle 1924'de Lukacs aracılığıyla okuduğu 'meta fetişizmi' kavramı bulunur.<sup>29</sup> Benjamin Marx'ın meta fetişizmi kavramını yalnızca olgusal bağlamında kullanmaz; kavramı benzersiz biçimde yorumlayarak, ilerde görüleceği gibi, meta biçiminin kendisinden 'devrimci bir estetik' çıkarır. Dönemin toplumsal tarih anlatısının kategorileri, üretici güçler ve üretim ilişkileri arasındaki kapitalist çelişki ve sınıf mücadelesine ilişkin Marxist analizlere dayanarak kurulmuştur (TIEDEMANN, 1992: 22; LUNN, 1995: 277). Marx'ın *Louis Bonaparte'in 18. Brumaire*'nin, *Pasajlar Yapıtı*'nın minyatür modeli olan "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair"deki toplumsal tarih anlatısının kaynağını oluşturduğu çok belirgindir. Ancak Benjamin Marxist sanat kuramcılarının kültürü ekonomik gelişmenin bir yansıması olarak açıklamalarına karşı çıkar. Marx'ın "üstyapının ideolojilerinin, ilişkileri yanlış ve çarpık yansıttıkları" düşüncesine şu soruyu ekler: "Eğer altyapı belli ölçüde düşünce ve deneyim malzemesi açısından üstyapıyı belirliyor, ama bu belirleme yalnızca bir yansıtmadan ibaret değilse, o zaman... nasıl karakterize edilebilir?". Benjamin'in belirlenme sorununa ilişkin bu soruya verdiği yanıt şudur: Üstyapı, altyapının dile geliş biçimidir; anlatıdır. Freud'un düş kuramındaki fizyoloji ve düş anlatımı arasındaki belirlenim metaforuyla açıklamasını sürdürür: "... toplumda egemen olan koşullar üstyapıda dile gelir; tıpkı uyuyan birinin düşlerinin içeriğinde, aşırı dolu bir midenin, nedensel bağıntı bakımından düşün yaratıcısı olabilmesine karşın, yansımaları değil, ama anlatımını bulması gibi" (TIEDEMANN, 1992: 25).

Ekonominin kültürdeki bu anlatımı kendisini somut görüngülerde ortaya koyar. Varlıklarını, 19. yüzyılda üretici güçlerin gelişimi ve meta üretimine borçlu olan tüm endüstriyel ürünler, yapılar, reklamlar, teknik buluşlar, sanatsal yaratılar ya da yaşam, algılama ve eylem biçimleri, somut görüngüler olarak, fizyonomik biçimde ele alınır ve adlandırılır. Marshall Berman'ın bir biçimde söylersek<sup>30</sup>, Benjamin'in yöntemi, kapitalizmin yükseliş çağındaki modern-

<sup>29</sup> Lunn'dan öğrendiğimize göre Benjamin, Marx'ın ilk felsefi eserlerini ve tarihsel, siyasal yazılarını 1925-1928 arası esas olmak üzere bu dönemle birlikte okumaya başlamıştır. Tiedemann, Benjamin'in 1930'da *Kapital*'in belli bakış açılarını incelemesi gerektiğini düşündüğünü yazar. 1935'de, yani "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris"i yazdığı yıl, *Kapital*'in birinci cildini 'karşıtmaktadır' (TIEDEMANN, 1992: 21-22).

<sup>30</sup> Burada, Marshall Berman'ın 'modernleşme', 'modernlik' ve 'modernizm' kavramlarını tanımlama tarzı kastedilmektedir. bkz. (BERMAN, 1994: 11-43).

leşmenin maddi süreçleriyle birlikte ortaya çıkan düşünce ve tecrübe malzemesini, aynı süreçlerin ürünü olan, onları temsil eden ya da dile getiren durağan biçimler (nesnel/imgeler dünyası) içinden okumaya dayanır. Tiedemann'a göre Benjamin Marxist kuramı genişletme girişiminde, bütünü detaydan yola çıkarak deşifre ettiği gibi, tekil olanda geneli sergiler. Çıkış noktası, somut olandır; görünebilir olan alandır. Öyleyse çıkış noktası, Paris kentinin kültürel dünyasının fizyonomisidir. *Pasajlar Yapıtı*, "temelde en erken endüstri ürünlerinin, en erken endüstri yapılarının ve aynı zamanda ilk büyük mağazalarının, reklamların vb. anlatım karakteriyle ilgilenmektedir". Ekonominin kültürdeki anlatımını göstermek, "ekonomik bir süreci, pasajların (ve bu ölçüde de 19. yüzyılın) bütün yaşam görüngülerinin kaynaklandığı somut bir ilkgörüngü niteliğiyle kavramaktır" (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 25-26).<sup>31</sup>

Benjamin, böylece 19. yüzyılda Paris'te kapitalizmin yükseldiği dönemi okumak için dönemin kültürel fizyonomisine "imzasını atan" somut kentsel görüngüleri alıntılar ve adlandırır. Bu temel görüngüler, bağlantılandıkları faillerle birlikte, metni oluşturan alt bölümlere başlıklarını verir: Fourier ya da Pasajlar; Darguerre ya da Panoramlar; Grandville ya da Dünya fuarları; Louis-Philippe ya da İçmekan; Baudleaire ya da Paris caddeleri; Haussman ya da Barikatlar; ve- Blanqui'nin kozmolojik bir fantazmagorisi aracılığıyla- Sonuç. İrili ufaklı heterojen görüngülere kaynaklık eden ekonomik, toplumsal ve politik süreçlere ilişkin temel kategori ve yorumlar (fikirler), onların bir takımıyıldız (constellation) şeklinde kümelenirilmesini sağlar. Örneğin, meta üretimi altında yaratma biçimleri ve teknolojinin içiçe geçmiş olması, mimari yapılardan mühendis tasarımlarına, reklamlardan gazetelere dek kendini gösterir. Benjamin "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris"de, sanat ve teknik ilerleme arasındaki ilişkinin ortaya çıkardığı bir görüngü topluluğunu şöyle özetler: "Üretici güçlerin gelişmesi... yaratma biçimlerinin sanattan bağımsızlaşmasına yol açtı. Bunun ilk adımı mimarlık alanında, mühendisin tasarımıyla eylemiyle atıldı. Bunu doğanın fotoğraf aracılığıyla yansıtılması izledi. Düş ürünü olan yaratı, reklam grafiği olgusuyla uygulama alanına girdi. Yazın, gazetelerin kültür ve sanat sayfalarındaki makalelerin kalıbı içersinde kurguya boyun eğdi. Bütün bu ürünler, birer mal <meta> niteliğiyle artık pazara adım atmak üzeredirler (BENJAMIN, 1992a: 92). Meta üretimi altında şair de fahişe de, aynen mal gibi

31 Benjamin altyapı ve üstyapısal düşünce ve tecrübe malzemesi arasındaki ilişkiyi nasıl düşündüğünü anlatırken, 'düş'ten başka 'yaprak' metaforunu da kullanır: "Nedensellik açısından, yani birer neden olarak bu <ekonomik> olgular,... ancak kendilerine özgü gelişmeleri- daha iyi bir deyişle açılımları- boyunca, tıpkı yaprağın somut bitkiler dünyasının bütün zenginliğini gözler önüne serdiği gibi, pasajların somut tarihsel biçimleri dizisine kaynaklık ettiklerinde, onların ilkgörüngülerine dönüşürler" (Aktaran TIEDEMANN: 26).

müşteri bulmak için kalabalıklar arasına dalmak zorunda olan figürlerdir. Ya da panoramik yazın, dedektif öyküleri ve Baudelaire'nin şiirsel yöntemi, dönemin yeni genel toplumsal koşullarının yarattığı ve aynı zamanda bu koşullara karşı savunmaları içeren farklı ama ortak özelliklere sahip algılama ve yazma teknikleri olarak kümeleştirilmişlerdir. Yine Baudelaire ve Blanqui, biri estetik diğeri politik alanda; biri kalabalıklar olarak kitlelerin diğeri ise proleter kitlelerin içinde yuvasını bulmuş ve kapitalizmin yükseliş çağında ortaya çıkan ve onunla hesaplaşan algılama ve eylem biçimlerinin temsilcileridir. Bu dönemde proleterleşen sanatçı ile proleter eylemci ikilisinden biri dilde diğeri eylemde suikastçıdır (krş. DEMİRALP, 1999: 115). Kapitalist üretimin hızı ve modern çağın göstergesi ise, kendini, tüketim kültürünün çeşitli görüngülerinde olduğu kadar, bu görüngülerin yaşam süresini belirleyen, herşeyi yıkıp eskiten 'yenilik' kültüründe dile getirecektir. Böylece Benjamin, üstyapıda dile gelen somut imgeler ve görüngüler dünyasını, altyapının ilgili ilişkilerine tekabül ettirmiştir.<sup>32</sup> Bu yöntemle, bugün artık yıkıntılarıyla karşılaştığımız, kapitalizm altında kültürün ve sanatın yazgısının işaretleri haline gelmiş olan nesnelere dünyasından yola çıkarak, 19. yüzyıl başında dönüşmüş bir anı, ekonomik, teknolojik, sınıfsal, toplumsal, politik, mekansal, kolektif, bireysel ve gündelik tecrübe boyutlarıyla çok katmanlı biçimde örerak anlatır.

Benjamin'e göre, "Her duygu apriori bir nesneye ilişkindir; ikincinin sunuluşu birincinin görüngübilimidir" (Aktaran JAMESON, 1997: 67). Benjamin'de genel toplumsal sürecin somut dışavurumları olan özgül görüngülerin kümelenirilmesi, algısal/duyusal ve kavramsal olarak nitelenebilecek iki şeyi birleştirmiştir: dönemin özgül düşünce ve tecrübe malzemesi ile bunların kaynağı olan altyapının analizine ilişkin kavramlar (fikirler). Böylece belirli ruhsal durumlar ve tecrübeler fiziksel imgeler aracılığıyla cisimleştirilerek dile getirilir. Ve görüngüler olarak nesnelere, sembolik şebekeler kuran bir metafor niteliği kazanan fikirler aracılığıyla

32 Adorno ve Benjamin arasındaki mektuplaşmalarda görüldüğü gibi, Adorno Benjamin'i altyapı ve üstyapı ilişkisini kurarken 'dolayılara' gerekli önemi vermemesinden dolayı eleştirir. Adorno, "... üstyapı alanına giren bir yığın bireysel <tikel> özelliklere, bu özellikleri dolayimsız bir biçimde, hatta rastgele bir biçimde, altyapının ilgili görünen özelliklerine bağlanarak 'materyalist' bir değerlerdirmeden geçirilmiş gibi bir görünüm kazandırmayı yöntembilimsel olarak doğru" bulmaz. Ona göre dolayimsız bir materyalizm, bir tür antropolojik bir materyalizm olmaktan öteye gitmez. Adorno, Benjamin'i böylece teoriyi ihmal etmiş ve teolojik bir motif olan nesnelere adları ile seslenme sonucu, olguları yüzeydeki görünümüleriyle olduğu gibi yığılmış olmakla eleştirir. Benjamin'in çalışmasının "büyü ile pozitivizm arasında biryerlere sıkışıp kaldığını" öne sürer. Bu çalışmanın ikinci kısmında görüleceği gibi, Benjamin verdiği yanıtta, kendisinin spekülâtif düşünceden kaçmak için gösterdiği yönembilimsel titizliği ve Baudelaire çalışmasındaki filolojik yöntem ve diyalektik materyalist yöntem aşamalarını Adorno'nun anlamadığını söyler bkz. (ADORNO, 1985: 188, 190-191; BENJAMIN, 1985: 202-205).

adlandırılmış ve kümelenmiş olur: "Takımyıldızlar yıldızlara göre neyse, idealar da <fikirler de> nesnelere göre odur. Öncelikle bu demektir ki, idealar ne onların kavramları ne de yasalarıdır... Kavramların işlevi, görüngüleri gruplamaktır ve aklın ayırdedici gücü sayesinde bunlar arasında yaptığı ayırım iki şeyi bir çırpıda birleştirdiği için daha da önemlidir: görüngülerin kurtuluşu ve ideaların temsili" (Aktaran EAGLETON, 1998: 339-340). Benjamin, Marxist yöntemi somutlaştırma girişimine, gençlik yıllarından beri etkilenmiş olduğu Fransız sembolist şairleri ve avangard sanat pratiğinden olduğu kadar, Yahudi mistisizmden de motifler taşımıştır. Lunn, Benjamin'in görüngüleri adlandırması ve kurgulaması konusunda şöyle der: "'Şeyler', tarihin somut görüngüleri, amaçsız yıldızlardır. Eleştirmen bunlarla, daha önce birbirinden ayrı olanları biraraya getirerek tarihsel bir 'takım yıldızlar kümesi' oluşturur... Eleştirmen, bulunmuş parçalara, anlık ayrıntılara ve alıntılara anlam veren 'Fikirler' <idealar> kurgulayarak, bellek aracılığıyla sözcükleri iletişimsel olarak değil, sembolik olarak kavramanın temelde mevcut tarzını yeniler". Bu, Benjamin'e göre, "Cennetteki isim vericinin, Adem'in tutumudur". Lunn'a göre Benjamin'deki dinsel ve Marxist siyasal motifler arasındaki birleştirici yöntemi, özellikle metaforik ifadenin yankılayıcı gücüyle sembolist modernizm sağlar.<sup>33</sup> Benjamin dinsel düşüncesini seküler dünyaya uygun bir tarzda ifade ederken, "gündelik ve seküler dünyaya anlaşılması zor ve kutsal bir metin" gibi yaklaşmıştır. Bu yaklaşımın klasik formülü, Benjamin'in "Gerçeküstücülük" üzerine yazdığı makalede görülür. (LUNN, 1995: 230-231, 224, 271). Bu formül, Benjamin'in 'özü', nesnelere üstünde ya da ardında değil, somut nesnelere içinde; ve de genel olanın mahiyetini, özel olanda bulmaya çalışmasının ürünüdür. Charles Rosen, Benjamin'deki sembolist esini şöyle betimler: "Fikir, yalnızca sözcüklerin birbirini yansıtarak yan yana gelmesiyle belirlenir-bu her sözcüğün anlamının birden çok yüzeyinin bu yansımaları yaratmak için kullanıldığını gösterir... Mallerme'nin sözcüklere yaptığını Benjamin fikirlere yapar: Onları isimlendirir, yanyana getirir ve birbirlerini yansıtmasına izin

33 Benjamin'in Sembolist şairlerden öğrendiği dil anlayışının, Yahudi kutsal metinlerinin Kabalist yorum tarzıyla uygunluğu konusunda bkz. (LUNN, 1995: 223-225). "Kabala, Musevilikte bazı din bilgilerini arasında dinsel metinlerin mistik yorumlanımından kaynaklanan ve Tanrı'nın niteliklerini yüceltmeye yönelik bir tarikat. Aynı zamanda, gizli, sihir, ya da 'yeraltı örgütü' şeklinde toplanmış, örgütlenmiş hareketlere, sistemlere de verilen bir isim, ya da nitelik" (OSKAY, 1982b: 36, dipnot). Kabala yorum tekniği konusunda bkz. (JAY, 1989: 289; DEMİRALP, 1999: 11-16, 153; TIEDEMANN 1992). Anımsamanın verileri olan benzeştirmeler (mütekabiliyet/correspondence) kavramı, zaten Benjamin'in Baudelaire'den aldığı bir kavramdır ve şiirsel düşüncenin bir özelliğidir. Çalışmanın ikinci kısmında görüleceği gibi, Benjamin'e göre tecrübenin temeli, benzerlikler üretmek ve algılamak yetisinde yatar. Kavram aynı zamanda, üzerine çalıştığı Goethe'nin "Seçme Yakınlıklar" (Gönül Yakınlıkları) kavramıyla da akrabalık gösterir. Benjamin'in 1914-1923 arası olarak ele alınan gençlik yıllarındaki bu yönde ilgileri ve çalışmaları için bkz. (LUNN: 218-239; 305-308; DEMİRALP: 33-49, 66, 64, JAMESON, 1997: 67-77; TIEDEMANN, 1992: 17-20; LÖVY, 1999: 218-231).



verir. Doğrudan argümanı reddederek, dil aracılığıyla çapraz anlamları üretmek için fikirlere dayanır. Yaptığı düzenlemeler düşünme materyalidirler, bizzat okuru fikir titreşimlerinden anlam çıkarmaya zorlarlar... Tıpkı Mallerme'nin şiiri gibi, Benjamin'in eleştiriciliği de zorlayıcı değil, imleyicidir. Sembolizmi aşığı yerde, şokun daha modern gerçeküstü kullanımı içindedir... birbiriyle uyuşmayan unsurları aynı boyunduruğa vurur... Aşırı uçlar pek az yorumla ya da hiç yorum yapılmadan yan yana getirilir ve fikir, aralarındaki sessizlikten yükselir". (Aktaran LUNN, 1995: 219-20).<sup>34</sup> Egelton'a göre Benjamin'in Paris'e ilişkin çalışmasında, "parça ile bütünü dönüştürülmüş bir ilişkisinin kurulduğu, bütünüyle yeni bir mikroskopik sosyoloji" tarzı bulunur. Bu tür mikroanalizde tekil görüntü, deşifre edilmesi gereken bir şifreli kod ya da esrarlı bir bilmece... olarak, tüm üstbelirlenmiş karmaşıklığı içinde kavranır... Bu yöntemin sağladığı, bütünü yalnızca grafik imgelerin yoğun bir mozaik gibi görüldüğü bir tür şiirsel ya da romansı sosyolojidir... " (EAGELTON, 1998: 341).

#### IV

Takımyıldızları oluşturan benzeştirme açısından önemli olan, bir seçme ve yeniden birleştirme girişimidir; yani montajdır. Benjamin'in amacı, yukarıda Tiedemann'ın 'inşaat' metaforu bağlamındaki alıntısında ifade ettiği gibi, "daha yüksek düzeyde bir somutluğu, Marxist yöntemin gerçekleştirilmesiyle birleştirmek" için, kurgu ilkesini tarihe dahil etmektir. Benjamin, neden 19. yüzyılın Paris'inin fizyonomisini yapmayı seçmiştir? *Pasajlar Yapıtı*'nda 19. yüzyılın kültürel panoramasını vermek için ürettiği alıntılar mozaikinde, neden

34 *Parıltılar* kitabında Benjamin, 19. yüzyıl ortalarında varolan ve verili bir kaç sözcüğü sıralarını bozmadan bağlantılandırmaya yönelik bir sözcük oyununun varlığından bahseder. Yetişkinler o birkaç kelimeyi çok bildik, toplumun içindeki mevcut kuralları yineleyecek şekilde kalıplara sokacaklardır. Oysa çocuklar sözcükleri, bir oyun yaratıcılığı içinde fantastik ve düşsel ama aynı zamanda çok-anımlı bir şekilde kurgularlar: "Özellikle çocuklarda bu oyun en ilginç buluşlara yolaçıyordu. çünkü sözcükler çocuklara, aralarında acaip bağlantı yolları olan mağaralar gibi gelir... Bir çocuğun oynarken sözcüklerden yağurduğu cümleler, kutsal metinlerin cümlelerine, yetişkinlerin güncel dilinden gerçekten de daha yakın"dır. Oyun için verilen sözcükler, 'simit, kalem, teneffüs, bağrışma ve maskaralık'tır. Benjamin, oniki yaşındaki bir çocuğun sözcükler arasında bağlantı kurma tarzını örnekler: "Zaman doğanın içinde bir simit gibi sallana sallana gidip geliyor. Kalem kırları, çayırları boyuyor, sonra teneffüs oluyor, her taraf yağmurla dolup taşıyor. Kimse bağrışmaya kalkmıyor, çünkü maskaralık yok" (BENJAMIN, 1990: 53). Benjamin ayrıca, çocuklar için oyuncak ya da kitap gibi faydalı nesnelerin yapımında, onların nesnelere kurduğu farklı ilişkinin dikkate alınması gerektiğini söyler. Çocuklar, nesnelere üzerinde eylemde bulunulan inşaat, bahçe ya da ev işlerine ve buralardaki "artıklara" cezbolurlar. "Artık malzemede nesnelere dünyasının onlara, sadece onlara çevirdiği yüzleri görürler". Bu nesnelere, "... birbirlerine karşı yeni, apayrı bir ilişki içine sokarlar..." (BENJAMIN, 1999: 20). Benjamin, böyle, araya hiç yorum katmadan sadece alıntılarla yaptığı bir kurguyla metin yazma arzusundaydı ve 'ben' sözcüğünü mektup dışında kullanmama kuralı vardı. bkz. (DEMİRALP, 1999: 141).

belirli görüngüleri seçmiştir? Bu iki sorunun yanıtı da Benjamin'in tarih, siyaset ve sanat felsefesinde olduğu kadar onun yaşamöyküsünde de yatar. Kendisi ilk kez 1913 yılında, yirmibir yaşındayken Paris'e gider. Paris kenti Benjamin açısından, Jameson'ın dediği gibi, bütünlüklü bir yaşam arayışının imgelerini, izlerini bulabileceği bir kenttir. Paris caddeleri hakkında, "neredeyse daha çok yuvam gibiydi" diye yazar. Paris'te insan, yaşamak için yaşayabilir, başkalarıyla bir saatten uzun konuşmaları sürdürebilir. Paris hala, yayalar kentidir ve evler sanki aralarında yürümek için; düşüncelere dalmış, amaçsızca yürüyen flanöre yol vermek için yapılmış gibidirler.<sup>35</sup> Pariste bir yabancı, gökyüzünü tavan kılan ve bir açık-hava içmekanı sağlayan caddeler boyu, gelip geçen insanların yarattığı yaşam canlılığı içinde, sayısız kafelerde dinlenerek, evindeymiş gibi yaşayabilir. Bulvarları birbirine bağlayan; "mekana dönüşmüş bir geçmişi hala korumakta" olan; "eskimiş zanaat dallarını" ve nesnelere barındırarak "gizemli bir atmosferi yansıtan" pasajlar, Paris'i Paris yapan tüm bu özelliklerin göstergesidir.<sup>36</sup> Benjamin'in Paris'e yaptığı ilk yolculuk onun için 20. yüzyıldan (Berlin'den) geriye, 19. yüzyıla dönmek gibidir. Burası, 19. yüzyıl Avrupa'sının kültürünü belirlemiş olan başkenttir ve o zamandanberi, herşeye rağmen, ister toplumsal ister siyasal nedenlerle olsun, yurtsuz kalmış insanlara kendini ikinci yurt sayabilen bir kenttir (ARENDETT, 1979: 19-22; OSKAY, 1982b: 21-23). Paris, 1913'ten sonra Benjamin açısından modernlik tecrübesi için bir model oluşturacak; Fransız modernist sanatının eleştirel enerjisiyle dolu ve politik geçmiş kokan bu kent, onun için bir çekim merkezi olarak kalacaktır. Benjamin 1926'da Paris'e yerleşir ve 1927'deki Moskova gezisinin ardından ise, gerçeküstücülüğe duyduğu ilgi yoğunlaşır (LUNN, 1995: 239; ARENDETT, 1979: 22).<sup>37</sup>

"Avrupa Başkentinin bu en gizemli şekilde ölmüş bölümleri" dediği pasajların, Benjamin'in imgelemindeki yerini derinleştiren ve *Pasajlar Yapıtı*'na esin veren ise, Aragon'un 1919 yılında yazdığı *Opera Pasajı* (Passage de L'Opera) olur. Bu, Aragon'un, Breton ve diğer gerçeküstücü arkadaşlarıyla sürekli toplantı yeri olup, Haussmann Bulvarı'nın açılması nedeniyle 1925'te yıkılacak olan Opera Pasajı için yazdığı yüzotuzbeş sayfalık metindir. Benjamin, "Gerçeküstücülüğün babası, Dada'ydı; annesi de pasajdı" der (BENJAMIN, 1992e: 234). Aragon'un metninde, Opera Pasajı'nda "düşler dalgası" içinde düşünerek dolaşırken, gerçeğin o zamana dek hiç görmediği yanlarına dalması ve yıkıldıktan iki yıl sonra bu pasaj için "insan akvaryumu" (yani, bugüne ait

35 "Bir kentte kaybolmak-ormanda kaybolur gibi-başlı başına bir konudur öğrenilmesi gereken. Paris bunu bana öğretmiştir", der (Aktaran DEMİRALP, 1999: 91).

36 Benjamin'in Paris pasajları konusunda yazdığı "İlk Taslaklar"ı için bkz. 1992e.

37 Benjamin 1913 ziyaretinin ardından, Baudelaire ve Mallarmé'yi 1914-1916 yılları arasında; Proust'u ve Verlaine'yi ise 1919'da okur; ve onlardan çeviri yapar. Dadacı şair Hugo Ball da gençlik arkadaşıdır.

bilmecelerin çözüldüğü düne ait kalıntı) demesi, Benjamin açısından büyük bir ilham kaynağı olmuştur (TIEDEMANN, 1992: 14). 1927, Benjamin'in *Pasajlar Yapıtı*' üzerine çalışmaya başladığı yıldır. Pasajlar, 19. yüzyılın ilk yarısında müthiş bir yenilik savıyla ortaya çıkmış ve geçen zaman içerisinde eski işlevini yitirmiş, atık kentsel görüngüler kategorisine girer. Benjamin, "kaynağını gelişen kapitalizmin üretim güçlerinde bulan... yeniliklerin ve buluşların gittikçe artan eskimesinde bütün bir modern çağın göstergesini bulur" (TIEDEMANN, 1992: 13).

Benjamin açısından Gerçeküstücü hareketin komünizmle kurduğu ilişki ve dahası, gerçeküstücülerin sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırları patlatmaya yönelik tasarımıyla burjuva kültürüne karşı verdikleri, metalaşmış dünyadan kopmaya yönelik "gerilla savaşı" önemlidir.<sup>38</sup> Benjamin'e göre gerçeküstücüler, nesnelerin metalaşma altında köleleştirilmiş varoluşlarına, kendi materyalist ve düşsel, "kutsal olmayan parıltılarınının" damgasını vurarak, <böylece görüngüleri kurtararak>, Paris kentinin görsel imgelerini "şaşırtıcı bir montaj tarzıyla" yeniden kaydetmekteydiler (LUNN, 1995: 239). Breton'un Nadya adlı romanından bahsederken, Breton'un Nadya'dan çok onun yakınlık duyduğu gözden düşmüş şeylerden cezbolduğunu söyler: "Gözden düşmüş şeylerde", ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelere, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokallerinde beliren devrimci enerjii ilk farkedenden odur <Breton>. Bunların devrimle ilişkisini, hiç kimse bu yazarlardan daha iyi anlayamaz. Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, iç mekanların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kahinler, bu mümeccimlerdir. Aragon'un Opera Pasajı bir yana, Breton ve Nadya, hüzünlü tren yolculuklarında (demiryolları da eskiyor artık), büyük kentlerin işçi mahallelerindeki ıssız pazar öğle sonralarında, yeni bir apartman dairesinin yağmur süzülen camlarından dışarıya ilk göz gezdirişte yaşadığımız herşeyi devrimci bir eyleme olmasa da, devrimci bir deneyime dönüştüren aşıklardır. Onlar, bu şeylerde gizlenen 'atmosferin' <halenin> muazzam gücünü patlama noktasına getirirler.... Bu şeyler dünyasının tam ortasında, gerçeküstücülerin düşlerini en çok süsleyen nesne, Paris şehri durur. Ama yalnızca isyan onun gerçeküstücü yüzünü tümüyle açığa çıkarabilir (Boşalmış sokaklarda sonucu

38 "Gerçeküstücülük" denemesinde Benjamin şöyle der: "Bakunin'den beri Avrupa, radikal bir özgürlük kavramından yoksun. Gerçeküstücülerinse böyle bir özgürlük kavramı var. Kemikleşmiş liberal-ahlaki-hümanist özgürlük idealini ilk tasfiye edenler onlardı" (BENJAMIN, 1993c: 165). Löwy'ye göre, Benjamin'inin bu denemesinin ana motifini, komünizm ile anarşizmi eklemlene girişimi oluşturur. Benjamin, sosyal demokrasinin yüzeysel iyimserliğine karşın bu ikisinin, Avrupa insanlığının kaderi hakkında aynı görüşe sahip olduğunu düşünür: "her konuda kötümserlik"(LÖWY, 1999: 203).

ilan eden düdük ve silah sesleri). Hiçbir yüz, bir şehrin gerçek yüzü kadar, gerçeküstücü değildir. Ne de Chirico ya da Max Ernest'in tabloları, fethedilmesi gereken bir iç kalenin- insanın kalenin kaderine ve bu kaderde, yani kitlelerin kaderinde, kendi kaderine hükmedebilmesi için mutlaka fethedilmesi gereken kalenin- keskin çizgileriyle ölçülebilir. Nadya, ... kitlelerin ve onlara devrim ilhamını veren şeyin temsilcisidir... Bu şeyler dünyasına hükmeden trük,... tarihsel geçmiş anlayışının yerine politik geçmiş anlayışının geçirilmesini içerir. 'Açılın ey Mezarlar!...' (BENJAMIN, 1993d: 159 (arada 160).

Benjamin'i gerçeküstücü yöntemlere yaklaştıran nokta, geçmişin, "en derinlerinde uyuklamakta olan düşsel kesitlere" indirilmesidir. Pasajlar Yapıtı açısından burdan kaynaklanan yöntem, 19. yüzyılın "uyanılması gereken bir düş" olarak ele alınmasıdır.<sup>39</sup> Uyanmak, bir düşün gizli muhtevasını deşifre etmektir; yani bu gizli muhtevayı bugün için diyalektik olarak aşarak (aufhebung) "kurtarmaktır". Bu aydınlanma, bugünün devrimci eylemi ve kuramı için gereklidir. 19. yüzyılın korunması, bilincine varılarak bugün için "kurtarılması" sayesinde gerçekleşir. Benjamin'e göre, "tarih alanındaki yeni ve diyalektik yöntem bugünü düşle bağıntılı olan uyanık dünya niteliğiyle yaşayabilmek için, olan biteni bu düşün yoğunluğu içinde ele almaktır" (Aktaran TIEDEMANN, 199: 17).<sup>40</sup> Benjamin'in düşüncesinde düşlerin devrimci rolünü yerli yerine oturtabilmek için ondaki diyalektik imgelemi oluşturan düş-imge ve diyalektik-imge kavramlarına bakmak gerekir- ki aslında bu iki kavram, bugünün yaşamını ve kültürel biçimlerini okumak için 19. yüzyıl'ın yitirilmiş, kalıntı biçimlerinden seçmiş olduğu görüngü kümelerinin yöntemsel ele alınış biçimlerinden başka bir şey değildir. Ancak önce bu kavramların kaynağı olan fantazmagori ve kolektif bilinçdışıdaki sınıfsız toplum düşleri motiflerine bakılmalıdır. Benjamin'e göre nesnelere adlandırmak, fikirleri temsil etmek ve görüngüleri kurtarmak isteyen dil, nesnelere bugün içinde bulunduğu durumu kale almalıdır. Daha önceden belirtildiği gibi, Pasajlar Yapıtı'nın odak noktasında Benjamin'in Lukacs aracılığıyla okuduğu Marxist "meta fetişizmi" kavramı bulunur. Modern dünyada kentsel, insan yapısı çevremizi oluşturan ve çeşitli amaçlarla kullandığımız (binalardan sanat

39 Benjamin Aragon'un gerçekliği düş gibi algılayarak parçalamasını övgüyle karşılamışsa da, onun bugünü düne bağlayan "düşlerin alanında kalmakta direnmesini"; düşlerin <ve sarhoşluğun, esriklığın> yeniden aklın egemenliği altına girmemesini, yani uyanmamayı doğru bulmaz. Gerçeküstücülerin, geçmişi bugüne taşımayarak romantik bir tutum içinde kaldıklarını düşünmektedir (TIEDEMANN, 1992: 16-17).

40 Benjamin'deki gerçeküstücü ve Freudcu düş kuramı yönteminin bireyselden kolektife taşınarak, tarihe uygulanması düşüncesi, Tiedemann'a göre, onun Pasajlar Yapıtı'nın aslında henüz meta fetişizmi kavramıyla odaklanmadan önceki, 1927-1929 yılları arasındaki projesine aittir. Ancak Tiedemann, düş yönteminin ve diğer metafizik dediği motiflerin, 1930'ların projesinin yeni çehresindeki tarihsel materyalist çerçeve içinde yeniden kullanıldığını söyler. Bkz. (TIEDEMANN, 1992: 12, 25).

eserlerine) tüm nesnelere, metaldır; çünkü hepsi, kapitalist endüstriyel üretim süreçlerinin ürünüdürler. Bu süreç sadece nesnelere için geçerli değildir; bu nesnelere üreten emek gücü de metalaşmıştır. Metalaşmış bir dünyada, nesnelere de, insan yaşamı da, bilinci de indirgenmiştir; nesnelere "hale" sini yitirmiş,<sup>41</sup> tamalgı ve hakiki tecrübe (Erfahrung) olanağı parçalanmıştır. Metalaşma olgusu, meta fetişizmini; yani aslında meta üretimi ilişkileri düzeyindeki sömürü ve tahakküme dayalı olan insanlararası ilişkiyi, pazarda eşit dolaşıma giren mallar arasındaki bir ilişkiymiş gibi görmek sonucunu yaratır. Metaların fetişleştirilmesi, onları üreten zihinsel ve bedensel emek süreciyle canlı bağlantılarını koparıp, nesnelere ölü fetişler olarak şöyleştirilmesi anlamına gelmekle kalmaz; aynı zamanda bu, insan ilişkilerinin şöyleşmesi ve kapitalist üretim sürecinin kendisini gerçekleştiren insanların karşısına, ezici bir doğal güç olarak çıkması demektir. Benjamin'e göre 19. yüzyıldaki kültürün yazgısı, meta olmak yazgısından başka bir şey değildir ve bu olgu kendisini kültürel varlıklarda "fantazmagori", yani "aldatıcı görüntü" niteliğiyle sergiler.

41 Benjamin için 'hale', antropologların ilkel toplumlar için 'kutsal' dedikleri niteliğin eşdeğeri. "İnsani olaylar dünyası için 'gizem' ne ise; insanların dünyası için 'karizma' ne ise; şeyler dünyası için de 'hale' odur (JAMESON, 1997: 80). Bu anlamda toplayıcı (koleksiyoncu), aslında nesnelere her türlü yararlıktan kurtararak, halesini (sembolik değerini) arayan, yücelten kişidir. Dünyevileştirilmiş ve metalaştırılmış bir dünyada, nesnelere halesi, sembolik değerleri yitmiştir; kullanım değerleri vardır; ama o da değişim değerinin yedeğine alınmıştır. Nesnelere halesini yitirmesinde, makinalaşma sonucu modern dünyada insan algısının insanın kendi ürettiği mekanik yeniden üretim yöntemleriyle yer değiştirmesi kilit bir rol oynar. Eğer nesnelere halesini yitirmişlerse, o zaman nesnelere dünyası simgesel bir dille ifade edilemez; çünkü simgesel dil, nesnelere ile özneler arasında bütünlüklü bir insan yaşamının (tümlüklü bir geleneğin) olduğunu varsayar. Alegorik imge ise, modern dünyada nesnelere dünyasını temsil etmeye uygundur; içi, anlamı boşalmış ve doğayla uyumunu kaybetmiş bir yaşam, alegorik temsili esas alır; ve böylece artık bu içi boşalmış imgeleri yeniden kurgulayarak onlara can vermek imkanı da doğar. Benjamin'in alegori ilgisi, *Alman Barok Draması*'nda belirginleşmiş ve sürmüştür: "Şeyler dünyasında örenler <yıkıntılar/harabeler> ne ise, düşünceler dünyasında da alegoriler, odur" (Aktaran JAMESON, 1997: 76). Benjamin'de meta olarak nesnelere halesizleşmesi, tüm sanat ürünleri dahil tüm nesnelere için geçerlidir; bu çalışmanın ikinci kısmında görüleceği gibi, kendini pazarlamak zorunda kalarak metanın yazgısını paylaşan şair Baudelaire için de. Ancak, Benjamin bu yitimden pozitif sonuçlar da çıkaracaktır. Benjamin, halesinin ve simgenin, kaybolduğu bir dünyada, iradi bir müdahaleyle, görüntülere hale pırlıtsı veren kurtuluş izlerinin peşine düşüp, bunları kesintili bir zaman aralığında yoğunlaştırmak için, tam da tekniğin olanaklarından, gerçeküstücü montajdan yararlanır. Benjamin'in diyalektik düşüncesi, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda halesini yitiren sanat eserinin kazandığı olumlu yeni işlevi, politikayı öne sürecektir. Eagleton'a göre Lukacs sanat ürününü, metanın karşısına koymuştur. Benjamin ise, diyalektik bir aşma yoluyla, "meta biçiminin kendisinden devrimci bir estetik çıkarır (EAGLETON, 1998: 338; TIEDEMANN, 1992: 22). Simge ve alegori arasındaki fark için, bkz. (LUNN, 1995: 302-303; LÖWY, 1999: 222; JAMESON, 1997: 67, 75-77; DEMİRALP, 1999: 51-56. "Hale" (ayla) için bkz. DEMİRALP, 1999: 156-162).

Fantazmagori, malın fetiş karakteri; aldatıcı çekiciliği demektir.<sup>42</sup> Dolayısıyla fantazmagori, gerek Marx gerek Lukacs'ın kullandığı anlamda 'yanlış bilinçlilik' olarak ideoloji eleştirisi içerir. Ancak Benjamin terimi, bu ideolojik içerikten çok, görünebilir olanın, birer görüngü olarak fiziksel kültürel varlıkların içerdiği, taşıdığı fantazmagori açısından yaklaşır (TIEDEMANN, 1992: 22-23). Başka deyişle Benjamin, insanlararası belirli toplumsal ilişkilerin fantazmagorik biçimler almasını bir bilinç meselesi olmaktan öte, bir algı ve tecrübe meselesi olarak ele alır; meta üretimi altındaki kültürel yaşam dünyası ve görüngülerine içselleştirir. Dolayısıyla, görüngüleri belirli fikirler altında kümeleştirirken (takımyıldızlar), bu görüngüler kümesininin imlediği döneme imzasını atan özgül düşünce ve tecrübe malzemesine- bir boyutuyla- fantazmagorik olarak; yani, aldatıcı şekilde yüceltilmiş, mit niteliği açısından yaklaşmış olur. Fantazmagori, "metanın ruhudur"; "değişim değerinin tüketimidir" (BENJAMIN, 1985: 200).<sup>43</sup> "Varlıklarını geçen yüzyıla borçlu bulunan, herşeyden önce mal üretiminden kaynaklanan yaratılar ve yaşam biçimleri, dolaysız varoluşlarıyla duyuşsal olarak yüceltilirler". Fantazmagoriler, "yüzyılın sihirli görüntüleridir"; bu yüzyıl toplumunun "idealleridirler" (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 23-24). 19. yüzyılda üretici güçlerin gelişimi sonucu ve meta üretimi koşulları altında ortaya çıkmış tasarım biçimleri, teknikler ve bunların ürünü fiziksel biçimler, pasajlardan dünya fuarlarına, içmekanlardan panoromalara dek, dönemin sansasyonları, idealleridir. Dökme demir tekniğinin bulunuşunun ürünü olan demir-cam mimarili Pasajlar, lüks eşya ticaretinin yapıldığı ve donatımıyla sanatın, tüccarın hizmetine girdiği yerlerdir. İş yerinin karşıtı olarak ortaya çıkan burjuva içmekanı, bireyin gerçek dünyadan koparak "evinin dört duvarı arasında yanulsamalarıyla" vakit geçirdiği yerdir. "Dünya fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir... insanın vakit geçirmek için içine daldığı bir fantazmagori oluştururlar". "Mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapınılacağını" moda saptar. Hisse senetleri, borsa oyunları ve şans oyunları gibi Dünya Fuarları da, "değişim değerine yakınlık duyma alışkanlığını kazandırır". "Kapitalist kültürün fantazmagorisi, 1867 Dünya Fuarında en görkemli bir biçimde sergilenir. İmparatorluk Yönetimi de iktidarının doruk

42 Benjamin'e göre fantazmagori sözcüğüne, Marx'ta da rastlanmaktadır: "Kapital'in fetişizm bölümünde, kapitalist üretim koşulları altında emeğe damgasını vuran, belli toplumsal ilişki'ye ait ünlü satırlarda, bu ilişkinin insanlar açısından 'nesnel ilişkinin fantazmagorik bir görünümü' bürünmesi olduğundan söz edilmiştir. Marx'ın gözönünde bulundurduğu olgu bağlamı, burjuva ekonomisinin 'zorunlu olarak yanlış' bilincidir..." (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 23).

43 Adorno'ya yazdığı 9 Aralık 1938 tarihli mektupta Benjamin, "Metaya duyulan yakınlık <empati>, "özgözlem ya da içsel deneyim düzeyinde inorganik şeylere duyulan yakınlık olarak ortaya çıkıyor..." der. "Gerçekten, değişim değerinin 'tüketimini', değişim değerine duyulan yakınlık olarak görmek gerekiyor. Başka ne olabilir? Sen de şöyle yazıyorsun: Toscanini'nin konseri için para verip bilet alan tüketici, gerçekte, verdiği paraya tapınmaktadır, konserde" (BENJAMIN, 1985: 213-214).

noktasındadır. Paris, lüksün ve modanın başkenti olduğunu kanıtlar," (BENJAMIN, 1992a: 78, 83, 84, 85; 1992e: 214): "Kapitalizm, bir doğa görüngüsüydü; onunla birlikte Avrupa'ya, mistik güçlerin yeniden etkinlik kazanmasını da içeren, düşlerle dolu bir uykuya geldi" (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 18).

Meta üreten toplumun üstünü sihirli bir şal gibi örten "Yeni" olanın göz kamaştırıcılığı; ve bu yeniye sonsuzlaştıran -kapitalist endüstriyel-ilerleme idealinin kendisi de, bir mitos, bir fantazmagoridir. Ama bu kez parlıtlı fantazmagori değil; "cehennemi" diye nitelendirilebilecek bir fantazmagoridir. Bu, en yeni olan içersinde hiçbir değişimin olmadığı, hep bilinen kaldığı, hep aynı hikayenin yaşandığı mitidir; yani, her şeyi olduğu gibi yerinde bırakmaktır. Benjamin, 1937 yılında okuduğu -"barikatların önderi" Blanqui'nin, Haussman'ın yıktığı 19. yüzyıl başı Paris'teki son büyük sınıf ayaklanması olan Paris Komünü'nü yenilgisinin ardından hapisteyken yazdığı kitapta, ilerleme olarak tarih fikrinin "cehennem zamanını" (hep sıfır noktasından yeniden başlamayı) içeren bir fantazmagori olarak karşısına çıktığını görür. Blanqui'nin metninde dile gelen, eylemcinin yaşamının son döneminde, "devrimci bir coşkuyla" yıkmak için sayısız komplocu ayaklanma girişiminde bulunduğu toplumun "karşısında yenik düştüğünü kabullenmek zorunda kaldığı"nın göstergesidir. Blanqui'nin doğa bilimindeki gelişmenin verilerinden yararlanarak yazdığı taslak, "en Yeni'nin giysileri içinde gururla gezinen, 'düşünülmeyecek kadar eski', "insanlığın ilençe uğramış bir varlık olarak ortaya çıktığı" bir yinelenmedir.<sup>44</sup> Dolayısıyla kapitalizmin yükseliş çağında Yeni olana dair ortaya çıkan fantazmagorik bilinç ve tasarım içerikleri, ya en yenedeki 'değişim değerinin tüketilerek yüceltilmesi'; ya da 'hep aynı olanın sonsuz yeniden dönüşü' şeklindeki görüngülerdir. Her ikisi de "olup bitenin düşsel biçimi", "tarihi tanımayan" bir kolektif gövde tarafından görülmüş ve eylem için uyanılması gereken mitsel düşlerin parçasıdır (TIEDEMANN, 1992: 18-20). Ancak Benjamin'e göre Blanqui'nin sonuçtaki yenilgi hissi, zamanının gerçekliğine cesaretini yitirme pahasına tanıklık etmesini ve patetik olduğu kadar kahramanca bir konumu dile getirir. Onun fantazmagorisinde dile gelen çıkışsızlık ifadesi, bugünden bakıldığında "bir devrim kuramının kılavuzluğundan yoksun oluş"tan kaynaklanmıştır ve bu "eski işçi ayaklanmalarının kötü yazgısıdır, ama öte yandan da işçi sınıfının yeni bir toplumu kurma girişiminde sergilediği gücün ve coşkunun koşulunu da bu

44 Benjamin'den alıntılar, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris"ten (1992a: 93). Benjamin 93. sayfadaki 'Sonuç' kısmını, Blanqui'nin *Eternité par les Astres* adlı bu metninden bir alıntıyla bitirir: "Bütün evren yıldız sistemlerinden oluşur. Doğanın elinde bunları yaratmak için yalnızca yüz element vardır. Doğanın üretkenliğinin buyruğunda olan tüm buluş sanatına ve sonsuz sayıdaki bileşimlere karşın, sonuç zorunlu olarak, tıpkı elementlerin sayısı gibi, sınırlı bir sayıdır. Doğa uzamı doldurabilmek için başlangıçtaki bileşimlerini ve tiplerini sonsuza kadar yinelemek zorundadır."

eksiklik oluşturur." Kendi devrimci coşkusu yadsıyan bir yenilgi duygusuyla olsa bile Blanqui, "Yüzyılın fantazmagorilerini son ve kozmik bir fantazmagoriyle, ama aynı zamanda da bütün ötekilere gizliden gizliye yöneltilmiş, çok acı bir eleştiriyi içeren bir fantazmagoriyle taçlandırmıştır" (BENJAMIN, 1992a: 92-93)<sup>45</sup>. Böylece, fantazmagorinin kendisi kendi sonunu hazırlamıştır. Benjamin, fantazmagorilerin boş yere yüceltici yanını sonunda bir aydınlanmaya, "insanlığın kendi içersinde fantazmagoriye yer verdiği sürece", mistik bir korkudan kurtulamayacağı düşüncesine dönüştürür (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 24). Zaten egemen ilerleme inancını küçümseyen devrim savaşçısı Blanqui'nin kendisi de, devrimci coşkusunun ve eyleminin ardındaki itici gücü bu inançtan değil, mevcut adaletsizliğe son vermeye yönelik yıkıcı iradesinden almıştır. Benjamin Blanqui'deki fantazmagorik yorumdan, tarihsel bir felaket durumunu imleyen 'cehennem' durumu karşıtı bir politik sonuç çıkarır.<sup>46</sup>

Benjamin'in Blanqui'nin yorumu bağlamında sergilediği muhakemede, düşüncesindeki diyalektik özelliğin bir örneğiyle karşı karşıya geliriz. Benjamin'in anlayışına göre diyalektik düşüncenin işlevi, tarihte her defasında gelecekle dolu ve canlı "pozitif" ögeyi, gerici ve ölü "negatif" ögeden ayırmaktır. Tarihsel görüngüler, çift-anlamlıdır (değerlidir): "Bunun amacı, ayrılmış olan negatif kısma, yeni bir bölünmeyi uygulamaktır; bakış açısındaki böyle bir değişiklik, bu parçanın içinden yeniden pozitif nitelikte, daha öncekinden farklı bir bölüm çıkacaktır. Bu, bütün bir geçmiş, tarihsel bir eski haline gelme

45 Tarihsel bir felaket durumunu, mitik bir durağanlığa çevirdiği; kurtuluşu, Mesihçi bir devrimin olanağını yadsıdığı ölçüde, cehennem tasviri bir fantazmagoridir. Ancak mitleştirdiği gerçeğin kendisi, meta üretimi altındaki insan tecrübesinin dile gelişidir. Benjamin'e göre, cehennem özünü, aynı şeyin sonsuz tekrarıdır. Benjamin, Engels'in 19. yüzyılda emekçi sınıfların durumu üzerine yazdığı kitapta betimlediği ve işçinin durmaksızın aynı hareketi yapmak zorunda kalmasının yarattığı işkenceyi, Grek mitolojisinde sonsuza dek aynı cezaya mahkûm edilmiş olan Sisyphus ve Tantalus'a benzetir. Sıfır noktasından sonsuz yeniden başlamaya dayanan bu cehennemi zaman içinde, "bir şey kazanmadan iş yapanların varlığı açığa çıkar". Ancak bu tekrar durumu, sadece işçinin üretim sürecindeki halinin değil, ticari ilişkilerin egemen olduğu tüm toplumsal yaşam, "yeniliğin ve modanın içinde kılık değiştirmiş daima aynı olana tabidir. Metalar kırallığında, insanlık mahkûm olarak boy gösterir" (Aktaran LÖWY, 1999: 226). Löwy'nin Benjamin'den yaptığı alıntılar, - daha önceden belirtildiği gibi Demiralp'in de bahsettiği- "Charles Baudelaire" kitabının, Türkçe'de olmayan üçüncü fragmanı "Merkez Park"tır.

46 Benjamin 1920 ortalarından itibaren anarşist hedefler ile komünist eylemin birlikteliğini savunur görünmektedir. Löwy, Benjamin'e göre "Anarşist hedefler görüldüğü kadarıyla önemlidir, çünkü bunlar siyasal amaçlar değildir; ama bunlara ulaşmanın en iyi yöntemini komünist eylem sağlar", der. Bkz. (LÖWY, 1999: 202). Benjamin gençliğinde, tıpkı genç Lukacs ve Gramsci' gibi, romantik antikapitalist sosyalist ve anarko sendikalizmin temsilcisi Georges Sorel'den; ayrıca liberter-anarşist ve Alman konsey hareketinin önemli ismi Gustav Landauer'den etkilenmiş; Sorel üzerine "Şiddet Üzerine Düşünceler" adlı deneme yazmıştır. Bkz. (LÖWY, 1999: 142-143, 198-200).



konumu içinde şimdiki zamana getirilinceye kadar sürdürülecektir". Geleceği şimdiki zamanda kurtarmak için geçmişin, 19. yüzyılın pozitif ütopyik kıymuklarını şimdiki zamana getirmeyi amaçlayan bu eylem, "bütün nesnelere bakımından en yüce noktadaki yaşamın yıkılmazlığını sergilemekle yükümlüydü" (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 19-20). Bu diyalektik yöntemi Benjamin, "XIX. Yüzyılın başkenti Paris" ve diğer Pasajlar'la ilişkili tüm metinlerinde, döneme imzasını atan tasarım ve yaşam biçimlerini imleyen tüm görüngüler açısından kullanır. "İdealler" niteliğiyle düşler dünyasının kalıntıları olan bu görüngülere Benjamin, büyüteçle yaklaşp kübist bir resimdeki gibi görüngülerin her yüzüne bakarak, onlardaki pozitif ve negatifi bulma işlemini, onları şimdiki zamana getirinceye, kurtarıncaya kadar uygular.<sup>47</sup> Ancak, Benjamin'in düş konusunda pozitif negatiften ayıran- diyalektiğinde, onun tarih ve siyaset felsefesinin odağına yerleşen ve ütopya kavramını oluşturan önemli bir hamlesi daha bulunur. O da, düşleme kavramının Blochcu manasıyla "geleceği öncelemekle" eşanlı olmasıdır (TIEDEMANN, 1992: 24). Benjamin, 19. yüzyılda "mal üreten toplumun büründüğü parlıt"nın sırrını çözmek için fantazmagorinin yüceltici işlevini açığa çıkartmaya çalışırken, yüceltmenin sadece aldanım değil aynı zamanda kolektif bilinçaltındaki ütopyik özlemleri de içerdiğini öne sürer: "İtici gücünü Yeni'den alan görüntüsel imgelem", "en eski geçmişe atfı yapar": "Her yüzyılın gözlerinin önünde kendisinden sonrakinin görüntülerinin belirginleşmesini sağlayan düş içerisinde en son görüntü, ilk tarihin, başka deyişle sınıfsız bir toplumun öğeleriyle birleşmiş olarak sergilenir.

47 Benjamin böylece, 19. yüzyılda kapitalizmin yükseliş döneminde kolektif olarak yüceltilmiş olanı olduğu kadar, yüceltilmiş olanın inkarını da betimler; aslında Benjamin, diyalektik estirel girişiminde, sadece bir uyanma değil, aynı zamanda uyumayı da betimleyerek, kurtarılması gereken nesnelere ve yaşantılara, biriken ve yiten kolektif enerjilerin, öfke, inat ve coşkunun kayda geçirilmesini, anımsanmasını sağlar; onlara yeniden can verir. "Duyumsanan bilgi", ölü olanı uyandırır. Devrim, en yüksek noktadaki geçmişin kurtarılmasıdır. Bu düşünceyle yola çıkan Benjamin, soyutlayıcı bilgi karşısında dolaysız iletişim kurabilecek, duygusal olarak gözler önüne gelebilecek bilgiyi önemsiyordu. "Duyumsanan bilgi, "yalnızca duygusal olarak gözlerinin önüne gelenden beslenmekle" kalmayacak, ama salt bilmeyi, dahası artık deneyim konusu olmuş ve yaşanmış bir şeyinki gibi, 'ölü veriler üzerinde de' egemenlik kurabilecekti" (TIEDEMANN, 1992: 16). Benjamin'in kurtarmak isteğinin boyutları için bkz. "Tarih Kavramı Üzerine" IV. tez: "Marx'ın öğretisi doğrultusunda eğitilmiş bir tarihinin sürekli gözönünde bulundurduğu sınıf kavgası, ilkel <kaba> ve maddi şeyler uğruna, başka deyişle inceliğin ve tinselliğin onlarsız düşünülemedeği şeyler uğruna yapılan kavgadır. Bununla birlikte inceliğin ve tinselliğin sınıf kavgası içerisinde varlıkları, zaferi kazanana düşecek bir ganimet tasarımıyla farklıdır. Sözü edilen kavga içerisinde bunlar, geleceğe güven duygusu ve yüreklilik olarak, mizah duygusu, kurnazlık, yılmakbilmezlik olarak canlıdır ve geride kalmış uzak zamanları da etkilerler. Bunlar, iktidar sahiplerinin her zaferini sürekli olarak yeniden sorgulayacaklardır. Tıpkı çiçeklerin başlarını güneşe çevirmeleri gibi, geçmiş de, gizli bir güneşe yönelimin etkisiyle, tarihin göklerinde bugün yükselmekte olan güneşe dönmek çabasındadır. Tarihsel maddeci, değişimlerin bu en göze çarpmayanını anlamak zorundadır" (BENJAMIN, 1992: 34-35).

Kolektif bilinçaltındaki depoda bulunan, bu topluma ilişkin deneyimler, 'Yeni' ile içiçe girerek ütopyaı yaratır" (Aktaran TIEDEMANN, 1992: 29). Benjamin'in yöntemi, tarihin atıkları durumunda olan görüngülerdeki durağan düş-ıngelerinin izlerini sürmek ve bunları "tarihsel uyarısın organı" olan diyalektik materyalist yöntemle, diyalektik-ıngelere çevirmeye dayanır.<sup>48</sup>

Benjamin, "kalıcı yapılardan geçici modalara dek, yaşamın binlerce bileşik-konumunda iz bırakmış" ütopyaı görünür kılmak ve kurtarmak için, kapitalizmin yükseliş çağında, XIX. yüzyıl Paris'inin kültürel dünyasının temel görüngülerini sadece fantazmagorik aldanım boyutlarıyla değil, çift-anımlı olarak okur. Çalışmanın bundan sonraki kısmı, Benjamin'in *Pasajlar Yapıtı*'ndan kaynaklanmış olan temel metinlerinin içeriğini, kendisinin burada çizilen felsefi ve yöntem kuramsal düşüncesi çerçevesinde okumayı amaçlamaktadır.

- 48 XIX. Yüzyılın kültürel dünyasına "imzasını" atan tüm temel görüngü kümeleri, "düşler dünyası"nın kalıntılarıdır. Bu görüngülerin tarihin sürekliliği içinden çift-anımlılık içinde koparılmış ve itici enerjisini şimdiki tehlikeden alan ve şimdinin zamansallığıyla dolu biçimde bugüne tekabül ettirilmiş olmaları, onlara diyalektik-ınges niteliğini kazandırır. Böylece görüngüler dünyasındaki kurtuluşun izleri, en eski geçmiş (sınıfsız toplum) ve en yeninin bitişirildiği (bileşik-konumlar) yerde, bir töz olarak (monad) kavranır: "ütopya ve onarım, geçmiş ve gelecek simyasal olarak birleşir ve şimdiki cehennem karşısında yer alır" (LÖWY, 1999: 211). Benjamin, Gretel Adorno'ya yazdığı mektupta, "Tarih Kavramı Üzerine" 17. Tez'in, kendisinin çalışmalarının "yöntemine ilişkin özlü bir açıklama olduğu, saklı ama anahtar niteliğindeki bağlamı ortaya çıkarabileceğini" söyler. Adorno'ya göre de bu tez Benjamin'in bilgi kuramına ilişkin düşüncelerinin bir özetidir (Aktaran CEMAL, 1992: 37-38). 17. Tez şöyle der: "Tarihselciliğin varacağı doruk, yasası gereği, evrensel tarihtir. Materyalist tarihçilik, yöntem açısından belki de en belirgin olarak böyle bir tarihten ayrılır. Birincisinin kuramsal bir donanımı yoktur. Yöntemi, toplama yöntemidir: Bağdaşık ve boş zamanı doldurabilmek için olgular yığını kullanır. Materyalist tarihçilik ise yapıcı bir ilkeyi temel alır. Düşünme eyleminin çerçevesinde yalnızca düşüncelerin akışı değil, durdurulması da vardır. Düşünme eylemi, gerilimlere doymuş bir konumda ansızın mola verdiğinde, bu konuma bir şok uygulamış olur ve bu sayede o konum, bir monad niteliğiyle belirginleşir. Tarihsel maddeci, tarihi bir konuya, o konu ancak karşısına bir monad olarak çıktığı noktada yaklaşır. Bu yapı içersinde, olayın Mesihçi bir tutumla durağan kılınmasının göstergesini saptar; başka deyişle, ezilen bir geçmiş adına sürdürülen kavga açısından devrimci bir fırsat görür. Bu fırsattan, belli bir dönemi tarihin bağdaşık akışından koparmak için yararlanır; böylece dönemden belli bir yaşamı, bir yaşam boyunca oluşturulmuş yapıtların tümü arasından belli bir yapıtı koparıp almış olur. Yöntemin ürünü, yapıt içersinde belli bir çağın ve çağ içersinde de tarihin tüm akışının korunmasıdır. Tarihsel olarak kavrananın besleyici meyvesi, zamanı, değerli ama tadı bulunmayan bir tohum niteliğiyle içinde barındırır (BENJAMIN, 1992d: 42).

**Kaynakça:**

- ADORNO, Theodor (1985), "Walter Benjamin'e Mektuplar," *Estetik ve Politika* (İstanbul: Eleştiri Y.) (Çev. Ünsal Oskay): 155-197.
- ARENDR, Hannah (1979), "Introduction," ERENDR, H. (ed.), *Illuminations* (London: Fontana Books): 1-58.
- BAUDELAİRE, Charles (1984), *Paris Sıkıntısı* (İstanbul: Adam Y.) (Çev. Tahsin Yücel).
- BENJAMIN, Walter (1982), "Alman Faşizminin Kuramları: Ernst Junger'in Denemeler Derlemesi 'Savaş ve Savaşçı' Üzerine," OSKAY, Ünsal (der. ve çev.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: Dost Y.): 103-128.
- BENJAMIN, Walter (1985), "Benjamin'in Adorno'ya Yanıtı," *Estetik ve Politika* (İstanbul: Eleştiri Y.) (Çev. Ünsal Oskay): 193-215.
- BENJAMIN, Walter (1990), *Pantular* (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), "Gerçeküstüculük: Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafı," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 155-168.
- BENJAMIN, Walter (2000), *Brecht'i Anlamak* (İstanbul: Metis Y.) (Çev. Barışcan, H.; Işıtaş, G.).
- BERMAN, Marshall (1994), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* (İstanbul: İletişim Y) (Çev. Ü. Altuğ; B. Peker).
- BÜCK-MORSS, Susan (1983), "Benjamin's Passagen-Werk," *New German Critique*, 29: 211-240.
- CEMAL, Ahmet (1992), "Açıklamalar," *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal) (İstanbul: Yapı Kredi Y.): 237-246.
- DEMİRALP, Oğuz (1999), *Tanrı Bakışlı Çocuk* (İstanbul: Yapı Kredi Y.).
- EAGELTON, Terry (1998), *Estetiğin 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), "Wol in Benjamin," *New German Critique*, 28: 170-180.
- GÜRBİLEK, Nurdan (1993), "Sunuş: Walter Benjamin," GÜRBİLEK, N. (der) *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 7-38.
- HANSEN, Miriam (1993), "Unstable Mixtures, Dilated Spheres," *Public Culture*, 5: 179-212.
- JAMESON, Fredric (1997), *Marksizm ve Biçim* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Mehmet H. Doğan).
- JAY, Martin (1989), *Diyaletik İmgelem* (İstanbul: Ara Y.) (çev. Ünsal Oskay).

- LÖWY, Michael (1999), *Dünyayı Değiştirmek Üzerine* (İstanbul: Ayrıntı Y.) (Çev. Yavuz Alagon).
- LÜNN, Eugene (1995), *Marksizm ve Modernizm* (İstanbul: Alan Y.) (Çev. Yavuz Alagon).
- OSKAY, Ünsal (1981a), "Walter Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmaları," *Yıllık* (Ankara: AÜSBF BYYO Y.).
- OSKAY, Ünsal (1981b), "Benjamin'in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı," *Oluşum*, No. 40.
- OSKAY, Ünsal (1982a), *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kütle İletişiminin Kültürel İşlevleri* (Ankara: AÜSBF Y.).
- OSKAY, Ünsal (1982b), "Walter Benjamin Üzerine," OSKAY, Ünsal (der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: Dost Y.): 7-52.
- OSKAY, Ünsal (1982c), "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya," OSKAY, Ünsal (der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: 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 Yapıtına Giriş," *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal) (İstanbul: Yapı Kredi Y.): 9-32.