

Ünsal Oskay'ın Walter Benjamin üzerine çalışmaları

Artun AVCI*

Öz

Bu çalışmanın konusunu, Ünsal Oskay'ın Benjamin üzerine yazdığı metinler oluşturmaktadır. Çalışma, Oskay'ın metinlerini, ardındaki metodolojik bağlamı göz önünde tutarak okumayı amaçlamaktadır. Ayrıca Oskay'ın çalışmaları, Benjamin'in ne dediğini ve ne söylediğini anlamak için yöntemini anlamının önemli olduğuna dikkat çekmektedir. İlk bölümde Oskay'ın Benjamin'in yaşam öyküsünü, bilgi ve yöntem kuramını anlattığı metinleri tartışılacaktır. İkinci bölümde Oskay'ın Benjamin'in tarih kavramı üzerine yaptığı çalışmalar irdelenecektir. Son bölümde de Oskay'ın Benjamin'in "Pasajlar" (*Das Passagen-Werk*) yapıtını nasıl yorumladığı tartışılacaktır. Son bölüm, Benjamin'in metninde olduğu gibi fragmanlar halinde Oskay'ın yorumlarını aktarıyor. Çalışma, Oskay'ın Benjamin üzerine çalışmalarının kültürel ve iletişim çalışmaları alanına yaptığı katkıyı ortaya koymayı hedefleyerek sonlanacaktır.

Anahtar kelimeler: Ünsal Oskay, Walter Benjamin, Flâneur, Pasajlar, Modernizm

Ünsal Oskay's anthology on Walter Benjamin

Abstract

This study involves the texts Ünsal Oskay has written on Benjamin's works. The aim of the study is to enable these texts starting by contextualizing the methodological dimensions as Oskay stresses out, "understanding Benjamin is concieving his methodology". In the first part, the contribution is on Oskay's texts related to Benjamin's life as well as his epistemology and methodology. In the second part the discussion will be on Benjamin's concept of history and how Ünsal Oskay metaphrases these theories. And in the final part Oskay's works on Benjamin's life long "Arcades Project" (*Das Passagen-Werk*) will be discussed. The final part formulated Oskay's interpretation as fragmented texts inspired by the Arcades Project. The study ends by targeting the present Oskay's work and on Benjamin and how Benjamin contributed to the field of cultural and communication studies.

Keywords: Unsal Oskay, Walter Benjamin, Flâneur, Arcades Project, Modernism

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, artun.avci@marmara.edu.tr

“Kırk yaşımdan sonra öğrendim:

“Gerçekten evrensel olabilen,

yalnızca, gerçekten tikel olabildir.

Tikel, somut evrenselidir.”

ünsal oskay

Bu çalışmanın konusunu, Ünsal Oskay'ın Benjamin üzerine yazdığı metinler oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, Benjamin'in metinlerinin metodolojik ve epistemolojik bağlamı içinde okunmasından çok Oskay'ın Benjamin'i nasıl yorumladığı ve Benjamin üzerine çalışmalarının zamanımız açısından önemini ortaya koyma çabasıdır. Benjamin'in felsefi ve epistemolojik düşüncesinin, tarih, kültür ve politik kuramının Türkiye'de kültürel çalışmalar alanında çalışma yapmak isteyenler açısından değer taşıdığı açıktır. Özellikle yapıtlarında kullandığı maddi ekonomik süreçlerle ortaya çıkan fikir, deneyim ve yaşam biçimlerinin “nesnel dünyasında, kültürel iletişim süreçlerinde, imgelerde izdüşümlerinin okunması” yöntemi, geneli tikelde sergilemek açısından önemlidir. Benjamin'in 1920'lerin sonunda yazmaya başladığı ve intiharına (1940) kadar da yazacağı *Pasajlar* Yapıtı ile bağlantılı metinlerin “ekonomik süreçlerin kültürel üstyapıdaki görünüşleri” nin açığa çıkartılması açısından temel bir kaynak oluşturmaktadır. Bu çalışmanın konusunu ise Oskay'ın Benjamin'i nasıl okuduğu, nasıl çalıştığı ve “öznelleştirdiği” oluşturacaktır.

“Hangi yaşta, hangi koşullarda olursa olsun, Benjamin'le tanışmak, hep geç kalınmış bir tanışma gibi geliyor insana” diyecektir Oskay. *Benjamin'in Modern Olanı İletimleme Sorunu* yazısı böyle başlar. Benjamin'i geç okuduğunu mu ima etmektedir? Belki evet. “*Kendimi kelimelerin arkasına saklamayı çok erken yaşta öğrendim*” diyen bir yazarı tanımak kolay olmasa gerek. Yapıtlarındaki kişisel dilini, dil ile kurduğu ilişkiyi anlamak, kelimelerin arkasındaki “saklanmış özne”yi tanımak, hayatından yola çıkarak yapıtlarını anlamaktan daha iyi bir yol olabilir. Ekler: “*Yaşananları unutmamak için duyulan hüznün kadar, duyguyla aklın kurulup yükseldiği çok uzun soluklu umut da sarar insanı Benjamin'de*”. Adorno da benzer bir şey söyler gibidir: “*Ona yaklaşan herkes kapalı bir kapıdaki aralıktan ışıklı Noel ağacına bakan bir çocuk gibi hissediyordu kendini*” (2009: 11). Belki de “*Benjaminia*” adı verilen ruhsal ve zihinsel durumun, hem hastalığın hem de hekimliğin aynı anda farkında olmanın adı bu (Dellaloğlu, 2008: 7).

Sontag'ın Benjamin için söyledikleri Oskay için de geçerli: Benjamin, çalışma konusu olarak seçtiklerine melankolik mizacı yansıtmış; konuları melankolik mizacı belirlemiştir (Sontag,1998: 8). Oskay'ın Benjamin'in yapıtları üzerine çalışmayı seçmiş olmasında bunun da payı olduğu söylenebilir. Oskay'ı tanıyan, öğrencisi olanların gönül rahatlığıyla dile getirebileceği ifade onun da Benjamin'le “aynı yıldız altında doğmuş”¹ bir melankolik olduğudur. Oskay da Benjamin, Goethe,

1 Benjamin, 1933'te yazdığı otobiyografik kısa yazısında şöyle der: “Satürn yıldızı -en yavaş dönüşün, geç kalmaların, dolambaçlı yolların gezegeni- altında dünyaya geldim”. Yavaşlık, melankolik mizacın temel bir özelliğidir.(aktaran Sontag,1998: 11)

Kafka, Baudelaire, Proust, Adorno, Hölderlin, Bloch gibi yazmanın, fikir üretmenin “uyuşturucu” bir niteliği olduğunu; “çalışmanın bir kader olduğunu”² deneyimlemiştir. “Gerçeklikle hilesizce yüzleşmek” ve insani deneyimlerin zenginleşmesini sağlayacak kadar “tecessüs sahibi olmak”, yol gösteren ilkeleriydi. Oskay’ın zihinsel ve akademik çalışmalarını adı geçen sanatçı ve düşünürlerin yapıtlarına bağlayan temel deneyim de buydu. Arnold Hauser, modernleşmenin “yeni bir zaman kavramının ve modern sanatın yaşamı anlatmasının” temel kaynağını oluşturduğunu savunduğu yapıtında bir çağın fikir adamlarını, sanatçıları, düşünürlerini birbirine bağlayan temel deneyimin “simultanité des états d’âmes” (ruhsal yapıların eşdeğerliliği) olduğunu söylemişti (Hauser, 1984: 417). Oskay’ı Benjamin’e bağlayan şey, aynı ruhsal deneyimi paylaşmasıydı. Benjamin okurlarında kristalize olan ruhsal durumun adıydı bu: *Benjamin’i kendine mal etmek ve ruhunda kendi ruhunu bulmak*. Benjamin üzerine çok yazmasının, adını sıkça anmasının nedeni buydu.

Oskay’ın Benjamin üzerine çalışmalarının başlangıcı olarak *Oluşum* dergisinin 1981 tarihli *Frankfurt Okulu Özel Sayısında* yer alan *Benjamin’in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı* isimli makale verilebilir. *Yazı ve Birikim* dergilerinin ortaklaşa aldıkları karar sonrası hazırlanması amaçlanan *Frankfurt Okulu Özel Sayısı*, 12 Eylül’ün sonrasında Şubat 1981 tarihli *Oluşum* dergisinin 40. Sayısında yayınlanmıştır. Oskay, Mayıs 1981 tarihli *Oluşum* dergisinin 43. sayısı için yazdığı *Benjamin’de Tarih Kültür ve Fantazya* isimli çalışmasını daha sonra -Benjamin’in *Alman Faşizminin Kuramları* üzerine yazdığı yazılardan seçti oluşturduğu- *Estetize Edilmiş Yaşam* isimli derleme kitabına alıyor. Aynı yıl (1981) A.Ü.SBF Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı için kaleme aldığı *Benjamin’in Baudelaire Üzerine Çalışmaları* yazısında da Benjamin’e yönelik ilgisini sürdürüyor. 1982’de yayınlanan derleme kitabı *Estetize Edilmiş Yaşam*, Benjamin üzerine Türkçede çıkan ilk kitap çalışmasıdır. Benjamin’in *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*’ de ilk kez çevrilerek kitap içerisinde yer alıyor.

1984 yılında Yazko Çeviri’nin 18. sayısında yayınlanan *Kahraman ve Tragedya Açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin* yazısında Brecht ve Benjamin’in yapıtları ve yazılarında öne çıkan “kahramanlar” ile Lukacs’ın kahramanlarını karşılaştırıyor Oskay. 1985 yılında Fredric Jameson’un derlediği *Estetik ve Politika* isimli derleme kitabını Türkçeye çeviriyor. Kitap, Frankfurt Okulu düşünürlerinin ilk kez geniş sayıda okuyucunun gündemine girmesini sağlıyor. Özellikle kitabın Adorno-Benjamin mektuplaşmaları bölümüne Oskay’ın çevirmen notu olarak eklediği yorumlar konunun anlaşılması açısından önemli oluyor. Frankfurt Okulu’nun tarihini anlatan Martin Jay’in *Diyalektik İmgelem* kitabını 1989 yılında çeviriyor (Kitabın kitle kültürüne yönelik eleştirilerinin tartışıldığı bölümler Benjamin’in çalışmalarından örnekler içeriyor). Argos’un Nisan 1989 tarihli 8.sayısında Benjamin’in anısına *Sınırdaki Bir Yazar: Walter Benjamin* isimli çalışmasını yayınlıyor. Bu yazısında Benjamin üzerine yaptığı tüm çalışmaları özetleme çabası öne çıkıyor.

2 “Melankoliğin çalışma biçimi, işe gömülmek, çalışmak, hiç durmadan çalışmak, çalışmaya yoğunlaşmaktır. Çalışmaya ya tümüyle gömülürsünüz ya da dikkatiniz dağılır gider” (Sontag,1998: 22). Ünsal Oskay’ın çalışma tarzını kızı Dalya Oskay şöyle anlatıyor: “Babam sabahlara kadar çalışırdı. Uzun süre Eski Toplum’u çevirdi. Sabah uyanıp dersine gidemiyordu. Hiç duydun mu talebe geliyor, kapıyı çalıyor derse gelin diyel(...)Geceleri kalkıp yeşilbiberle peynir yerd. Sonra tekrar çalışmaya devam ederdi. Sabahlara kadar çalışırdı”.(Oskay, 2014)

1982'de yazdığı *19.yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri* isimli doçentlik tezinde kitle iletişimini kitle iletişim araçları ile yapılan iletişim süreciyle sınırlı tutmayıp tüm toplumsal iletişim süreçleri ile birlikte ele alan bir yöntem benimsiyor. Özellikle kitabın ilk kısmının ikinci bölümünde 19.yüzyılın ikinci yarısında “yeni dünyanın algılanmasının bir fantazmagoryaya³ dönüştüğü” Paris’te modernist bir tutum almak zorunda kalan Baudelaire’nin şiirinde niçin metaforik ve alegorik bir anlatım tercih ettiğini Benjamin’in çalışmalarından yararlanarak ortaya koyuyor.

Bu çalışmada ise Oskay’ın Benjamin üzerine çalışmaları üç bölüm olarak incelenecektir. Birinci bölümde Oskay’ın Arendt’in Benjamin’den yazılar seçip derlediği *Illuminations* kitabına yazdığı *Giriş* yazısından yararlanarak yazdığı *Walter Benjamin Üzerine* isimli yazısı yer alıyor. Yazıda Benjamin’in çalışmalarının metodolojik ve epistemolojik bağlamı içerisinde okunması gerektiği vurgusu öne çıkıyor. Benjamin’in metodolojisinin güçlü noktası “*tekil olanda geneli görebilmesi*”, ve “*maddi ekonomik süreçlerin fikir, deneyim ve yaşam biçimlerindeki izdüşümlerini görünür kılmaları*”, Oskay’a göre. Benjamin, bir “şiir”, “sokağın bir görünümü” ya da “borsadaki hisse senedi satışları” arasında bağlantıları ortaya çıkarıyor, aynı döneme ait olduklarını ispatlıyor. Böylece tarihsel olgulara “görmesini bilen birinin gözleriyle” bakabiliyor. Düşünür-gezer (flâneur) düşüncenin önemli temsilcisi olması; kitaplara hastalık derecesinde tutkunluğu; baskıcı geleneklere karşıt bir tutum almak istemesi; alıntı ve montaj tekniğini yazı üslûbu olarak kullanması; koleksiyonculuğu; klasik bilimsel söylemden farklı bir söylem kurma arzusu ve poetik düşünebilme yeteneği Benjamin’i çağdaşlarından farklılaştıran önemli nitelikler, Oskay’a göre.

İkinci bölümde Oskay’ın Benjamin üzerine Oluşum dergisinde yazdığı ve sonrasında *Eстетize Edilmiş Yaşam* isimli derleme kitabına aldığı çalışmalar yer alıyor. Bu çalışmalar sırasıyla şunlar: *Benjamin’in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı*, *Benjamin’de Tarih Kültür ve Fantazy* ve ilk bölümde tartışılacak olan *Walter Benjamin Üzerine*. Derleme kitabında Benjamin’in “*Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*”i ve “*Alman Faşizminin Kuramları: Ernst Junger’in Denemeler Derlemesi ‘Savaş ve Savaşçı’ Üzerine*” isimli yazıları da yer alıyor. Oskay, Benjamin’in Junger üzerine yazdığı makalesinin daha iyi anlaşılabilmesi için Ansgar Hillach’ın “*Siyaset Estetiği: Walter Benjamin’in Alman Faşizminin Kuramları*” isimli yazısını da derlemeye almış. Benjamin’in tekil bir insan açısından geçmişe ve insanlığın geneli açısından tarihe verdiği önem ile özgürleşmeyi amaçlayan fikir arasında kurduğu bağlantı, Oskay’ın en çok vurguladığı temalardan. Tarihi öğrenmenin, özgürleşme ve kurtuluş için önemli olduğu fikrini sürdürüyor.

Üçüncü bölümde Benjamin’in 1930’lu yıllarda Paris’te yazmaya başladığı “*Pasajlar*” yapıtı ve “*Pasajlar yapıtı*” ile bağlantılı olarak yayınlanmış metinlerin Oskay tarafından nasıl yorumlandığı yer alıyor. Oskay, “*Benjamin’in Baudelaire Üzerine Çalışmaları*” isimli incelemesinde Benjamin’in kapitalist modernleşme ve kentleşmenin, meta ekonomisinin, modern yaşam ve tecrübenin tüm boyutlarıyla tarihsel olarak ortaya çıktığı 19.yüzyılın ikinci yarısı Paris’ini nasıl “güncelleştirdiğini” anlatıyor. Benjamin’in çalışmalarında Baudelaire’in şiirleri ve modernist tavrı, kapitalizmin yükseliş çağının kültürel üstyapıda nasıl dile geldiğinin somut bir örneği olarak ortaya çıkıyor.

3 Fantazmagorya: aldatıcı görüntü, hayali görüntü oyunu.

Baudelaire'in şiirinin metaforik ve alegorik bir form içermesi, ekonominin kültürel alandaki yansımaları Benjamin'e göre. Oskay, Benjamin'in çalışmalarını incelerken fragmanları yeniden yorumluyor, esoterik(kapalı, gizli) bir dil içeren metnini okuyucu açısından açık, anlaşılır kılıyor.

Şimdi Oskay'ın çalışmalarını değerlendirmeye çalışalım.

Hep Geç Kalmış Çocuk

*“Özgürleşmeyi amaçlayan merak, örselenmemiş
çocuk merakından kaynaklanır”*

ünsal oskay

Oskay, Arendt'in Benjamin'den yazılar içeren “*Illuminations*” kitabına yazdığı “*Introduction-Walter Benjamin 1892-1940*” yazısından yararlanarak hazırladığı “*Walter Benjamin Üzerine*”yi , “*Estetize Edilmiş Yaşam*” kitabının Giriş yazısı olarak yayınlıyor. Yazı Benjamin'le ilk kez tanışacak olan okuyucular dikkate alınarak çalışma konuları ve alanlarına göre bazı bölümlere ayrılmış. Bu bölüm başlıkları sırasıyla “Eleştirmenlik Anlayışı”; “Düşünür-Gezerliğe Verdiği Önem”; “Hayatı”; “Üniversite ile İlişkileri”; “Baba ve Oğullar”; “Gelenek ile İlgilenmesi ve Gelenek-karşıtlığı”; “Kotasyon Yöntemine Verdiği Önem” ; “Bibliomania'sı”; “Kotasyonlar Toplama Merakı”; “Dil'e Bakışı ve Bilimin Söyleminden Farklı Kalma Çabası”ndan oluşuyor. Arendt ise Giriş yazısını üç bölüm başlığı olarak belirlemiş: Kambur Cüce(The Hunchback); Karanlık Çağ (The Dark Times) ve İnci Avcısı (The Pearl Diver). Oskay, giriş yazısında Arendt'in yazısından yararlı olsa da Benjamin'in hayatını anlattığı bölümlerde kendine has üslubu dikkati çekiyor.

Benjamin'in biyografisinde *sui generis* kişiliği öne çıkmış. Yazdığı yazılar, çalışmalar, yaptığı incelemelerde son derece titiz ve sabırlı olmasına rağmen bir bilim adamı değildi Benjamin. Çalışma alanları kapalı metinler ve bu metinlerin yorumlanmasıydı, ama filozof değildi; din alanı, teolojiyle ve kutsal metinlerin teolojik yorumlanmasıyla ilgiliydi, ama bir teolog değildi; Proust'tan, St. John Perseden, Baudelaire'den çevirileri vardı ama bir çevirmen değildi; birçok yazarın kitapları üzerine eleştiriler yazdı, ama bir eleştirmen değildi; Alman Barok'u ve Fransa'nın 19.yüzyılı üzerine incelemeleri yaptı ama bir tarihçi değildi; poetik bir düşünme ve yazma üslubu vardı, ama bir şair değildi.(Arendt, 1970: 3,4; Oskay, 1982: 10-11)

Oskay, Arendt'in yazısını dikkate alarak Benjamin'i anlatmaya devam ediyor. Goethe'nin “*Gönül Yakınlıkları*” isimli kitabı üzerine yaptığı çalışmanın girişinde Benjamin, sanat yapıtlarında eleştirmenin işlevi üzerine kuramsal açıklamalarda bulunuyor. Amacı, sanat yapıtlarının yorumu ile eleştirisini(kritik) birbirinden ayırmak (Kant'ın “*Saf Aklın Kritiği*” çalışmasının başlığını hatırlatan “Kritik” terimini kullanmasının nedeni de bu). Benjamin'e göre sanat yapıtlarının iki boyutu var: hakikat (truth content) ve işlediği konu (subject matter). Sanat yapıtının peşinde olduğu hakikat, işlediği konu ile ne denli incelikle bağlanabilirse yapıt o ölçüde kalıcılık kazanıyor. Yapıtın peşinde olduğu hakikat ile yapıtın konusu zaman içinde birbirinden ayrılıyor.

Yapıtın konusu zamanla dikkat çekici hale gelirken, hakikat ögesi yapıtın içinde esas gizliliğini sürdürür. Yapıtın eleştirisini yapan kişi bu nedenle bir “paleograf gibi çalışmalı” ve şu soruya cevap aramalıdır: Sanat yapıtının ölümsüzlüğünü sağlayan içindeki hakikat ögesi mi yoksa anlattığı konu mu? Her sanat yapıtında kalıcılığı sağlayanın hangisi olduğunu o yapıtın eleştirisi ortaya çıkarır. Sanat yapıtının tarihi, eleştirisinin gücünü arttırır. Benjamin, yapıtın yorumu ile eleştirisini birbirinden ayırmak için “kimyacı ve simyacı” metaforlarını kullanır. Sanat yapıtları için “ölülerin yakıldığı odun ateşi” benzetmesi yapar. Buna göre yapıtın yorumunu yapana yalnızca yapıtın “yanmış odunlarıyla külleri” kalacaktır. Yapıtı yorumlayan kimyacı konumunda kalacaktır. Oysa eleştiri yapan, simyacıya benzer. Goethe örneğindeki gibi yüzyıllar geçmesine rağmen hala inatla yanmaya devam eden alevin esrarını kendisine konu olarak seçer, bu esrarın peşindedir.⁴ Eleştiri, ısrarla yanmaya devam eden alev gibi yıllar geçse de sanat yapıtında varlığını sürdüren hakikatin peşindedir. (aktaran Arendt,1970: 4-5).

Oskay, Benjamin’i en çok cezbeden şeylerin başında sanat yapıtındaki ruh ile maddi tezahürü arasındaki yakın bağlantı olduğuna işaret ediyor. Bir sokağın görünümünün, borsa satışları ile ilgili bir spekülasyonun, bir şiirin, bir fikrin arasındaki bağlantılar aynı döneme ait oldukları açığa çıkarabilir. Gerçeküstücülerin yaptığı gibi Benjamin de tarihin portresini gerçekliğin önemsiz temsillerinde, kıyınlılarında yakalamak arzusundaydı(Arendt, 1970: 11). “*Nesnelerin boyutları, önemleriyle ters orantılıdır*” demişti bir keresinde. Gözden düşmüş, kenara atılmış küçük ve önemsiz gibi görünen nesnelere tarihin ideal bir imgesini ortaya koyabilirdi. Bunun için “gören gözlere” ihtiyaç vardı. Oskay, Benjamin’in eşyalara, nesnelere, kentin insanların görünümüne tutkun oluşunu, yaşanan zamanı doğru algılama tutkusunun bir uzantısı olduğunu söylüyor.(1982: 16) *Flâneur*’lüğe önem vermesi bu yüzden. “*Geçmişin gerçek imgesi hızla kayboluyor*” der Benjamin, *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*’de. Hayatın monoton, telaşlı, işlevsel akışı içinde yitip gidiyor bu imge. Yalnızca *flâneur* (düşünür-gezer) olarak amaçsızca kenti dolaşan ve “temaşa etmesini” bilen yakalayabilir hayatın resmini. Yalnızca *flâneur*, yaşamakta olan zamanın verdiği mesajı aktarabilir. Arendt, Benjamin’in “*flâneur*”ü ile (*Tarih Felsefesi Üzerine Tezlerin dokuzuncusunda* anlatılan) “Tarih meleği” arasında ilişki kuruyor. Tarih meleği, diyalektik olmayan biçimde geleceğe doğru hareket ediyor ancak “yüzü geçmişe dönük”. “*Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket*”. (Muhtemel tarihin sonunu ifade ediyor). “*Ama Cennetten kopup gelen bir fırtına*” ve “*bu fırtınayla birlikte çaresiz, yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, sırtına döndüğü geleceğe doğru sürüklenir. İlerleme dediğimiz şey bu fırtınadır*”.

4 Benjamin’in Goethe’nin “*Gönül Yakınlıkları*”(Wahlverwandtschaften) romanı hakkında yapmış olduğu çalışma, sanat yapıtlarının “kritik”inin hangi yöntemle yapıldığının somut örneğidir. Benjamin için eleştiri, “sanat yapıtının yargılanması değil, tamamlanması ve bütünlümesi” dir. Goethe’nin romanının konusu, evliliğin tutkulu ve romantik aşk tarafından “tehlikeye sokulması” ve sonunda aşıkların ölümüyle aşkın “bertaraf edilmesi” ve evliliğin “kurtarılmasıdır”. Benjamin, Goethe’nin romanı için kendi zamanında hâkim olan “toplumsal düzenin zaferiyle sonuçlandığı için romanı alkışlayan ve bunu romanın hakikati olarak gören” yorumu haklı olarak eleştirir. Benjamin, yapıtın hakikatinin “toplumsal düzenin muhafazası” değil; mutluluk arzuları var olan -sevgisiz ve kalpsiz-dünyada gerçekleşmesi imkânsız olan aşıkların “ölüme sığınması” olduğunu söyler. Benjamin’e göre romana dair hâkim olan eleştiri, aslında “yorum”dan başka bir şey değildir ve yapıtın hala yanmakta olan alevinin sırrına vakıf olmaktan acizdir.

Benjamin'in Klee'in "Angelus Novus" tablosunu gördüğü "tarih meleği"nde flâneur'un son deneyimi tecelli eder. Flâneur, amaçsızca gezinirken tıpkı "tarih meleği" gibi kentin kalabalığı tarafından arkadan öne doğru ittirilse ve sürüklense de ilerleme fırtınasıyla geleceğe hareket ederken geçmişe baktığında yıkıntılardan başka bir şey görmez. Bu tarz "huzur bozucu" bir fikir, istikrarlı, diyalektik açıdan makul, rasyonel olarak açıklanabilir bir ilerlemeyi elbette "saçma bir şey" olarak görecektir.(1970;12-13)

Oskay, çalışmasında Adorno'nun Benjamin'in *Pasajlar* yapıtı ve bu yapıt ile ilgili çalışmalarında alt yapı ile üst yapının arasında "dolayım" (mediation) yapmadığı yönündeki eleştirilere yer veriyor. Oskay'a göre Benjamin, Adorno gibi alt-yapı ile üst-yapı arasında uzun dolayım yapıları yapmak yerine üst-yapıyı metaforlarla açıklamayı tercih ediyor. Bu nedenle Adorno ve Horkheimer'in "vulgar" (kaba) bir yöntemle olgulara baktığı yönünde eleştirilerine maruz kalıyor. Asıl neden ise başka, Oskay'a göre, Adorno'ya göre Benjamin'in Marksist kategorileri diyalektik olmayan bir biçimde kullanmasında Brecht'in olumsuz etkileri var. Benjamin'in Brecht ile dostluğunun bir sonucu olarak Benjamin'in de "ham düşünceye" (crude thinking) önem vermesi kabul edilemez bir şey Adorno'ya göre (Adorno ve Brecht'in birbirlerinden hoşlanmadığı biliniyor) (1982,17). Bu dostluğa Gershom Scholem de karşı çıkıyor. Benjamin'in kendi fikrinden "Janus yüzü" (iki yüzü tek başı olan Roma tanrısı) diye bahsettiği bilinmekte (aktaran Löwy,1999: 216). Scholem de "bu yüzlerden biri bana öteki Brecht'e dönüktü" demişti (aktaran Demiralp,1999: 130). Aslında Benjamin'in ikiden fazla yüzü var. Bu yüzlerden biri Adorno'ya (Marksizm); biri Scholem'e (misticizm, teoloji); diğeri de Brecht'e (pratik siyaset) dönük. Tuhaf olan bu isimlerden hiçbirinin Benjamin'in diğerleriyle olan dostluğunu hoş karşılamamasıdır. Benjamin'i ayırt eden nokta, birbiriyle çok da uyumlu gözükmeyen, hatta olmayan birçok çizginin onda birleşmesi, iç içe geçmesi. (Dellaloğlu, 2005: 23). Marksizm, Yahudi misticizmi, gerçeküstücülük, romantik mesianizm, teoloji, Fransız sembolizmi... "Ruhsal özerkliği" en üstün değer olarak benimseyen Benjamin için yalnızca uğraklar bunlar.

Oskay, Benjamin'in Paris'e yapmış olduğu yolculukları hatırlatıyor. Benjamin ilk kez 21 yaşında Paris'e gidiyor ve "kozmpolit havasını" çok seviyor. Berlin'de yaşamakta olduğu "Yahudi olarak kalma sorunu" nun Paris'te az hissedilmesinin sonucu bu ("Her yurtsuza kendini yurdunda hissettiren bir kent, Paris" diyordu). Berlin'den Paris'e yaptığı yolculuğu, 19.yüzyıla yaptığı bir yolculuk olarak görür Benjamin. Oskay, Benjamin'in Paris günlerini okuyucunun imgeleminde şöyle canlandırıyor:

"Fransa'daki mültecilik günlerinde Fransız yazar, sanatçı ve düşünürleriyle fazla bir dostluğu olmamıştır(...) Fakat kent, Fransız aydınlarının esirgediği ilgi ve dostluğu fazlasıyla telafi etmiştir. Paris sokakları, hâlâ insanların gezinti yapması için yapılmış gibi duran sokaklardır. Paris, bir açık hava "interior"üdür hâlâ. Bir Ortaçağ kentidir sanki. Üstü kapalı pasajlar (arkadlar), hem önlerindeki ve arkalarındaki bulvarları birbirine bağlamakta, hem de insanlar için içine sığmacakları bir kapalı gezinti mekanı oluşturmaktadır(...) Caddelerin kenarlarındaki cafe'lerde, sokaklarda, arkadlarda, geçitlerde insanlarla kaplanmış

bir kenttir Paris. Herkese başka insanların arasına karışmayı; kalabalıkla birlikte gezinmeyi öneren; flâneur'lüğe davet eden bir kenttir"⁵ (1982: 22-23).

Benjamin, üniversite öğrenimine başladığı ilk yıllardan itibaren ekonomik ve sosyal bir güvencenin sağlanması için Alman üniversitelerinde bir kürsüye geçmek ister. 1.Dünya Savaşından önce Yahudilere kapalı olan Alman üniversiteleri savaştan sonra kısmen açılır. Ancak Benjamin'in doçentlik tezi olarak sunduğu "Alman Tragedyası'nın Doğuşu" isimli çalışması, Adorno'nun ifadesiyle Akademi tarafından "utanç verici biçimde" reddedilir. Üniversitede Hoca olma şansının kapanması, babasının ölümü ve arkasından eşinden boşanması, Benjamin için maddi zorluklarla dolu düzensiz bir hayatın başlangıcını oluşturur. Bu yıllarda arkadaşı Scholem, Benjamin'e Kudüs'teki İbrani Üniversitesi'nden burs bağlatmaya çalışır. Burs karşılığında Benjamin İbranice üzerine çalışacaktır. Ancak kararını bir türlü veremez. Oskay, Benjamin'in bu kararsızlığının nedenlerinin başında "*homme de letters*" adı verilen bağımsız entelektüel olarak kalma arzusuna bağlıyor. Arendt'in de belirttiği gibi "*homme de letters*" adı verilen kültür adamları, maddi varoluşlarını düzenli bir maaşa ya da gelire dayandırmaz. Entelektüel tavırları da siyasal ve sosyal olarak toplumsal yapının parçası olmayı kararlılıkla reddetmelerine dayanır. (1970: 27-28). Devletin, toplumun, kuruluşların, kişilerin karşısında bağımsız kalabilmeleri "bu sayede"dir. Benjamin de "La Rochefoucauld, Montaigne, Pascal, Montesquieu'nun tercih ettiği gibi" zihinsel ve entelektüel çalışmalarını "geçim aracı" olarak yapmak istemez.

Benjamin'in Scholem'i reddetmesinin bir nedeni de Kafka ve Karl Kraus örneğindeki gibi "*Yahudi geleneğine geri dönmek ve geçmişin devam ettirilmesini amaçlayan bu geleneğe bağlanmak*" istememesi. Arendt, bu tutumun nedeninin "asimile olmaktan" kaynaklanmadığını söyler. "*Tüm kimlikler, kültürler ve aidiyetler onlar için sorgulanabilir*" olduğu ve yaşanan realiteyi anlamak için tüm bu geleneklerden özgürleşmek gerektiğine inandıkları içindir, bu tutumun nedeni. Benjamin için *var olan dünyanın devamlılığını amaç edinen tüm geleneklerden uzaklaşmak* bir görevdir (Arendt, 1970: 36; Oskay, 1982: 31).

Geçmişin baskıcı bir gelenek olarak bugün üzerinde otoritesini kırabilmenin bir yolu da "alıntılar yapma tekniği"ydi, Benjamin'e göre. Baskıcı geçmiş, bir gelenek (tradition) olarak aktarıldıkça otorite kazanmaktaydı. Alıntılar yapma, Benjamin'in geçmişle başa çıkma, geçmişin baskıcı otoritesinin yaşanan güne aktarımını engelleme yöntemi idi. Benjamin'in alıntılara başvurmasının nedeni söylediklerinin kanıtlanması değil, metin üzerindeki otoritesinin sarsılmasıydı. Alıntılar bir ölçüde Benjamin'in bilimin söylem biçiminden farklı bir söylem biçimi oluşturma çabasının sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Bilindiği gibi bilimsel bir çalışmada alıntıların amacı çalışmanın dayandığı tezi doğrulamaktır (Bu çalışma için de benzer bir yargıya varılabilir). Oysaki Benjamin'de alıntı tekniği, yazarın (kendisinin) görüşlerini desteklemek ve

5 Oskay'a göre Benjamin, flâneur'lüğü Paris'te deneyimliyor; Paris'te öğreniyor. "Gezinmenin, düşünmenin gizli biçimi olan flâneur'lük", ekonomik yaşama doğrudan katılmadan toplumsal hayatı gözlemlemektir, temaşa etmektir, kendi üzerine yoğunlaşmaktır, kendi içine doğru adım atmaktır, tefekkürdür. Oskay bunun da ötesinde flâneur'lüğün "varolan hayatın içinde bir tür toplumsal protesto" olduğunu savunur.

doğrulamak için değil; metnin kendisini öne çıkarmak için vardı. Alıntılar dışında Benjamin'in kendisinin cümleleri dediğimiz bölümler "tali" konumundaydı. Özne olan Benjamin değil; metnin kendisiydi. Benjamin, bilerek isteyerek kendi söylemini "en alt düzeyde" tutuyordu. Çalışmalarında "avant-garde" bir tutum olarak *Ben'in yıkımına* katkıda bulunuyordu. (İyi bir yazar olmanın ölçütü, mektuplar dışında asla "Ben" kelimesini kullanmamaktı ona göre).

Benjamin, gerçeküstücülerini iyi tanıyordu. Çalışmalarını okumuşturdu (Breton ve Aragon'un kitapları Paris Pasajları'nın esin kaynağıydı). Gerçeküstücülerin yaptığı gibi "Özgürlük" ile "Ben" (Özne-merkezli bilinç felsefesi) arasındaki ilişkiyi birbirinden radikal olarak koparmak istiyor ve bu sayede yeni ve farklı bir insani varoluşun ilk adımının atılabileceğine inanıyordu. Rimbaud, "*Je est un autre*" (Ben bir başkasıdır) dememiş miydi? Öyleyse bilimin söyleminden farklı olarak oluşturmak istediği söylem, "başkalık" üzerine kurulmalı ve "*Ben'in sistematik olarak yıkılması*"na katkıda bulunmalıydı. Tıpkı gerçeküstücüler gibi alıntı tekniği sayesinde eşzamanlı olarak var olan nesnelere yaratarak Ben ile dünya arasındaki eski karşıtlığı ortadan kaldırıp "*sesini yalnız kendi olmaktan çıkarıp herkesin sesi*" yapmaya çalışıyordu. Montaj tekniğini, alıntı tekniğini fragmanlar biçiminde kullanmasının kaynağı buydu. Fragmanlar biçiminde alıntılar "farklı bir algılama içinde bakılmasını sağlayacak şekilde" yeniden düzenlenerek gerçeküstücü bir montajla birbirlerini açıklayacak yönde kullanılmaktaydı. Böylece "*yaşanan-günü akılsızlaşma süreci içinde köleleştirici gelenekle bağıntısız bir zaman gibi yaşayanları irkiltip uyandırmak; zamanı algılamalarında bir uyanma sağlamak*" mümkündü. (Oskay,1982: 33, 47). Metinlerini yazarken yorumu değil, montaj tekniğini, alıntıları tercih etmesinin nedeni buydu. Amaç, "montaj ilkesini" metinlerine, tarihe sokmak, devamlılık/aynılık olarak tarihi ve geleneği kesintiye uğratarak farkındalık kazandırmaktı. Tek Yön isimli yapıtında şöyle diyordu: "*Yapıtlarımda alıntılar silahlı haydutlara benzer; gelip geçenleri kanaatlerinden ederler*" (Benjamin, 2013: 72).

Oskay, Arendt'i takip ederek Benjamin'in alıntı yöntemine, koleksiyonculuğa ve montaj tekniğine düşkünlüğünün sonuçlarından birinin hastalık derecesinde kitap tutkusu (*bibliomania*) olduğunu söyler. Oskay'a göre Benjamin'in bu tutkusu, bir yazarın güç bulunan bir kitabını ya da kitabının zor bulunan baskısını elde ettikten sonra kurulacak olan özel, özgün bir yakınlık kurma tutkusuydu (1982: 35). Benjamin'in koleksiyonculuğu da geçmişe ilişkin bir tutumdur. Arendt'e göre koleksiyoncu, nesnelere ilişkisinde gelenek-karşıtı bir tutum alıyordu. Bir devamlılık/süreklilik olarak "gelenek", nesnelere işine yarayanlar/yaramayanlar olarak ikiye ayırarak ve yaramayanları (heretik, sapkın vb. olduğu gerekçesiyle) bastırıp; yarayanları (ortodoks, yaygın vb. olduğu gerekçesiyle) öne çıkartarak "belirgin bir geçmiş" inşa ediyordu. Koleksiyoncunun nesnelere duyduğu ilgi ise sistematik bir sınıflandırma olmayıp nesnelere "hakikilik", biriciklik değerlerini öne çıkıyordu. Gelenek, nesnelere arasında ayırım gözettilikçe; koleksiyoncu bu ayırımı yerle bir ediyor ve bu eylemi "olumlu ile olumsuz, yeğlenen ile dışlanana bir araya getiriyordu" (Arendt,1970: 44).

Benjamin, koleksiyonculuktan yalnızca geçmişe karışmış, yitip gitmiş bir dünyanın özlemle anılmasını değil daha iyi bir dünyanın arandığını anlıyordu. Nesnelere hakikiliğini ve "unutturulan yaşam deneyimlerini" yeniden anlamlandırarak, eski zamanlarda oluşmuş "fikri, nesneyi, idea"yı bugüne, şimdiye taşımak istiyordu. Koleksiyoncu nesnelere değer verirken hakikilik, biriciklik

niteliğini değer ölçütü kabul ettiği için nesnelere pazardaki fetiş değerinden azad etmiş oluyordu. (Oskay, 1982: 40). Bu anlamda Benjamin, koleksiyoncunun tutumunu devrimcinin tutumuna benzetiyordu. İkisi de geleneğin yıkıcısı olma özelliği kazanıyor ve “daha iyi bir dünyanın düşünüsü” kuruyordu:

“Koleksiyoncunun bir nesneye, bireysel bir eşyaya duyduğu derin sadakat, tipik ve sınıflandırılabilir olana karşı inatçı bir yıkıcılığa, bir protestoya dönüşür.”
(Benjamin’den aktaran Arendt,1970: 45)

Koleksiyoncu nesnelere metalaşmaktan kurtularak meta ekonomisinin hâkimiyeti altında kaybedilen halenin yeniden bulunmasını sağlıyordu. Böylece nesnelere, “insanlaşıyor”, “canlı varlıklar olarak” insanla iletişim kuruyordu. “Çocukluk cennetini yitirmiş” olan yetişkin insan, koleksiyoncu kimliğiyle nesnelere çocukluğunda olduğu gibi *mimetik bir ilişki* kuruyordu. Toplamak, biriktirmek çocukların yaptığı bir şey olduğundan çocukların topladığı nesnelere “meta niteliğinden” sıyrılıp “yararlılık ağından” kurtuluyordu. “Çocukluk”, tıpkı “esrliklik” ve “aşk” gibi kurtuluş izleklerinden biriydi. Benjamin, çocukların ele avuca sığmaz deli doluluğunda insan varlığının gizilgüçlerini keşfediyor; “kurtuluşun tohumlarını” arıyor; çocuk doğasının verilerine göre “yetişkin insan yapısını düzeltmeyi” amaçlıyordu (Demiralp,1999: 76). Tam da bu yüzden bilişsel algılamının zorlaştığı modern dünyada gerçekliği algılama biçiminin tıpkı çocuklukta olduğu gibi, kendisi dışında bulunduğu dünyayı kendisine göre yıkıp yeniden kuracak bir *mimetik algılama biçimi* olmasını savunuyordu(Oskay,1982: 39). Çocukluğu dünyayı ve yetişkin insanlığı değiştirmek için bir fırsat olarak görüyordu.

Ütopya, tarihtir

“Tarih’i kendimizin kılmak zorundayız.”

ünsal oskay

“Yağmurda gözyaşları gibi” yitip gitmekte olan bir dünyanın karşısında durur, Benjamin. “Yabancılaşmayı kendisine temel almış bir toplumun aşılması” sorunu yazılarında işlediği temel bir tema. Baudelaire ve Proust’un temalarını takip etmesinin nedeni de bu. Kısa süren yaşamı boyunca “tüm yaşam sorununun” hayatın bütünlüklü bir tecrübeye imkân kılacak biçimde yaşanmadığından (Erfahrung) kaynaklandığını; bölük pörçük, gel-geç, parçalanmış bir yaşantı(Erlebnis) biçiminde sürüp gittiğini anlamıştır. Oskay’ın ifadesiyle “Eşyanın metaya, kullanım değerinin değişim değerine, tecrübenin gel-geç yaşantıya, eros’un cinselliğe” dönüştüğü; organik olmayanın organik olanı kendi boyunduruğuna aldığı meta fetişizminin egemenliği altında yaşadığımız modernleşme sürecinde Benjamin, “yitirdiğimiz her şeyin kazanılmasının ancak her şeyin yitirildiği yerlerde” izinin sürülmesiyle mümkün olacağını söyler gibidir(1981: 11-12). Bir “inci avcısı”dır, Benjamin. Suyun derinliklerine inen inci avcıları gibi o da “tarihin derinliklerine inip inci ve mercan parçalarını yüzeye” çıkarır.(Arendt,1970: 50). Oskay,

Benjamin'in temel izleğinin şu olduğuna dikkat çekiyor: Yeni bir dille -ister metaforik ister bilişsel- yaşanan modern yaşamın öncesini, yaşanan günü ve gün içindeki geleceği kavrayabilen bir anlatıma ulaşabilmek. Meta egemenliği altındaki bir dünyada meta ve yabancılaşma öncesi varlığını sürdüren nesnelere rüyalar aracılığıyla ilişki kurmak (1981: 12,14). "Modern yaşamı bütünlüğü içinde anlatabilmek" arzusu, Benjamin'in Proust, Baudelaire ve Poe hayranlığını açıklar. "Yitik bir cennet ancak hakiki bir cennet olabilir" diyen Proust'un "yazarlığını yaşamış her ana bir bütünlük kazandırmaya" adanması anlamlı gözükür. Benjamin'in de "küçük ve önemsiz gibi görünen şeylere", eşyalara, nesnelere, görünümlere, "görünümdeki mucizelere" tutku derecesinde bağlılığı da yaşanan zamanı ve hayatı doğru ve bütünlüklü algılama arzusunun bir sonucudur (Arendt, 1970: 11-12).

Oskay'a göre Benjamin'in yapıtlarını oluştururken Marksist kuramı ve "tarihselleştirilmiş" Freudçu kuramı yöntem olarak seçmesinin nedeni, 19.yüzyılda başlayan modern yaşamın kendi gerçekliğini gizleyen büyüsunü bozmaya yönelik modernist bir tutum almaktır (1981: 13). Bunun için gözden düşmüş, eskimiş eşyalarda daha iyi bir yaşamın mümkün olabileceğine ilişkin ütöpik bir anlam bulur. Benjamin'in gözden çıkarılmış nesnelere ilişkin tutkuya varan ilgisinde "yeni bir aldanım içine girmemiş"; modern-öncesi çağları üstün tutmamıştır. Oskay'ın Benjamin'in çalışmaları için sıklıkla paylaştığı bir Brecht özdeyişi vardır: "*Eski güzel şeylerden değil, yeni kötü olan şeylerden yola çıkın*". Benjamin'in modernist tutumu burada ortaya çıkar. Moderniteyi hem yargılayabilmiş, hem de onun içindeki -bugünden daha iyi bir dünya kurulabilmesi için bellekte tutulması geren- yabancılaşmamış tarih öncesi yaşam formunun günümüzde farkına varılmasına özen göstermiştir. Eski olanı saklayan kişi, farkında olmasa da tarihi değiştiren bir işlev yüklenir. (Oskay,1981: 15). Gözden çıkarılmış, eskimiş olan nesnelere saklanması (koleksiyoncunun tutkusu) ile gözden çıkarılmış, yitirilmiş yaşam biçimlerinin (çocukluk,vb.) hatırlatılması, bellekte tutulması, dünyayı değiştiren devrimci bir pratiklerdir.

Oskay, Benjamin'in dilin yenilenmesi ile yaşamın yenilenmesi arasında kurmuş olduğu diyalektik ilişkiye dikkat çeker. İnsanın konuşma ve düşünme yeteneği, toplumsal varoluşunun gerçekleştirilmesinin araçları olduğundan toplumsal yaşama katılmanın gelişmesi ile artar. Vygotsky'nin görüşlerini paylaşan Oskay, kendi yaşamında özne olması engellenmiş modern insanın, kendi dilini geliştirme olanağından da yoksun kalacağını söyler.(1981: 15). Özgür bir yaşam olanağının, bütünlüklü varoluşun kalmadığı bir çağda şiir, yabancılaşma-öncesi tarihten kalan umutları, özelemleri, "sonsuz beklentileri" belleğinde saklayacaktır. Bu çağda şiir, Tanpınar'ın ifadesiyle "yaşadığımızdan başka bir zamana", yabancılaşmamış insanın günlerine giden, şimdiki zamanı yargılayacak bir farkındalık kazandırma çabasıdır (Oskay, 2000: 109). Bu çaba, şiirin ya da sanatın gitgide daralan bir kesimin ayrıcalıklı söylemi olmaktan çıkıp "*başkın kültürün çarpıtmalarının dışında hakikati ifade eden bir iletişim formu olmasıyla*" mümkündür. Bunun yolu, Baudelaire ya da Melville örneğindeki gibi tarihe "kefaretçi bir anlayışa erişebilmiş bir insan olarak" bakmaktan geçer.

Oskay, "*Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy*" isimli makalesinde, Benjamin'in *Tarih Bilinci ile Özgürleşme* arasında kurduğu bağa odaklanır. "*Siyaset düzeyinde gerçekleştirilmesi amaçlanan özgürleşim*" diyecektir Oskay, "*Tarih'in bilinen, süreklilik olarak görünen haline insanın sahip*

çıkması, onunla ilgilenmesi, kendini ondan sorumlu sayması ile gerçekleşebilecek bir özgürleşim sorunudur”(1982: 134). Oskay, Benjamin’in Özgürleşme ile Tarih bilinci arasında kurduğu bağlantıyı Yahudi teolojisinden gelen Mesihçi anlayış ile tarihsel özgürleşme arasında kurduğu ilişki ile açıklar. Geçmişe içindeki “özgürleştirici momentleri” görebilmek amacıyla bakılmalıdır. Maddeci tarih anlayışı, tarihteki canlı pozitif öğeyi, ölü negatif öğeden ayırmalıdır. Bu da tarihe “kefarete kavramı temelinde” bakılmasını gerektirir. “*Önceki kuşakların şimdiki zaman için besledikleri umudun kurtarılması*” bu şekilde mümkündür. Acılarını unutmayan insanlık, özgür bir dünyanın kurucusu olacaktır. “*Hiç durmadan akmasını bildiği için graniti debilen su*” örneğindeki gibi tarihin akışına yapılan müdahale, “yeni bir takvimi” başlatacaktır.⁶ Oskay, Benjamin’in tarihsel materyalizm ile Mesihçi anlayış arasındaki kurduğu ilişkinin anlamını şöyle açıklar: “*Tarihin sürekliliğinden bir kopmayla gerçekleşecek olan teolojideki kurtuluş ve özgürleşme ile siyasetin Tarihin devamlılığı içinde yüklenmek zorunda olduğu kurtuluş ve özgürleşme sorununu birleştirmek.*” (1982: 134). Siyasetin temel dürtüsü olan “mutluluğa duyulan arzu” ile Mesihçi anlayışta karşılığını bulan “kefarete” anlayışı, Benjamin’in Tarih anlayışının temel bileşenleridir. “*Yaşanan acıların karşılığında daha güzel bir dünya arzulanı hakkın*” doğduğuna inanır, Benjamin. Geçmişin kefareti ödenerek “tarihin yıkıntıları” arasından yeniden doğuşa ilişkin bir mutluluk vadinin olduğuna inanır. Sınıflı toplum tarihine bu anlayışla bakılması gerekir. Çünkü “*ezilen sınıflar gücünü, (...) özgürleşecek olan torunlarından değil, köleleştirilmiş olan atalarının imgesinden alacaktır.*” (Benjamin, 1993: 46)

Oskay, Benjamin’in Tarihi öğrenmenin “baskı ve aldanım mekanizmasına” nasıl dönüşebileceğine ilişkin yaptığı uyarıya dikkat çeker. Tarihi “değişmez bir süreklilik” olarak anlatan “*bizi baskı altına alan, baskı altında tutan, bize hükmedenlere hayranlık duymamızı amaçlayan*” ve tarihi “*boş ve homojen bir zaman akışı olarak tasarlayan*” vakanüvis bir yaklaşım şimdiki baskı altına alacaktır.(1982: 137,139). Tarihin kronolojik bir süreklilik/devamlılık olarak öğretilmesi, kurbanların kendilerini ezen sınıflarla özdeşleşmesine neden olacaktır. Tarih, temellerini “tehlike altındaki şimdi”de bulur. Şimdinin, bugünün kurtarılmasının koşulu “Tarihi kendimizin kılmak”tan geçer. Tarihi “bizim kılmak”, tarih anlayışının ve duygusunun değişimidir. Bu değişim ütopyan niteliktedir. Geleceğe yöneliktir. Geçmiş kurtaracak olan budur. “*Ancak tümüyle kurtulmuş bir insanlık geçmişine tümüyle sahip çıkabilir*”. Tarihin bizim tarihimiz olması, “*zamanın boş bir akış olarak tarihine insanın müdahalesi*” ile mümkün olur. Zaman kendiliğinden tarihe dönüşmez. Verili düzenliliğin/devamlılığın iradi çabayla değiştirilmesi tarihi yaratır. Kendiliğinden beşeri zaman yoktur. Tarih üretildikçe zamanın farkına varılır. Tarihsel zaman, üretildikçe, değiştirildikçe vardır. Tarih, geniş zaman kipinden di’li geçmiş zaman kipine geçmiştir. “Zamana bilinçli müdahale” ile ilgili Oskay, Benjamin’den bir anekdot aktarır. Bu anekdot, Temmuz Devrimi sırasında Paris’te işçilerin birbirlerinden habersiz olarak saat kulelerine ateş açmaları ve saatleri durdurmalarına ilişkindir. Böylece bilinçli müdahale ile “zamanın boş akışı askıya alınmış”; yeni bir takvim başlamıştır. Sonuç olarak Tarih, “*hem yenileştirilmiş geçmiş,*

6 Benjamin’in devrim anlayışı, Marx’ın devrim anlayışı ile burada farklılaşıyor. Şöyle ifade ediyor Benjamin: “Marx, devrimlerin dünya tarihinin lokomotifleri olduğunu söylemişti. Belki de başka bir şeydir. Devrimler insanlığın imdat frenini çekme eylemidir”. (aktaran Löwy, 1999: 211)

hem yaşanan an, hem de amaçlanan gelecek için anlam taşıyan ve bunları içinde barındıran bir moment'in içinden algılanabilir bir Tarihe dönüştürülmüş olur.” (Oskay, 1982: 142).

Benjamin'e göre kültürün devamlılığı da tıpkı Tarihin devamlılığı gibi yönetici sınıflarca oluşturulmuştur. *“Bütün yönetici sınıflar kendilerinden öncekilerin mirasçısıdır”*. Oskay, Benjamin'in yaptığı uyarıyı da eklemeyi yapamaz: Yönetici sınıflar tarafından *“bir yük olarak sırtımıza konulmuş”* kültür hazinelerinin reddedilmesinin hatalı olacağıdır. Kültür birikimi insanlıdır. Öyleyse kültür hazinelerinin hiçbirini küçümsemeyen kültür tarihini bir devamlılık olarak gösteren anlayışı sona erdirecek şekilde yeniden yazılması gerekir (Oskay, 1982: 145).

Benjamin, Tarih bilinci ile özgürleşme arasında kurduğu ilişkiyi *“rüyadan uyanma”* metaforuyla açıklar. 18. Yüzyıl sonu Alman Aydınlanmasının temsilcisi Kant'ın *“erginleşme”* ve *“kendi aklını kullanma”* olarak adlandırdığı *“aydınlanımı”* (illumination) Benjamin, *“uykudan uyanmaya geçiş”* olarak yani *“düşlerin aklın egemenliği altına girmesi”* olarak yorumlar. Benjamin hayranlık beslediği gerçeküstücülerden bu noktada ayrılır. Breton'un Nadja'sının, Aragon'un Paris Köylüsü'nün temel izlediği yabancılaşmış ve insanlık dışı hale gelmiş bir dünya karşısında *“düşlere”* ya da *“yapay cennetlere”* sığınmak ve *“uyanmayı hiç istememektir”*. Bilinçaltının zenginliklerini cömertçe sergileyen rüya/düş, gerçeküstücülere göre gerçeğin yapımcısı, gerçeği şekillendirendir. Rüya/düş, insanlığa özgürlüğünü içinden geldiği gibi kullanma olanağı tanıyan ve yaşamın anlamını başkalaştıran bir nesnedir. Gerçeküstücülere göre dil ve iletişim, düş içerisinde gerçekleşir. Düş, gündüz düşü(hayal, fantazy), içki, esrar ve benzer uyuşturucular, bilinçaltının(bilinçdışının) dolaysız ve açık biçimde ortaya çıkmasını sağlayan araçlardır. Sarhoşluğun, esrikliğin özgürleştirici boyutu, bilinçdışındaki bastırılmış özelemlerin açığa çıkmasını sağlayacaktır.

Gerçeküstücüler, egemenlik ilişkileri, tabular, yasaklarla oluşan modern toplumda alternatif varoluşu, aklın dışladığı bir alanda, bilinçdışında aramaktaydı. Sistemli olarak, hiçbir etkiye kapılmadan sansürün zorunlu varlığını inkâr ederek, bilinçdışını, harikulade, rüya, cinnet, korkunç gibi kavramlarla değerlendirdiler. Bu denemeler anlamlı, bilinçli ve rasyonel davranışlara karşıtı. Benjamin, *“düşlerin devrimci rolü”* konusunda ve metalaşmış burjuva kültürüne karşı verdikleri savaşta gerçeküstücüler ile aynı noktada olsa da kurtuluşun ve özgürleşmenin hakiki maddi koşulunun *“uyku halinden uyanma”* ile gerçekleşebileceğini düşünür. *“Son Avrupalı entelektüeller”* dediği gerçeküstücülerde farkı budur. Oskay, Benjamin'in *“tarih bilgisi edinme yöntemi”* nin aynı zamanda bir *“rüya yorumlama yöntemi”* olmasının nedeninin düşler/rüyalar ve fantazyaların tarihsel olduklarının sonucu olduğuna vurgu yapar. *“Tezahür biçimleri”* yönünden düş ve fantazyaların tarihselliklerine ilişkin Benjamin'den şu alıntıyı yapar:

“Rüyaların tarihi henüz yazılmamıştır; oysa rüyaların anlaşılmasına ışık tutmak, doğaya tutsak düşmüşlüğü oluşturduğu doğa-üstü güçlere karşı tarihsel aydınlanma sayesinde, ölümcül bir darbe indirmek olacaktır.” (1982: 149)

Benjamin'e göre bilinçaltı ve *“tezahür biçimlerini”* tarihsel olarak ortaya çıkarılmadıkça aydınlanma imkânsızdır. Rüyaların ve fantazyaların anlamlandırılması için diyalektik düşünceye

ihtiyaç vardır. Oskay'a göre Benjamin'in fantazyalar üzerine çalışmasının nedeni toplumsal rollerinin "toplumsal değişimle" yakından ilgili olmasıdır. Kolektif bilinçaltındaki arzu-imgelerinin, fantazyaların ortaya çıkışı ile toplumsal/tarihsel değişimlerin anlamlandırılması arasında bağ vardır. Bu arzu-imgelerinin maddileştikleri nesnelere, kültürel imgeler, sanat yapıtları içerisinde barındırdıkları ütopyan olanaklar ile bu değişimlerin farkına varılmasını sağlayabilir(1982: 153-154). Ancak Oskay, burada Benjamin'in değinmediği bir noktaya dikkat çeker: Modern dünyada fantazyalar, Kültür Endüstrisi tarafından güdümlenir ve biçimlendirilir(1982: 151). Bu fantazyaların Endüstri tarafından "Pazar" aracılığıyla elde edilen sonuçlara göre biçimlendirilmesi "kitlese bir aldanım" ya da *The Matrix* filmindeki benzeri bir uyku halinin günümüzde de devam ettiğinin bir göstergesidir.

Kayıp Uzamın Peşinde

"Bir kez alışılmışın dışındaki dünyayı görebilen kişi,
rtik alışılmış kuralları ve sınırlılıkları ile sıradan
insanların güvenli dünyaları için yapılmış dünyaya
geri dönemez."

ünsal oskay

Oskay'ın "*Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmaları*", Benjamin'in yaşamı boyunca sürdürdüğü çalışması olan "*Pasajlar*" yapıtı (*Das Passagen-Werk*) üzerine yaptığı bir inceleme. Oskay, bu çalışmasında Benjamin'in modern toplumlarda "sanat yaşamı ile toplumsal hayatın diğer alanları arasındaki etkileşimi" açıklığa kavuşturduğunu savunur. 1981 yılında yapmış olduğu bu çalışma, henüz Türkçeye çevrilmemiş olan (*Pasajlar*'ın bazı temel metinleri 1993 yılında çevrilecektir) Benjamin'in yapıtının okuyucular açısından anlaşılmasını sağlamayı amaçlıyor. "Kitap incelemesi" niteliğini aşacak biçimde yazıları, çevirileri, incelemeleri yazısının sonundaki kaynakçaya ekliyor, Oskay.

Pasajlar yapıtı, 1920'li yılların sonlarından 1940 yılında Gestapo'dan kaçarken İspanya sınırındaki intiharına kadar süren çalışmasının üç bölümünden derlenmiş olan fragmanlardan oluşuyor. "*Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i*" adını taşıyan bölüm, Benjamin'in 1938 yılında bitirdiği, Baudelaire üzerine hazırladığı kitabın merkezi yapmak istediği bölüm. Adorno'nun eleştirileri sonrasında Benjamin 1939 yılında "*Baudelaire'de Bazı Motifler*" çalışmasını yazıyor ve bu yazıyı kitabın merkezi yapmaya karar veriyor. "*Paris- Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti*" isimli bölüm, Benjamin'in 1935 yılında yazdığı ve *Pasajlar* yapıtının "taslak çalışması" niteliğinde bir metin. "*Ek: Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i*" isimli kısa bölümde ise Benjamin, bir döneme damgasını vuran "kültürel beğeni ve zevk anlayışının" nasıl oluştuğunu inceliyor.

Oskay, Benjamin'in çalışmasını üç bölüm olarak inceliyor. Birinci bölümde “*Baudelaire’de İkinci İmparatorluğun Paris’i*” yer alıyor. İlk bölümü Benjamin, *Bohemler, Flâneur ve Modernizm* başlıklarını içeren üç fragman biçiminde yazıyor. Oskay da incelemesinde bu sırayı takip ediyor. İkinci bölümde Benjamin’in 1939’da kaleme aldığı “*Baudelaire’de Bazı Motifler*” isimli çalışması var. Bu çalışma, Adorno’nun Benjamin’in önceki çalışması (*Baudelaire’de İkinci İmparatorluğun Paris’i*) için yapmış olduğu eleştiriden (altyapı ve üstyapı ilişkisini kurarken gerekli dolaylıları yapmadığı yönündeki eleştiri)⁷ sonra yapmış olduğu çalışma. Oskay son bölümde Benjamin’in altı fragmandan (Fourier ya da Arkadlar, Duyarlı Cam Üzerine Tasvir Çıkarma ya da Dioramalar, Grandville ya da Dünya Sanayi Sergileri, Louis-Philippe ya da “Interior”, Baudelaire ya da Paris’te Caddeler, Hausmann ya da Barikatlar) oluşan “*Paris-Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti*” isimli çalışmasını inceliyor.

Oskay, “*Baudelaire’de İkinci İmparatorluğun Paris’i*” çalışmasının ilk fragmanı olan *Bohemler’de* Benjamin’in 1848 Devriminin yenilgiye uğramasından sonra kurulan III. Napolyon’un imparatorluğunda Paris’te Bohemlerin, bozguncuların, aydınların, sanatçı ve düşünürlerin gündelik hayatını anlattığı kısmı değerlendiriyor. Oskay için Benjamin’in çalışmasında önemli olan nokta, bu dönemin gazetelerin tiraj kaygısıyla satışlarını arttırmayı hedeflemeye başladığı, çok satan romanların tefrika halinde gazetelerde yayınlanmaya başladığı, siyasi ve kamusal haberlerin geri plana atılıp okuyucuların “sansasyon” ya da “gündelik yaşam” haberlerine ilgi duymaya başladığı, “kitle toplumu”nun yükselişinin başladığı bir dönemi anlatması. Oskay, Benjamin’in çalışmasında gazete satışları, abone sayıları, abonman ya da gazete ücretleri ile ilgili somut bilgiler paylaşıyor. Örneğin 1840’lara kadar gazeteler yalnızca abonelere dağıtılıyor (yıllık abonelik ücretinin de bir işçinin yıllık kazancının yarısından fazla olduğunu söylüyor Benjamin). Yıllık abonman ücreti olan 80 frank’i ödeyemeyenler *Cafe*’lere gidip gazeteleri orada okumaya başlıyor. Yıllık Abone sayısı 1836’da 70 bine ve 1846’da 200 bine ulaşıyor. “La Presse” gazetesi bu tırmanışta önemli bir rol oynuyor. Üç önemli yenilik getiriyor “La Presse”: Abonman bedelinin 40 franga indirilmesi, reklam alınması ve tefrika roman yayınının başlatılması. Bu yenilikler kısa haberlerin “ticari açıdan değerlendirilebilir”, reklamları arttırabilir, satışı çoğaltabilir özelliği nedeniyle tercih ediliyor. Oskay, bu dönemde gazetelerin ilgi çekici olabilmek için her gün “yeni bir şeylerde söz ediyor gibi görünmelerinin” önemsiz ve sansasyonel haberlerin büyütülmesi, “hafif” haberlerin (kent dedikoduları) icat edilmesine yol açtığına dikkat çekiyor. “Reklama

7 Bu noktada Oskay’ın çevirdiği Fredrich Jameson’un derlemesi olan “*Eстетik ve Politika*” isimli yapıtta yer alan Adorno-Benjamin mektuplaşmalarında çevirenin dipnotu olarak metne eklediği yorumlar önemli. Mektuplaşmalarda Adorno, Benjamin’i Paris’te kapitalizmin yükseliş çağını anlattığı Pasajlar yapıtında “meta fetişizmi” olgusunu anlatırken ekonomik altyapı ve kültürel üstyapı arasındaki ilişkide “dolaylılara” yeterli önemi vermediği için eleştiriyor ve teoriyi ihmal ettiğini söylüyor. Hatta Benjamin’in “esoterik bir mistisizm” ile “esoterik bir materyalizm” arasında sıkışıp kaldığını ve çalışmasında “tarihsel bir bakış açısından yoksun bir romantizmin baskın olduğunu” söylüyor. Oskay, eklediği yorumlarda Adorno’nun Benjamin’e yönelttiği eleştirilerin “haksız” olduğunu ve Adorno’nun Benjamin’i “yanlış anladığını” savunuyor. Oskay bu yorumuyla kitapta Fredric Jameson ve Perry Anderson’ın yapmış olduğu değerlendirmelerden ayrılıyor. Özellikle pasajların yapımı sırasında kullanılan inşaat malzemelerine ilişkin Benjamin’e yönelttiği itirazda Adorno’nun yöntem açısından “sosyolojisiz bir felsefe düzeyinde” konuyu ele aldığı ve sosyolojiyi ihmal ettiğini savunuyor. Oskay’a göre Adorno, Benjamin’in çalışmasında kullandığı filolojik yöntem ve tarihsel materyalist yöntemi “anlayamamış” oluyor. Oskay’ın Adorno’nun eleştirilerine karşı Benjamin’e yönelik “koruyucu” tutumu dikkate değer.

dayanma gereği”, siyasal yaşama ilişkin haberler yerine tecessüs, merak, dedikodu niteliği ağır basan konular ve yazıların ağırlık kazanmasına yol açıyor(2000: 161-162). Bir noktadan sonra reklamları arttırmak, gazetelerin “*raison d'être*”(varlık nedeni) haline geliyor. Yazılı basın ve kitle iletişimin giderek artan ticarileşmesi, tiraj ve reklam gelirlerinin giderek önemli hale gelmesi, kamusal alanın politik-entelektüel-edebi içeriğini boşaltması ve tüketim ideolojisinin biçimlendirdiği yeni bir içerikle doldurması bu dönemin özelliği haline geliyor.⁸

Modern yaşam tarzının ve deneyiminin ilk kez tüm boyutlarıyla belirginleştiği 19. yüzyılın Paris’inde bir başka yenilik de “pasajlar” adı verilen üstü kapalı gezinti mahalleleri. İçinde çok sayıda dükkan, mağaza ve *cafe*’lerin yer aldığı pasajların yapımına 1822-1837 yılları arasında başlanıyor ve Haussman’ın geleneksel kent dokusunu yıkmaya başladığı 1850-1860 yıllarında son veriliyor. (Bu yıllardan sonra pasajların yerini bulvarlar ve büyük mağazalar alıyor). Baştan aşağı yenilenen dükkanları barındıran pasajlar, “meta seyrini”, modern bir yaşam tarzına dönüştürüyor. Aynı anda Pasajlar, Paris’in caddelerini ve bulvarlarını “aylak gibi” gezinen düşünür-gezer (*flâneur*) için bir içdünyaya (*interior*)dönüşecektir. Bunun nedeni Paris’in kapitalist endüstrileşme ve kentleşme sürecinin belirginlik kazandığı bir “dünya başkenti” ne dönüşmesidir. Kitle basınıyla, mimarisiyle, tefrika kültürüyle toplumsal yaşama yaygınlaşan modernleşme ile yaşamın ancak bir *fantazmagorya* olarak algılanmaya başlandığı bu dönemde *flâneur*’ün kaçış için çekilebileceği bir uzlet de kalmamıştır.(Oskay,1993: 54).

“Eğer pasajlar yapılmısaydı” diyecektir Benjamin, “*flâneur gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde güç olurdu*” (1993: 114). Caddeyle iç mekan arası bir şey olan pasajlar, *flâneur*’ün “evdir, kendinin iç dünyası, iç yaşam mekanıdır”. Benjamin, kalabalıkların içinde, bulvarlarda, pasajlarda amaçsızca, gelişi güzel gezinen ve çalışma-dışı kalmış olan *flâneur*’ün hayatının “yeni döneme, insanı işbölümüne göre uzmanlaşmaya iten yeni gelişmelere karşı” olduğunu savunur. Yaşamın her alanına yayılan “metalaşmaya karşı” *flâneur*’ün kalabalıklara sığınmaktan başka bir seçeneği yoktur. Kalabalıklar onun için yalnızca bir sığınak değil, aynı zamanda bir “uyuşturucudur”⁹(1993: 129-130).

Oskay, Benjamin’in “*modernizm*” fragmanında yeni toplumsal yaşamı metaforik olarak anlatma yolunu seçen Baudelaire’in nasıl “modernizmin temsilcisi” haline geldiğini aktarıyor. Baudelaire bir *flâneur*’dür, gözlemcidir kent yaşamının içinde. “Sokakları fethetmeye çıkar”,

8 Tiraj ve reklam gelirleri, 19. yüzyıl son çeyreğinden itibaren gazetelerin satışlarının artırılması yönünde ekonomik baskıyı arttıracaktır. Bu ekonomik baskı sonucunda gazeteler, burjuva kamusal alanın kurucu ilkelerinin dolaşımını sağlayan politik, edebi ve eleştirel-radikal niteliklerini giderek kaybedip depolitize, sansasyonel ve fikri açıdan içeriksiz hale gelmeye başlayacaktır. Gazetelerde “boş zaman etkinlikleri” giderek yazınsal ve siyasal tartışma ortamının yerini alacaktır. Rasyonel ve eleştirel kamusal tartışmalar artık nitelik değiştirip kültür endüstrisi tarafından kontrol edilip biçimlenen “sözde-kamusal ve sözde-özel” bir dünya haline dönüştürülecektir.

9 Oskay, Benjamin’in yeni yaşama karşı eleştirel bir tutumu olan Baudelaire ile eleştirel olmayan Victor Hugo’yu karşılaştırdığı kısımları aktarır. Benjamin’e göre Hugo, “hiç de *flâneur* değildir” ve kalabalık olgusunu “insanın insansal bir varoluş biçimi içinde daha gelişkin bir toplum yaşamına erişmesinin” özneleri olarak değil; “okuyucuları”, “seçmenleri”, “müşterileri” olarak tasarlar. Yazın ve siyaset hayatında kitleleri kendi başarısının “bir aracı” yapan Hugo, “kalabalık ile kendisi arasına engel” koymuştur. Baudelaire’de yoktur bu engel. Kalabalık ile kendisini ayırmaz, onları horlamaz, sığınabileceği bir yaşam alanı sayar. Hugo’nun tersine Baudelaire, kalabalıkların içinde bir *flâneur*’dür, “kalabalık olmanın acısını çekse” de kalabalıkların içinde kalmanın gerekliliğine inanır.(Oskay,2000: 166-167; Benjamin,1993: 135-140)

sokak “sığınak için aradığı bir mekan”dır. Eskiciler nasıl ki kentin, sanayiinin kullanıp bir tarafa attığı “değersizleri”, “paçavraları” toplayıp “yeniden kullanıma” sokarsa Baudelaire de aynı şeyi yapar. Eskicilerin “eskileri toplaması” gibi herkesin uyuduğu saatlerde modern dönemde yitip giden “yaşam deneyimlerini” toplar, şiirine alır. Geceleri şiire, yapay cennetlere; gündüzleri ise sokağa sığınmaktadır, şair. Poetik bir gereksinimdir bu. Bir “kahraman” olarak trajik durumdadır. “*Rafael’in zamanının aksine (...) şiire düşman bir ortam ve dönemde*”, şiir yazmaktadır. Zihinsel ve sanatsal faaliyetlerinde maddi hiçbir olanağa sahip değildir.¹⁰

Oskay, Baudelaire’in “hakiki kahramanlığı”, Paris’in ışıklı, parlak ve gösterişli modern yaşamının dışladığı alanlarda aradığına dikkat çeker. “Asıl kahramanlık”, toplum-dışına düşmüş insanların, “en alttakilerin”, yoksulların, düşmüş kadınların, “hal ve gidiş sıfır” diyenlerin, delilerin, tutunamayanların, yenilenlerin yaşam alanlarında vardır. Baudelaire de Ece Ayhan gibi şiirinin kaynaklarını döküntülerde, kaybedenlerde, dışta bırakılanlarda, düşenlerde, yasaklananlarda bulur. Toplumun dışladığı kimseleri şiire ilk sokan Baudelaire olmuştur. *Modernizminin kaynağı budur. Bir eskici, bir paçavra toplayıcısı olarak yaptığı şudur: “Toplumun kirletip kenara attıklarını şiirine almak” ve “endüstri canavarının dışleri arasından işe yarayabilecek ne varsa, alıp kurtarmak, saklamak...”*¹¹ (Oskay, 2000: 172).

Benjamin, “*Ek: Baudelaire’de İkinci İmparatorluğun Paris’i*” isimli çalışmasında şiirde, edebiyatta ve sanat alanlarında “beğenin” nasıl oluşturulmaya başlandığını anlatır. Modern dönemin insanı üretim sürecine ilişkin bilgilenme olanaklarından giderek yoksunlaşmaya başlamıştır. Eski dönemde zanaatkâr(usta) ile sipariş veren müşteri arasındaki diyalog meta üretim teknikleri rafine hale geldikçe ortadan kalkmaktadır. Artık “müşteri” yerine, üretim süreçlerine dair bilgilenme olanağından yoksunlaşmış “tüketiciye” geçilmiştir. (Oskay, 2000: 176). Yeni dönemde aldanım ve yanılsama olarak “kitlese beğeni”, tüketicinin bilgisizliğini “maskeleyecektir”.¹²

Benjamin, Baudelaire’in şiirini “yeni dönemin kapalı şiirinde kural dışı bir tek örnek” olarak saymıştır. Bunun nedeni Baudelaire’in çağdaşlarının aksine şiirini, toplumsal yaşamda “her yanı

10 26 Aralık 1853’te annesine yazdığı mektupta şöyle diyor Baudelaire: “*Bedensel acılara artık belli ölçüde alıştım. İçinden rüzgârın geçtiği, delik deşik bir pantolonla bir ceketi, altına iki gömlek giyerek idare etmeyi iyi beceriyorum; altı delik ayakkabılarımı samanla, hatta kağıtla besleme konusunda öylesine deneyimliyim ki geriye yalnızca manevi acılarım kalıyor.*” (aktaran Benjamin,1993: 144). Öyle ki bu trajik durumdan kahramanca(heroic) modernist çıkış yolunun “intihar edebilme özgülüğü” olduğunu savunacaktır Baudelaire. Benjamin’in Pasajlar’da dediği gibi: “*Flâneur’ün son yolculuğu ölümdür.*”

11 “Modern dönemin kahramanları” yenilgiye mahkûm olsa da “*yaptıklarını Homeros değil gündelik gazeteler*” yazsa da “antik bir şair gibi okunmak” ister, Baudelaire. Modern hayatın karşısında antikiteye dönüşebilecek bir “kahraman” olmak ister. Bu isteği “şaşılacak kadar çabuk gerçekleştirir”. Benjamin, şairin ölümünden 20-30 yıl sonra şiirlerine dönük ilginin arttığını şöyleyecektir. (1993: 159-160).

12 Benjamin’in bu çalışmasında Adorno ve Horkheimer’in “Kültür Endüstrisi” kuramına yaklaştığı söylenebilir. Benjamin’in “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” isimli çalışmasında sanat yapıtlarındaki “biriciklik halesinin” ortadan kalkmasına neden olan mekanik yeniden üretimin kitlelerin kültür ürünlerine ve sanat yapıtlarına daha kolay erişim imkânı sağlayacağını savunduğu biliniyor. Adorno, Benjamin’e yazdığı mektupta “sanatın teknikleşmesi”nin ilerici bazı işlevleri olmasına karşın kalabalıkların kitle toplumuna dönüşmüş bir çağda kitle ürünlerine “demokratikleştirici” bir işlev yüklemenin yanlış olacağını belirtecektir. Benjamin eleştiriler doğrultusunda sonraki çalışmalarında mekanik yeniden üretim olanaklarının “demokratikleştirici” işlevlerine ilişkin “daha kuşkulu” olmaya başlamıştır.

kaplayan meta ekonomisinden” bağımsız kılabilmesidir. Şiiri bu nedenle yeni kent yaşamına bir yanıt olmuştur. Yeni kent yaşamı, fragmanlara ayrılmış bir yaşam olduğu için yeni şiirin de kendi başına varoluş kazanabilen bir kurgu içinde olması gerekliydi. (Oskay,1993: 63). Baudelaire bunu başardığı için yeni yaşamı algılamada güçlük yaşayan yeni dönem insanının şiirini yazabilmiştir.¹³

Oskay, Benjamin’in “*Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine*”sinde kent yaşamının modern insan üzerindeki etkileri üzerine yazdıklarını tartışıyor. Modern sanayide üretim işlemleri, bir dizi buluşların yapılmasını, yeni olguların ortaya çıkmasını sağlamış (fotoğraf makinası, sinematografi, trafik) ve bu değişimler “şok algılamasına” yol açmıştır. Oskay, Benjamin’in “*modern insanın zihinsel yapısının bu şokların algılanmasını yapabilecek biçimde koşullanmak zorunda kaldığı*” tespitine dikkat çeker. Modern teknoloji, insanın sinir sistemini değiştirmiştir. Fabrika sistemindeki işçilerin -çalışma rasyonelitesi nedeniyle- birörnek davranışları modern insanın davranışlarında, yüz ifadelerinde ve dış görünüşlerindeki bir örneklik ile aynılık oluşturmaktadır.(Oskay, 2000: 179).“*Kayan bantta üretimin ritmini belirleyen şey, filmdeki algı ritminin temelini oluşturur.*” (Benjamin, 1993: 136). Modern çalışma rasyonelitesi modern yaşam biçimini de otomatlaştırmış; tekdüze haline getirmiştir. Modern dünyada endüstriyel üretim koşulları altında şok yaşantısı *temel bir norm* haline gelmiştir.

Benjamin, fabrika sistemindeki şok deneyimi ile kumar oyunu arasında benzerlikler kuruyor. Kumar oynayan insanların arasındaki ilişkilerle fabrika sistemindeki üretim sürecindeki ilişkiler aynıdır. Kumarda insanları bir araya getiren oyunun mekanizmasının “kendi mantığı”dır. Fabrika sisteminde bu mantık, üretim sürecinin mekanizmasının mantığına dek düşmektedir. Kumar masası ve fabrikada insanlar, “birbirleri için bir araya gelmemiştir.” Mekanizmanın gerektirdiği işlem ve rasyonelite insanlardan daha önemlidir. Nasıl ki kumar pratiği kumar oynayan kişiye güvence sağlamazsa fabrikada çalışan işçinin de önceki günlerde yaptığı işler niteliksel bir gelişme sağlamaz. “*Hep baştan başlamak, kumarın düzenleyici fikridir, ücretli işte olduğu gibi*”. Fabrikada çalışan işçiler de kumar oynayanlar gibi otomatik tepki gösterme alışkanlığı kazanmışlardır.(Oskay, 2000: 180-181; Benjamin: 1993: 137-140). Hem kumarda hem de fabrikada şok deneyiminin sonucu olarak ortaya çıkan niceliksel bir tekdüzelik, “*geçmiş yaşam deneyimlerinin yokluğu*” ile örtüşür. Böylece kent yaşamında ortaya çıkan olgulara ve olaylara ilişkin şoklar, yaşamda “deneyimlerin birikiminin” önlenmesine neden olur. Deneyimlerin yitirilmesiyle kitle iletişim araçları tüm olguları “şans faktörü” ile açıklamaya başlar, her şey rastlantılarla ilişkilendirilir. Böylece modern insan, hakiki bir yaşamın üretilmesinde “söz söyleme hakkını yitirir” (Oskay,2000: 184).

13 Oskay, Baudelaire’in modernizminin “sınırlı ve eksik modernleşmeye karşı bir protesto” olduğunu belirtse de yenedünyanın şair için kavranması güç çelişkiler içerdiğini kabul eder. Bunun nedeni, yaşanan toplumsal koşulların nasıl ve ne gibi süreçler içinde değiştiğini görebilmeye yatkın bir iletişim ortamının bulunmayışındır. Bir diğer neden de yeni olguları açıklayabilecek toplumsal kuramdan yoksunluktur. Baudelaire yeni olguları -yetersiz bilişimsel düzeyi ile eksik anlatmak yerine- metaforik bir dille anlatmayı tercih etmiştir. “Baudelaire için bu bir zorunluluktur” diyecektir Oskay. Var olan toplumsal ilişkilere hegemonik ideolojinin etkisinden sıyrılarak bakabilmek; bunları gerçekliğe uygun olarak algılamak, adlandırmak ve ifade edebilmek için dilin sınırlarının zorlanması gerekir. Metaforik anlatım, bu nedenle, hegemonik ideolojinin dilin o günkü kullanımında oluşturduğu gerçekliği çarpıtıcı niteliklerinin aşılması için zorunlu bir araçtır.(Oskay,1993: 78-79)

Oskay, Benjamin'in modern insanın daha fazla düşlere ve fantazyalara sığındığına dair yargısına dikkat çeker. Düşler ve fantazyalar her dönemde reel olanın aşılmasını amaçladığı için -bu niteliğiyle tarihsel oldukları için- her dönemin koşullarına göre yeniden belirlenir. Benjamin'in düşüncesine göre kolektif bilinçaltında yeni ile eskinin iç içe konumlandığı imgeler, toplumsal düzenin yetersizliklerini aşmayı tasarlayan arzu, özlem ve idealler olarak ortaya çıkar. Bu arzu, özlem ve ideallerin maddileştiği fantazyaya, insanı yabancılaşmamış çağlardaki, en uzak geçmişindeki(arkaik) özgürleştirici öğelere (yani en eski geçmiş olan insanın prehistoryasına/sınıfsız toplum yaşamı günlerine) yöneltir. Kolektif bilinçaltında saklanan bu özgürleştirici öğeler, insanın yaşanan günden sonra gelmesini umut ettiği daha gelişkin bir yaşamı tasarlamasını sağlar. Benjamin'e göre yaşanan günlerin ötesinin düşsel görünümü, "yaşananda hep özlemi çekilen prehistoryamızın renklerini taşır." Ütopyaların doğumunu sağlayan bu fantazyalardır; sınırlı bir yaşamın aşılmasını tasarlayan özlem ve ideallerdir. Bu fantazyalar (düş imgeleri) Benjamin'e göre kültürel dünyada (modada, sanat yapıtlarında, kitle kültürü ürünlerinde, mimari üslupta) izler bırakır. Kültürel dünyayı istila edercesine hâkimiyeti altına almaya başlamış olan metalar dünyası, hem çarpıtılmış aldanım imajları hem de arzu imgelerinin işaretini taşır. Fantazyalar, ütopyalı doğurabileceği gibi aldanım, oyalanma ve kaçış vasıtası olarak da işlev görebilir. Oskay, fantazyaların ütopik boyutuna sahip çıkabilmenin ancak, "tarihsel zaman boyutunda düşlerine sahip çıkan insanın siyasal eylemde yer alabilmesiyle" mümkün olabileceğini söyleyecektir. (2000: 185)

Oskay, Benjamin'in "Paris: Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti" çalışmasındaki fragmanlar topluluğunu incelemeye devam ediyor. 1935 yılına ait bu çalışma, Pasajlar yapıtına ait bir taslak çalışması olarak düşünülmüş. Benjamin'in metni, daha sonra tamamlanan Pasajlar yapıtının tüm motiflerinin "minyatürleştirilmiş" bir çalışması aynı zamanda. Oskay, aslına sadık kalarak metni fragmanlar topluluğu biçiminde inceliyor.

"Fourier ya da Pasajlar" fragmanında Oskay, "Pasaj"ın tanımını yapıyor, önce. Pasaj, "üstü camla örtülü bir iç avlunun etrafına dizilmiş dükkanlardan, mağazalardan oluşmuş bir tür kapalı çarşı" anlamına geliyor. Benjamin, 1830'lu yılların Paris'inde pasajların, "gezintiye çıkmış insan", "kendini teşrif ederek etrafa gösteren insan" ve "meta seyrine çıkan insan" konumlarını birleştirdiğini söyleyerek başlıyor. Bu çarşıların ortaya çıkışı ile tekstil ticaretinin yoğunlaşması ve dokuma sanayinin gelişmesi arasında yakın bağlantılar var. Dokuma sanayinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan manifaturacı, tuhafiyeci dükkânları, büyük mağazaların öncüsü oluyor. Demirin yapı ve inşaat malzemesi olarak kullanılmaya başlanması da pasajların oluşmasının ikinci etken Benjamin'e göre. Tarihin ilk yapay yapı malzemesi demir, asıl gelişmesini ise 19.yüzyılda gerçekleştiriyor (Benjamin,1993: 78). Oskay, demirin yapı malzemesi olarak kullanılmasıyla birlikte mimarlığın gerilemeye başladığını; mühendisliğin ise yapıcılıkta öne çıktığını söyleyecektir(2000: 187).

Oskay, Benjamin'in "Duyarlı Cam Üzerine Tasvir Çıkarmanın Bulucusu Daguerre ya da Dioramalar" fragmanında, demirin yapı malzemesi olarak kullanılmasının sonuçlarının benzerinin resim sanatında da yaşandığı tespitini aktarıyor. Paris'in bilinen bir semtinin kırsal bir uzam içine yerleştirdiği üç boyutlu panoramik resimler olan Dioramaların doğanın tam bir

kopyası olabilmesi için üzerinde çok çalışılıyor, doğanın değişik görünüşleri hep “aynı kopya” şeklinde tasvire dönüştürülmek isteniyor. Bu özellikleri bakımından da fotoğraftan sinemaya ve sesli filmlere uzanan bir sürecin öncülüğünü yapıyor(Benjamin,1993: 81).

Diaromalar, panoramik denilen bir yazın türünün de ortaya çıkmasını sağlar. Gazetelere tefrika romanının girmesi, dedikodu haber ve yazıların bulunduğu ayrı bir sayfanın eklenmesiyle Parislilere “realitede yaşamadıkları Paris’in bütününe yaşama” olanağı sunulmaya başlanır. Böylece Paris’teki toplumsal hayatın kurgulanmış panoraması -tıpkı doğanın kopyası olmaya çalışan diaromalar gibi- toplumsal hayatın “tatlı bir aldanım” içinde algılanmasını sağlar.(Oskay, 2000: 192). Oskay, bu “tatlı aldanım” içinde işçilerin de ancak sınıfının dışında, “acı çeken”, “yoksul”, “zavallı” ve “iyiliğe muhtaç” olarak temsil edildiklerine dikkat çeker.

Benjamin’in değindiği bir konu da Daguerre’in diaromacı olarak işe başlayıp sonrasında fotoğrafçılığın muciti olmasıdır. Daguerre “duyarlı cam üzerinde tasvir çıkarma” tekniğini bularak fotoğrafçılığın öncüsü olmuş ve fotoğrafın sanat değeri tartışmaların başlamasına neden olmuştur. Bunun nedeni fotoğrafın portre minyatürcülüğünden sanatsal bakımdan daha üstün olmasıdır. Benjamin, dönemin fotoğrafçıların ve “müşterilerinin” de sanatçı niteliğine sahip kişiler olduğuna dikkat çekiyor. Fotoğrafın 1850’lerden itibaren “pazara” yönelmesinin ardından ise tarihin ilk fotoğraf sergisi de 1855 Dünya Sanayi Sergisi’nde açılıyor(1993: 81-82). Oskay, Benjamin’in bu fragmanında iletişim tekniklerindeki gelişmelerin resim sanatının işlevini değiştirdiğini söylüyor.¹⁴ Resim sanatı, fotoğraf tekniği karşısında varoluşunu sürdürebilmek için nesnelerin ve konuların renk ve ışık öğelerine önem vermeye başlıyor (2000: 193). “İzlenimcilikten kübizme giden yol” böylece açılıyor.¹⁵

“Grandville ya da Dünya Fuarları” isimli fragman, modern yaşamda “metanın taçlandırılması ve metanın etrafındaki şaşaa içinde insanların eğlence sanayiinin manipülasyonuna boyun eğmeleri” ni anlatıyor, Oskay’a göre (2000: 195). Benjamin de “Dünya Fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir” sözüyle bunu doğrular. 1850’lerin başlarında burjuvazinin iktidar blokunu oluşturduğu ve III. Napolyon aracılığıyla hızlı bir sanayileşme sürecini başlattığı yıllarda düzenlenen *Sanayi Sergisi* işçiler için de “zaman geçirmek için içine daldıkları bir fantazmagorya” oluşturmuştur (Benjamin,1993: 196). Sanayi sergilerinin işlevi, metaların değişim değerini yükseltmektir. Sanayi sergileriyle birlikte başlayan eğlence endüstrisi de insanı “metanın düzeyine eşitleyerek”, yabancılaşmayı hızlandırır.

14 Oskay, yeniden üretim ve iletişim tekniklerin bir etkisinin sanat (kültür) ürünlerinin “demokratikleştirilmesi” olarak görüldüğünü söylüyor. Sanat eserlerinin “biricikliğini” sağlayan hâle(aura) ortadan kalkar, eserler (ya da suretleri) artık geniş sayıda insanın evinde görülmeye başlar. Ancak bu olgunun her zaman “özgürleşimci bir amaç” taşıdığı söylenemez. Yeniden üretim tekniklerinin bir sonucu da sanatçının, endüstrinin ve sanat “tüketicisinin” kültür ortamları arasındaki etkileşimin “Pazar” kurumunun dolayısıyla sağlanması oluyor. “Pazar”a bağlanma arttıkça sanatçının ve sanat “tüketicisinin” kültür ortamları, Endüstriyi elinde tutanların baskın kültürünün ölçülerine göre biçimleniyor. Güdümlenmiş pazar aracılığıyla gerçekleştirilen “kültürün demokratikleştirilmesi”, homojenleştirilmiş bir kitle kültürüne yol açıyor.(Oskay, 2000: 194).

15 Hauser de (özellikle 19.yüzyıl Avrupa kıtasında) büyük teknik gelişmelerin “bunalımlı bir atmosferin” oluşmasına neden olduğunu; teknolojinin hızlı gelişmesinin moda ve alışkanlıkların çabuk gelişmesine neden olduğunu; sonuçta estetik beğeni değerlerinde hızlı değiştiğini vurguluyor.(1984: 351). Başta fotoğraf olmak üzere iletişim tekniklerindeki gelişmeler, “yeni bir hız ve değişim duygusu” yaratıyor ve bu duygu, sanat yapıtlarında hızla değişen hayata karşı “modernist bir tavır” alınmasına neden oluyor.

“*Louis-Philippe ya da İçmekan*” fragmanında Benjamin, burjuvazinin 1850’lerden itibaren yaşama alanını iş ve iç mekân olarak ikiye ayırmaya başladığını söyler. İş yaşamında “gerçekçi” davranan burjuva birey, evinin dört duvarı arasında “yanılsamalarıyla vakit geçirmek” dileğindedir (1993: 85). Oskay, yeni orta sınıfı oluşturacak kadar kalabalıklaşan burjuva bireylerin çalışma saatlerinden sonra kendilerine ait(private) bir yaşam alanı oluşturma gereksiniminin çalışma hayatındaki realiteyi “yumuşatmak” olduğuna dikkat çeker. Toplumsal varoluşun merkezinin çalışma hayatına kaydığı ve “her şeyin çalışmadan ibaret sayıldığı” bir dönemde iç mekân, çalışan kentli(burjuva) bireyin “kendi kişiliğinin damgasını vurmak istediği” tek mekân olur. Kentli birey, çağın teknolojik ilerlemelerine ve çalışma rasyonelitesine karşı “iç mekândan güç alarak” direnmek ister. “Uzlete çekilmenin” imkânsızlaştığı sanayii çağında metalar dahi bundan nasibini almaktadır. İç mekâna kapatılan metalar (masalar, aynalar, biblolar vs.) değişim değerinden uzak, “eşya” niteliği kazanmamaktadır.¹⁶

“*Baudelaire ya da Paris Caddeleri*” fragmanında Oskay, Benjamin’in “flâneur’un büyük kent yaşamına bakışı” yargısını tartışıyor. Büyük kentte yaşayan ve ruhsal, maddi yönden yoksullaşan orta sınıf insanının yeni yaşam karşısında tavır almasının hem de tavır aldığı yaşamın içinde olmak istemesinin bakışı bu. Flâneur, kentin hem *çinde* hem de *kenarında* yaşamaktadır. Baudelaire’in kişiliğinde “sığınağını kalabalıkların içinde arayan” flâneur, gerçekte entelektüelin pazara çıkan, -tıpkı fahişelik mesleğini yapanlar gibi- kendisine müşteri arayan halidir. Yeni toplum yaşamında bir marjinaldir, ekonomik ve politik konumu belirsizdir.¹⁷ Baudelaire de yeni dönemi olumlamaz, karşı çıkıp eleştirir; şiiriyle, tavrıyla toplum dışı (asosyal) bir konum alır. Ancak modern yaşamı değiştirecek bir düşünsel düzey yoktur onda. Şiiriyle “başkaldırıların coşkusu”na katılmayı seçer yalnızca. Oskay, Baudelaire’in şiirinde en eski (prehistorya) ile en yeninin (modern) iç içe oluşunun nedeninin zamanın toplumsal ilişkilerindeki belirsizlikten kaynaklandığını söyler. Bu belirsizlik, pasajları flâneur için *hem yuva hem de caddeye* dönüştürür(2000: 202).

Baudelaire’in şiiri, modern yaşamda artık yeni olanın, şaşırtıcı olanın mümkün olmadığının hüznünü içerir. Önceleri “bilinmez olanın yeniliği” anlamına gelen “ölüm” imgesi dahi yeni olmaktan çıkmıştır. Modern hayat, “sonsuz bir aynılığın” içinde yaşanmaktadır. Hiçbir ürün kullanım değerinden dolayı üretilmediği için modern endüstrinin ürettiği tüm yenilikler, “düzmece yenilik”tir, yanılsamadır. Sanatta da durum aynıdır. Yeni gibi görünen biçimsel yenilikler aranmaktadır. Oskay’a göre “aynılığın aldanımcı yanılsamaları” olan bütün bu yenilikler, gerçekte, modernleşme sürecinin kesintiye uğramış olduğunu gözlerden saklayan bir aldatmacadır(2000: 204). Modernleşmenin “tarihsel sınıf çıkarları gereği” sınırlandırılmış olmasının maskelenmesidir.

16 Benjamin, 1850’lerden itibaren orta sınıf üyesi bireylerin iç mekânlardaki izlerini araştıran dedektif öykülerinin ortaya çıktığına işaret ediyor. Yeni dönemin iç mekânının anlam ve özelliklerini en iyi anlatan da Edgar Allan Poe’nun öyküleri oluyor. Poe’nun Avrupadaki ilk hayranı ve çevirmeni Baudelaire olması tesadüf değil. Baudelaire de tıpkı Poe gibi “yeniçağın içyüzünü ilk gören” kişilerden biri (2000: 200).

17 Marx’ın flâneur’un ve bohem bir yaşam tarzı sürdüren kişiler için “tümüyle belirsiz, dağınık ve oradan oraya sürüklenen kitle” tanımını yaptığı ve bu kesimden “işçi sınıfı entelektüellerinin” çıkamayacağı yönündeki değerlendirmesi bilinir. Manifestoda bu kişiler “burjuva düzenine hem karşı çıkan hem de düzenin içinden kurtulamayan” olarak betimlenir. (Marx ve Engels,1998: 60) (Benjamin,1993: 95-96)

“*Haussmann ya da Barikatlar*” fragmanı, Paris’i 1848 Devriminden sonra kökten değiştiren imar planının yaratıcısı ve uygulayıcısı olan -III. Napolyon döneminin Seine Bölgesi belediye başkanı- Baron Haussmann’ın yaptıkları anlatılıyor. Paris’in imarı, burjuvazinin “stratejik bir eylemi”, Benjamin’e göre. İmarla elde edilmek istenen asıl amaç: “Kenti yoksulların elinden almak” (kentin merkezi yerlerindeki eski mahallelerin yıkılıp imar edilmesiyle kiralara yükselmesi sonucu yoksullar kentin varoluşlarına çekilmek zorunda kalıyor). İkinci olarak Paris’in imarının kenti iç savaşa karşı “tahkim edecek tarzda” düzenlenmesi. Paris’te barikatların kurulmasını olanaksız kılmak isteyen Haussmann, iki yolla bunu gerçekleştirmeye çalışır: Caddeleri geniş tutması ve yeni caddelerin kışlalar ile işçi mahalleleri arasındaki en kısa yolları oluşturmasıyla. Böylece Haussmann’ın Paris’i imar girişiminin sonucu, kent yoksullarının ilk kez modern kentin “insanlık dışı” yüzü ile karşılaşmasına neden olacaktır (Benjamin,1993: 90-92 ; Oskay, 2000: 207-208). Modern kent, “hakiki yüzünü” göstermiştir artık.

Sonsöz

“Ne okumuşsam, neyin üzerinde düşünmüşsem, ne yazmışsam hep içimdeki insan olarak taşıdığım sancıdan ötürü”

ünsal oskay

Ünsal Oskay’ın Benjamin üzerine yaptığı çalışmaların değerini, Benjamin’in yapıtlarının ve kişiliğinin onun için taşıdığı önemini anlamamızı sağlayacak bazı ipuçları var. Bunlardan biri de, Benjamin’den çevirdiği metinlerin altına “dayanamayıp” eklediği dipnot yorumlarında bulunuyor. Oskay, Jameson’un derlediği “*Eстетik ve Politika*” kitabını çeviriyor ve Adorno’nun “*Walter Benjamin’e Mektupları*”nı içeren üçüncü kısmın sayfaları altına bazı dipnotlar ekliyor. Dipnotlardan biri Benjamin’in Pasajlar projesi üzerine çalışmaya başladığı yılları anlatıyor:

“Şunu ekleyelim: 1928 yılında Benjamin Paris’tedir. Aragon’un 1927 yılında yayınlanan “Paris Köylüsü” romanını okumuştur. Romanın ilk bölümünde Aragon, Paris’in o yıllara dek ayakta kalabilmiş pasajlarından biri olan Palais Royal’ı anlatır(...) 1920’lerde gerçeküstücülerin önde geleni Andre Breton, Palais Royal’in ikinci katındaki odalardan birinde oturmuş. Aragon, gerçeküstücü olduğu günlerde buraya gelirmiş. Bu binadaki dükkanları, ilanları, eskiden kalma duvarlardaki yazıları vb., derleyip bu romanının birinci bölümüne almış. Resimlerini yaptığı da olmuş kimilerinin. 1928’de Benjamin, Aragon’un bu romanını okurken, 20. Yüzyıldaki algılama bunalımının ilk oluşumunu gerçekleştirdiği 19. Yüzyılı anlatmak için başlayacağı çalışmada nasıl bir yöntembilim arayışı içinde çalışması gerektiğini “keşfeder!” Öylesine heyecanlanır ki beş-on yaprak çevirdikten sonra (kalp hastasıdır) heyecanlanır, korkar, kitabı okumaya ara verir.” (1985: 137-138)

Benjamin'in heyecanını böyle anlatıyor, Oskay. Aragon'un yapıtını okurken hakikat birdenbire kendini açığa vuruyor, "malûm" oluyor. Oskay'ın da Benjamin okurken benzer bir heyecanı paylaştığına kuşku yok (kendisi de kalp hastasıydı). Benjamin, Aragon'un yapıtında "sanatsal üretim ile hayat arasındaki etkileşim halindeki ilişkilerin" açıklanabilmesinin yöntembilimini keşfediyor. Kalbinin hızlanmasına neden olan da bu. Oskay da Benjamin'de bir şey "keşfediyor": İyimserliğin en olanaksız kılındığı zamanlarda dahi "kötümserlikten varılacak bir iyimserliği ısrarla erişilebilir kılmaya çalışan" haysiyetli, namuslu bir entelektüel portresi. Bugün "kahramanca bir tutum" almanın koşullarının değiştiğini Benjamin'in çalışmaları "söylüyor".

Oskay'a göre haysiyetli bir entelektüel 'in yapması gereken, acı çeken kesimlere "kendilerini kurtaracak kahramanlıklardan söz etmek" yerine yaşanan kötü gün içindeki yeni şeylerden söz etmek. Oskay'ın Brecht'in şiirinden aldığı "*hiç durmadan akan su*" metaforu, Benjamin üzerine çalışmalarında karşımıza çıkar. Modern dünyanın hakiki kahramanı, "*boyun eğmiş gibi görünse de durmadan akarak graniti delen bir su olmayı*" başaran kişidir. Sebatkâr, sakin, akıllı, uzun vadeli düşünebilen, uzak görüşlü ve "*kayaların yüzlerindeki çatlakların kuytu yerlerinde yaşayıp günün birinde yeniden kök salmaya hazırlanan*" insandır(2000: 398). Trajik hayatın içinde, "*bu hayatın değişmesi gerektiğini hiç unutmadan yaşayan*" bu insan, Baudelaire'dir, Proust'tur, Benjamin'dir, Oskay'ın kendisidir. Tragedyaların yazılmadığı bir çağda kahramanlık, "sebat etmekten", "sabır göstermekten" geçer. Akademik hayatı süresince entelektüel ve zihinsel çalışmalarında Oskay bu çizgiyi sürdürür. Vasatlığın genelde tepelerde kabul gördüğü akademik çevrelerde nitelik ve meziyet sahibi insanların hak ettikleri konuma çok geç ulaştıkları doğrudur. Oskay da çalışarak, üreterek, durmadan yazarak, sebat ederek "kara fırtına bulutlarının bir gün gelip geçeceğini umarak" umutsuzluklar karşısında soğukkanlılığını koruyabilmiştir. Yaşamı derinden kavramanın verdiği haz ve mutluluk bir bilinç ve erdem işidir, öncelikle. Yaşamak denen şey, gerçek anlamını dünyaya bilinciyle yüreğiyle katılmayı göze almış insanların emeğinde, çabasında bulur. "Kötülüklerle dolu bir dünya"nın içinde dahi alın teri dökerek, iz bırakarak, kök salarak, hakikatin gözlerine çekinmeden bakabilme cesareti göstererek yaşamak, değer üretmektir, dünyayı değiştirmektir. Oskay ve çalışmalarında *sevgiyle* yöneldiği Benjamin ürettikleriyle, yarattıklarıyla, meziyetleriyle, katlanmayı bilmeleriyle, onurlu ve dimdik duruşlarıyla hayatlarını kendinden sonrakilerinin "düşüncesinde yaşatmayı" başarmıştır. Baudelaire'in şiirindeki "*donmuş bir vücudu örten kar gibi/ dakika dakika bizi yutan*" zamana kendinden bir şey kabul ettirmek az şey midir?

Kaynaklar

- Adorno Theodor W.(2004), Walter Benjamin Üzerine, Çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: YKY
- Arendt, Hannah(1970), Walter Benjamin: 1892-1940, Illuminations içinde, Trans. Harry Zohn, London: Collins/Fontana Books
- Benjamin, Walter (1970), Illuminations, Trans. Harry Zohn, London: Collins/Fontana Books
- Benjamin, Walter (1982), Estetize Edilmiş Yaşam, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları
- Benjamin, Walter (1982), Tarih Felsefesi Üzerine Tezler, Estetize Edilmiş Yaşam içinde Çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları
- Benjamin, Walter(1993), Pasajlar, Çev.Ahmet Cemal, İstanbul: YKY
- Benjamin, Walter (1995),Son Bakışta Aşk, Haz.Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları
- Benjamin, Walter (1998), One-Way Street and Other Writings, Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London-New York: Verso
- Dellaloğlu, Besim(2005), Modern Bir Mesih: Walter Benjamin, Benjamin içinde, Çev. ve Hz. Besim Dellaloğlu, İstanbul: Say Yayınları
- Dellaloğlu, Besim (2008), Benjaminia: Dil,Tarih ve Coğrafya, İstanbul: Versus
- Demiralp, Oğuz (1999), Tanrı Bakışlı Çocuk –Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme, İstanbul: YKY
- Hauser, Arnold(1984), Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev. Yıldız Gölönü, Ankara: Remzi Kitabevi
- Löwy Michael (1999), Dünyayı Değiştirmek Üzerine, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı
- Marx & Engels (1998), Komünist Manifesto, Çev.Orhan Dilber, İstanbul: Maya Kitapları
- Oskay, Ünsal (1981), “Benjamin’in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı”, Oluşum, 40 (12-17)
- Oskay, Ünsal (1982), “Walter Benjamin Üzerine” ve “ Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazy” , Estetize Edilmiş Yaşam içinde, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları
- Oskay, Ünsal (der. ve çev.) (1985), Estetik ve Politika, İstanbul: Eleştiri Yayınevi
- Oskay, Ünsal (1993) 19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım, İstanbul: Der Yayınları
- Oskay, Ünsal (2000), Tek Kişilik Haçlı Seferleri, İstanbul: İnkılap Kitabevi,
- Oskay, Ünsal(2000), “Walter Benjamin’in Baudelaire Üzerine Çalışmaları”, Tek Kişilik Haçlı Seferleri içinde, İstanbul: İnkılap Kitabevi,
- Oskay,Ünsal (2000), “Sınırdaki Bir Yazar: Walter Benjamin”, Tek Kişilik Haçlı Seferleri içinde, İstanbul: İnkılap Kitabevi,
- Sontag Susan (1998), Introduction, One-Way Street and Other Writings içinde Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London-New York: Verso

İnternet Kaynakları

- Oskay, Dalya (2014), “Hiç duydun mu talebe geliyor, kapıyı çalıyor derse gelin diye?”, <http://unsaloskay.alyasahin.com/files/assets/basic-html/page22.html>, 22.12.2014