cogito

Yapı Kredi Yayınları • Üç aylık düşünce dergisi • Sayı: 52 / Güz 2007

Walter Benjamin



özel sayı

YKY

cogito

Walter Benjamin

Sayı: 52 Güz 2007

Cogito
Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 52 Güz, 2007
5. baskı: İstanbul, Mart 2019
ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
adına sahibi:
LEVENT ALTUNBEK

Genel Müdür:
TÜLAY GÜNGEN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
ŞEYDA ÖZTÜRK

Yayın Kurulu:
NURİ AKBAYAR, ŞEYLA BENHABİB,
BESİM F. DELLALOĞLU, YÜCEL DEMİREL,
ZEYNEP DİREK, MÜNİR GÖLE, FERDA KESKİN,
M. SABRİ KOZ, KAAN H. ÖKTEN,
MEHMET RİFAT, ZEYNEP SAYIN,
GÜVEN TURAN

Katkıda Bulunanlar:
KORKUT TANKUTER

Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ

Yayın Sekreteri:
GÜLAY KANDEMİR

Renk Ayrımı / Baskı:
PROMAT BASIM YAYIM SAN. VE TİC. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34
Esenyurt-İstanbul
Tel.: (0212) 622 63 63
Sertifika No: 12039

Yapı Kredi Yayınları: 2583

Reklam ve Halkla İlişkiler:
DERYA SOĞUK

Yazışma Adresi:
COGİTO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 161 Beyoğlu 34433/İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: seyda.ozturk@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: http://www.cogitoyky.com
http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yayın Türü:
Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek
kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları
yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Sertifika No: 12334

Bu Sayıda:

Cogito'dan

5 • Walter Benjamin'in Cogito'su

7 • Besim F. Dellaloğlu • Walter Benjamin

10 • Besim F. Dellaloğlu-Aslı Odman-Sibel Yardımcı: Walter Benjamin'le Olağanüstü Haller

35 • Walter Benjamin • Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi

69 • Oğuz Demiralp • Tuhaf Bir Çocuk

78 • Buket Okucu • Huzursuz

88 • E. Çiğdem Artan • Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?

101 • Tuğba Doğan • Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da *Flâneur* İmgesi Üzerine Bir Deneme

113 • Walter Benjamin • Franz Kafka-Ölümünün Onuncu Yıl Dönümü İçin

138 • Türker Armaner • Port-Bou'da Susan Dil: Walter Benjamin

148 • Erkan Tüzün • Benjamin, Deleuze, Nietzsche

161 • Stefan Gandler • Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?

183 • Walter Benjamin • Zentralpark

201 • Recep Alpyağıl • Benjamin'in Mistisizmine "Üç Yönlü Yol"

210 • Zeliha Burtek • Dönüş ve Cesaret: Hölderlin ve Benjamin

223 • Süreyya Su • Fotoğraf ve Sanat

236 • Fırat Mollaer • Walter Benjamin'i Çağımızda Tahayyül Etmek

266 • Türkçede Walter Benjamin Bibliyografyası

Geçen Sayıdakiler

268 • Sayı 51: Melankoli

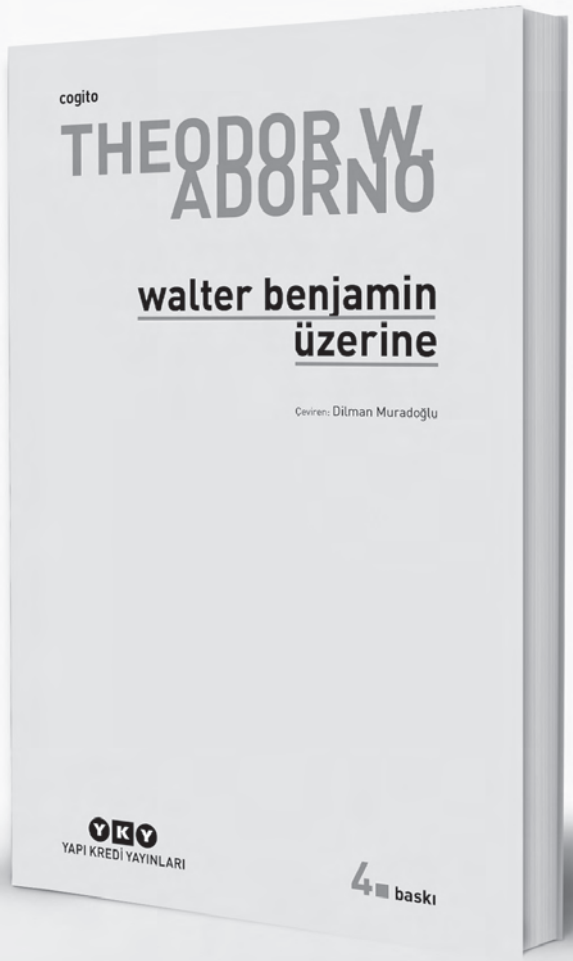
270 • Yazarlar Hakkında

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Adorno'nun kaleminden Walter Benjamin

Walter Benjamin Üzerine, yirminci yüzyılın en önemli düşünürlerinden Adorno'nun kaleminden ünlü yazar, düşünür ve kültür tarihçisi Walter Benjamin'i anlatıyor. Dilman Muradoğlu'nun özenli çevirisiyle Türkçe'ye kazandırılan kitap, Gestapo'ya teslim edilmemek için intihar eden bu büyük Alman düşünürü daha iyi anlamamızı sağlayacak nitelikte.



Walter Benjamin Üzerine
Theodor W. Adorno
Çeviren: Dilman Muradoğlu
Cogito, 164 s.

www.ykykultur.com.tr YapıKrediKültürSanatYayıncılık YKYHaber

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

Walter Benjamin'in Cogito'su

Walter Benjamin Özel Sayısı, artık bir *cogito* geleneği haline gelmiş olan özel düşünür sayılarının yedincisi. Daha önce René Descartes, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Theodor W. Adorno, Immanuel Kant ve Jacques Derrida üzerine özel sayılarla her biri felsefenin yapıtaşı niteliğindeki düşünürleri bir yandan okurlarına yeni perspektiflerden sunmaya bir yandan da yirminci ve yirmi birinci yüzyılın düşünsel ortamında yeniden konumlandırmaya çalışmıştık.

Walter Benjamin alışıldık bir filozof değil, bir filozoftan çok "son entelektüel." Eleştirel kuramın taze soluğu sayılan Benjamin'i salt bu bağlamda ele almak ise imkânsız. Bu sayının her biri Benjamin'in düşüncesinin farklı bir veçhesine temas eden yazılarından da görüldüğü gibi, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Eduard Fuchs üzerine o özgün biçemiyle kaleme aldığı incelemeleri, tarih üzerine tezleri, sanat yapıtı üzerine düşünceleri, "aylak adamı"yla Benjamin bir derya. Walter Benjamin Özel Sayısı'na yer ve zaman kısıtlılığından dolayı dahil edemediğimiz çok yazı oldu. "Tuhaf Bir Çocuk" başlıklı yazısında Benjamin'in Türkiye'de ne diye okunduğunu, onu okumayı gerçekten gerekseyenler olup olmadığını soruyor Oğuz Demiralp. Bu sayının daha hazırlık aşamasında gördüğü ilgi bu soruya olumlu bir cevabın da mümkün olduğunu gösteriyor. Besim F. Dellaloğlu'na hem bir öğretmen hem de bir Benjamin tutkunu olarak sağladığı katkılardan dolayı müteşekkiriz.

Cogito pek çok açıdan hoyrat bir yıl olan 2007'yi bir ara sayıyla kapatacak. Konumuz: Türkiye'de fanatizm. 2008'i ise Ocak ayında yayımlanacak olan Tragedya sayısıyla açacağız.

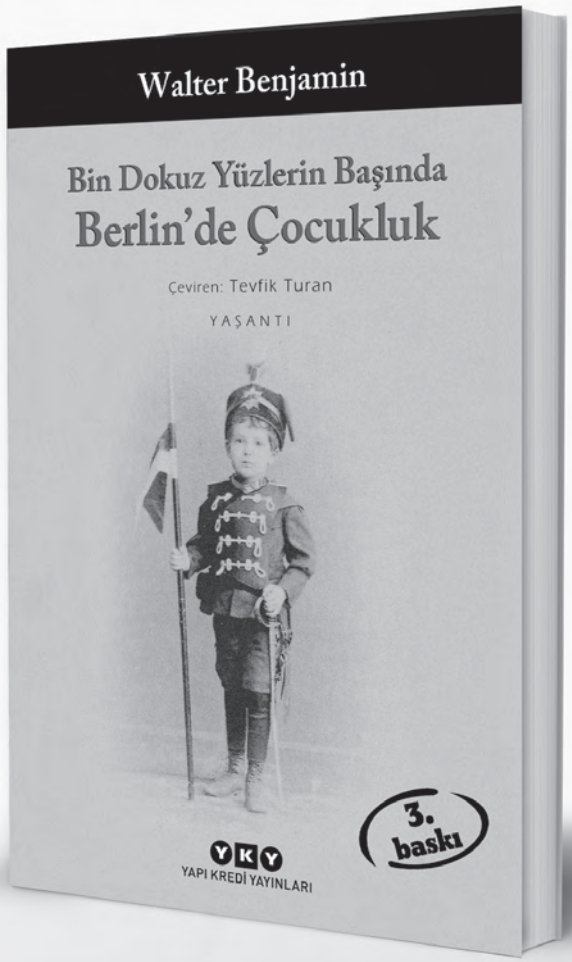
Şeyda Öztürk

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Walter Benjamin'in kaleminden fotoğraflı bir özyaşamöyküsü

Büyük Alman düşünür Walter Benjamin'in Berlin'de geçen çocukluğunu anlattığı kitap, hem kişisel bilgiler içeriyor hem de burjuva ortamındaki çocuk bireyin toplumsal ruh halini sergiliyor. Benjamin'in "fotoğraflı özyaşamöyküsü" olarak tanımladığı bu kitabı oluşturan kısa düzyazı metinler, salt kişisel bilgiler içermenin ötesinde, yüzyıl dönümünde burjuva ortamındaki çocuk bireyin toplumsal ruh halini de sergiliyor.



Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk
Walter Benjamin
Çeviren: Tevfik Turan
Yaşantı, 112 s.

www.ykykultur.com.tr YapıKrediKulturSanatYayincilik YKYHaber

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

Walter Benjamin

BESİM F. DELLALOĞLU

Walter Benjamin 1892 yılında Berlin'de doğdu. 1940 yılının eylül ayında İspanya'nın Fransa sınırındaki bir kasabada, Port-bou'da öldü. İntihar etti. Yaşamı boyunca İbiza'dan Moskova'ya, Paris'ten Capri'ye, neredeyse tüm Avrupa'yı mekân edindi. Tam bir Avrupalı gibi yaşadı ve öldü. O bir Alman Yahudisiydi ama bir Katolik Katalan mezarlığına, Benjamin Walter adıyla defnedildi. Gençliğinde yoğun olarak öğrenci hareketi içinde yer aldı. Scholem gibi dostlarının da etkisiyle Yahudi Mesihçiliğiyle ilgilendi. Ama kendini hiçbir zaman dindar bir Yahudi olarak tanımlamadı. Bir süre sonra Marksizm ile tanıştı. Ama hiçbir zaman iyi bir Marksist olmadı. Tıpkı iyi bir Yahudi olamadığı gibi. Ne Scholem'in yanına Kudüs'e ne de Adorno'nun yanına New York'a gitti. Avrupa'ya gömüldü.

Hem Scholem, hem Adorno, hem Brecht ile yakın dost oldu. Belki de bunların hiçbiri Benjamin'in diğerleriyle dostluğuna iyi gözle bakmadı. Ama o, onların her birinde kendini bulabildi. Birbirlerinden çok farklı geleneklerle, akımlarla aynı anda yakınlaşabildiği gibi, birbirlerinden çok farklı insanlarla da dost olabildi. Birbirlerinden çok farklı kadınlara âşık oldu. Belki de en çok sevdiği kavramlardan biri olan "flâneur" olmaya özendi. Hem mekânlar arasında, hem fikirler arasında, hem insanlar arasında. Ama yine de bir şekilde kendisi olmayı, kendisi kalmayı başardı. Başyapıtını hiç bitiremedi ama yine de bir kült yazar oldu. Başyapıtı olmayan bir başyazar.

Yaşarken pek tanıyanı olmadı belki ama ölümünden sonra ona ve yapıtına yönelik ilgi ve hayranlık giderek arttı. Yaşamı boyunca hiç yayımlanmamış yapıtları yayımlanmaya başladı. Bu metinler birçok dile çevrildi; dünyanın dört bir tarafında hayranlar edindi.

Türkçeye öncelikle bir Marksist olarak girdi. Çok da doğaldı bu aslında. Çeviriler arttıkça, hakkında yazıldıkça çok farklı yönleri de keşfedilmeye başlandı. Bu da yeni çevirileri ve yeni yorumları kışkırttı belki de. İyi de oldu. Artık Türkçede ciddi bir Benjamin külliyatı oluşmaya başladı.

İşin en ilginç tarafı ise bu kadar gerilim, bu kadar farklılık, kimilerine göre çelişki onda sakil durmadı. Hatta ona yakıştı. Üzerine ne giyse yakışan, ağzını her açtığında herkesi hayran bırakan kimileri vardır ya. Garip bir *aura*'sı vardı herhalde. Bu *aura* onun yapıtını da sardı.

Bu *aura* Türkçeye de sızdı. Bu *aura*'nın gücünü sevgili Şeyda Öztürk ile elinizdeki derginin hazırlanması sürecinde inanın çok hissettik. Dergi daha yayınlanmadan bu şehirde, bu ülkede onun ne kadar sevildiğini, düşünüldüğünü, merak edildiğini fark ettik. Gelen yazılarla, önerilerle, tepkilerle, yapılan etkinliklere yoğun katılımla. Evet, belki elinizde tuttuğunuz bu dergiyi birlikte hazırladık ama bu *aura*'nın heyecanlı desteği de sanki hep bizimleydi.

Benjamin'in çevrilecek metinlerini çok önceden belirlemiştik zaten. Bu seçim çok zor olmadı. Bazı yazıları da bildiğimiz, tanıdığımız Benjamin meraklılarından talep etmiştik. Ama özellikle son dönemde ciddi bir yazı bombardımanına maruz kaldık. Açıkçası buna hem biraz şaşırdık her seferinde, hem de çok sevindik. Hatta bu yazıların bazılarını, zaman ve sayfa sınırlaması yüzünden dergiye koyamadık.

Bu yazıyı yazarken derin bir huzur içinde hissediyorum kendimi. Çok büyük bir iş yapmanın huzuru değil bu elbette. Onu değerlendirmek bize düşmez. O karar siz okurların. Ama daha çok *cogito*'nun bir şekilde Walter Benjamin Özel Sayısı yapmaya karar verdiğinde gerçekleştirmeyi umduğu şeye yakın olduğumuzu hissetmek gibi sanki. Çok sevdiğimiz bir yazarı, düşünürü hiç tanımadığımız, belki de hiç tanımayacağımız başkalarıyla paylaşmak. Ona yönelik ilgiye katkıda bulunmak. Türkçede Benjamin'i daha da zenginleştirmek. İşin mutfak aşamasında bunun bir şekilde gerçekleştiğini görüyorum. İnşallah alımlama boyutunda da *cogito* amacına ulaşır. Siz okurların merakını kışkırtır. Benjamin meraklılarının sayısını arttırır.

Son olarak, tüm bu çalışma süresince ortaya koyduğu özverili emekle beni kendisine hayran bırakan, eğer izin verirse Benjamin ortağım, Şeyda Öztürk'e tüm içtenliğimle teşekkür ediyorum. Ne siz okurların ne de Şeyda'nın bu teşekkürü bir klişe olarak değerlendirmeyeceğini umuyorum. Ben kelimelerin ne kadar değerli olduklarını en çok Benjamin'den öğrendim ne de olsa.



Walter Benjamin'le Olağanüstü Haller*

BESİM F. DELLALOĞLU - ASLI ODMAN - SİBEL YARDIMCI



Besim F. Dellaloğlu: Bu toplantı için böyle bir tarihin seçilmesinin özel bir anlamı var. Walter Benjamin'in, 1940 yılında, 25 Eylül'ü 26 Eylül'e ya da 26 Eylül'ü 27 Eylül'e bağlayan gece intihar ettiği biliniyor. Yani onun ölüm yıldönümündeyiz. Böylece onu anmış, hatırlamış oluyoruz. Bir de *cogito* dergisi güz sayısını Benjamin özel sayısı olarak hazırlıyor. Bu söyleşi de belki ufak tefek değişikliklerle dergide yayımlanacak. Konuklarımız Sibel Yardımcı ve Aslı Odman'a davetimizi kabul ettikleri için teşekkür ediyoruz.

Ben bir küçük alıntıyla başlamak istiyorum. Küçük bir pasaj okuyacağım size. Şöyle diyor yazar: *"Kimi yazarlar vardır, bize bıraktıkları taslakları, bitmemiş çalışmaları en sıradan görünüşlü karalamaları bile değerlidir, yapıtlarının bütünü ya da oluş süreci içinde anlamlıdır. Kusurlu ya da yarıda kalmış yapıtlarıyla okuru soğutmazlar kendilerinden, daha çok çekerler. Düşüncenin binbir türlü devinimi görülür bu satırlarda, zihnin, imgelemin açılım, atılımlarına tanık olunur. Yazarın öbür yapıtlarını düşünür kişi, giderek yazının tümünü; beslenir zenginleşir."*

* Bu söyleşi, 27 Eylül 2007 tarihinde YKKSY Sermet Çifter Salonu'nda düzenlenen aynı başlıklı etkinlikte yapılan konuşmalardan derlenmiştir.

Ben bu alıntıyı yaptığım kitabı daha önce okumuştum. Bugün üniversitede verdiğim bir derse hazırlık yapmak için tekrar okurken dikkatimi çekti. Belki de bir çağrışım şeklinde. Benjamin'i ne kadar da iyi anlatıyor bu satırlar diye düşündüm birden. Bu satırlar Oğuz Demiralp'in *Kutup Noktası* kitabından. Ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anlatıyor. 'Olağanüstü yazarlar' birbirlerine mi benzerler acaba? Tanpınar için yazılmış satırlar, Benjamin'i de anlatabiliyor.

Buradan biraz konu dışına çıkıp Tanpınar'la Benjamin arasındaki bir tür ruh ikizliği, birbirinden habersiz bir benzerlik, süreklilik olduğunu söyleyebiliriz belki. Oğuz Demiralp'in adını zaten andım. Bir kişinin daha adını anmam gerek. Nurdan Gürbilek. Türkçede hem Benjamin hem Tanpınar üzerine yazmış iki kişi. Belki de bana, Benjamin ile Tanpınar'ın adını birlikte anmam konusunda cesaret veren iki büyük yazar.

Söyleşimizin başlığına ulaşmaya çalışıyorum. "Benjamin ile Olağanüstü Haller." Birazdan Aslı ve Sibel de sizlere bu başlığı nasıl ele aldıklarını anlatacaklar. Ben de kendi Benjaminimi ve benim için olağanüstü olanı anlatmaya çalışayım. Benim başlangıçta dikkati çekmek istediğim nokta, yukarıdaki paragrafta da betimlenen türden yazarlarla olağan bir ilişki kurulamayacağı. Benim söylemeye çalıştığım kısaca bu aslında. Tanpınar da, Benjamin de okurlarından olağanüstü bir ilişki talep eden yazarlardır. Tanpınar bizi bırakmıyor bir türlü! Benim için başka, sizler için başka biri olabilir bu "olağanüstü" yazarlar. Burada nesnel, evrensel, kategorik bir tercih söz konusu olmaz büyük ihtimalle. Ama bu, bir tür olağanüstü ilişki olacaktır. Bunun bir sonraki adımı olarak kullanmak istediğim sıfat "kişisel". Bazı yazarlarla kişisel bir ilişki kurmamız gerekir. Zaten o ilişkiyi, o iletişimi kişiselleştiremiyorsanız, onunla ilişki kuramazsınız. Her olağanüstülük bir tür kişiselliktir. Kendindeliktir. Dert edinmek gibi bir şey belki de. Bir sonraki aşamayı betimlemek için yine iki sıfat kullanacağım. "Epistemolojik" bir ilişki hiçbir zaman olağanüstü olamaz. Bence Benjamin ile "epistemolojik" bir ilişki kurulamaz. Hatta kurulmamalı zaten. Kurarsanız, bence ya size yazık olur ya da Benjamin'e. Dolayısıyla, bunun karşıtı olarak benim önereceğim sıfat, "ontolojik" olacak. Ancak "ontolojik" bir ilişki kurulabilir bu tür yazarlarla. Olağanüstülük, sıradışılık, hatta anormallik. Bakın nerelere geldik! Bu "anormal" sözcüğünün bizi götüreceği yerleri söylememe gerek var mı? Bu tür yazarlarla ancak hastalıklı bir ilişki kurulabilir belki de. Patolojik. Ancak bir takıntı olduğunda Benjamin'e, Tanpınar'a ulaşılabilir belki. Tapılacak değil belki ama takılacak yazarlar diyelim o zaman.

Diğerlerini açıklamaya pek gerek yok belki ama bu "epistemolojik" ve "ontolojik" karşıtlığını biraz açmak isterim. Yani bir bilgi nesnesi kılmak: Epistemolojikleştirmek. Bunu genelleştirebiliriz elbette. Bir yazar, bir metin, bir ekol, herhangi bir bilgi ve ilgi nesnesi olabilir bu. Bütün bunlarla epistemolojik bir ilişki kurmak nasıl bir şeye tekabül eder? Modern düşüncenin bize dayattığı, önerdiği ifadeyle; özne ve nesne arasında bir soğukluk, bir mesafe gerektirir bu ilişki. Yani bilen ve bilinen arasında. Bir "ötekileştirmeyle" başlar aslında modern bilgi. Öyle değil mi? Dolayısıyla bu bakış tarzı da, bu tür yazarlara nüfûz etmenin önündeki en büyük engeldir. Bu mesafeyle bu yazarlara nüfûz edemezsiniz. Onlar gibilere ulaşmanın yolu bu mesafeyi azaltmaktır.

Peki "ontolojik" bir ilişki nasıl olur? İşte o, özne-nesne ayrımını mümkün olduğunca iptal eden, erteleyen bir ilişki olmalı herhalde. Burada tabii Benjamin üzerine konuştuğumuz için bu terimleri kullanmaya cüret edeceğim. Biraz "mistik", biraz "metafizik" bir ilişki. Aşk gibi belki de. Tırnak içinde, dervişin tanrısıyla kurduğu ilişki gibi. Özne-nesne mutlak ayrımını reddeden bir ilişki. Ona benzemeye çalışan, onun gibi olmaya çalışan belki de. Dolayısıyla, ilişki ontolojikleştikçe nasıl bir şey ortaya çıkıyor? Giderek "gibi" olmak gibi. Her etkilenme bir tözelleştirmedir aslında. Elli yıllık bir evlilikten sonra eşlerin sadece ruhen değil, fiziken de birbirlerine benzemeleri gibi. Bence Benjamin'in, kendisini etkileyen bütün o etkilenme merkezleriyle ilişkisi böyle. Baudelaire'le ilişkisi de böyle, Proust'la, Scholem'le, Adorno'yla, Brecht'le de.

Sözü devretmeden önce şunu da ekleyeyim. Her ne kadar bugün dünyada ve Türkiye'de, üniversitelerin değişik sınıflarında, dershanelerinde Benjamin'le ilgili dersler yapılıyor olsa da, söz dönüp dolaşıp zaman zaman ona ve yapıtlarına gelse de, aslında akademik diyebileceğimiz, tırnak içinde bilimsel diyebileceğimiz çerçeveye çok uygun bir malzeme değil Benjamin. Bu nedenle de Benjamin'i sosyal bilimcilerle, sosyologlarla ya da psikologlarla bitiştirerek değil, bence daha çok edebiyatçılara bitiştirerek ele almak daha doğru olur. Dolayısıyla benim başlıkta yer alan "olağanüstü" kavramına bakış tarzım bu. Biraz daha üslup ve kendilik halleriyle ilgili olarak.

Şimdi sözü, Sibel Yardımcı'ya vereceğim. Sibel sanırım ağırlıklı olarak, yine başlıktan da yola çıkarak, Benjamin'le "olağanüstü hal" kavramını özellikle tarih tezlerinin sekizincisi, yani literatürü takip edenlerin tahmin edebileceği gibi, özellikle Carl Schmitt'le Benjamin arasındaki ilişki üzerinden ele almaya çalışacak.



Sibel Yardımcı: Besim'in girişinden sonra, benim anlatacaklarım biraz daha teknik ve sıkıcı olacak sanıyorum. Onun için Benjamin'le ilgili hoşuma giden başka bir şeyi aktararak başlayayım: Besim'in Say Yayınları'ndan çıkan derlemesinde, Adorno'nun Benjamin üzerine bir yazısı vardı. Orada Adorno şunu diyor: Benjamin'e yaklaşan herkes, kapalı bir kapıdaki bir çatlaktan, onun ardındaki ışıklı Noel ağacına bakan bir çocuk gibi hissetmek zorunda kalıyor. Benjamin'le kurulacak ilişkinin "olağanüstü" bir ilişki olduğunu bence bu sözler de çok güzel anlatıyor.

"Olağanüstü hal" meselesine geçeyim… Benjamin'de "olağanüstü hal" denilince, sanıyorum ilk akla gelen metin, Türkçeye "Tarih Kavramı Üzerine" olarak çevrilen metnin sekizinci tezi. "Sekizinci Tez" der ki, Gürbilek çevirisinden okuyayım ben size, "Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız olağanüstü hal, istisna değil kuraldır. Buna denk düşen bir tarih anlayışına ulaşmak zorundayız. O zaman açıkça göreceğiz ki, gerçek olağanüstü hâli yaratmak, bize düşen bir görevdir." Şimdi, "Tarih Tezleri" üzerine çok konuşulan, çok yazılan, eminim başından sonuna incelemek gerekse saatler alacak bir metin ama; ben öncelikle, daha önce yazılmış iki metne, Benjamin'in 1921'de yazdığı "Şiddetin Eleştirisi" ve Schmitt'in 1922'de yazdığı *Siyasi İlahiyat* metinlerine geri dönerek, bunları Schmitt-Benjamin ilişkisine de değinerek ve dönemin arka planıyla birleştirerek genel bir çerçeve çizmeye çalışacağım.

Söz konusu ilişki, yani Benjamin'le Schmitt arasında olduğu varsayılan, kimi zaman saklanan, çok da göz önüne çıkarılamayan ilişki, kabaca 1920'lerin ortalarından 1940'a kadar, birbirlerinin metinlerini okumaları ve mektuplaşmaları üzerinden kurulan bir ilişki. Yüz yüze görüşmüş oldukları-na dair bir bilgiye rastlamadım. Aslında mektuplaşmaları da sınırlı ve mektupların bir kısmının uzunca bir süre ortaya çıkmadığı biliniyor. Mesela Benjamin'in *Alman Yasoyunu* metnini Schmitt'e gönderirken ona yazmış olduğu bir mektup var; Adorno, Benjamin mektuplarını derlediği sırada bu-

nun kaybolduğunu söylüyor ve derlemeye katmıyor. Böyle bir mektubun varlığını ancak sonradan kabul ediyor. Tabii bunun ne kadar bilinçli bir tercih olduğu konusunda kesin bir şey söylemek zor. Sonuçta Benjamin'in Schmitt'le ilişkisi öyle çok da göz önüne serilen bir ilişki değil. Özellikle Adorno ve Scholem gibi, 1960'lardan sonra Benjamin'i yeniden gündeme getirmek için çabalayan iki kişi için…Neden? Çünkü Schmitt, belki biliyorsunuz, Nazi rejiminin baş hukukçusu ve o dönemdeki birçok yasal uygulamanın, yasal yani meşru temelini kurmakta önemli bir rol üstleniyor. Dolayısıyla, Benjamin'in böyle bir kişiyle ilişki içinde olması düşüncesi, örneğin, az önce okuduğum "Sekizinci Tez"i Schmitt'in *Siyasi İlahiyat*'ına bir yanıt olarak yazmış olması ihtimali pek kabul görmüyor.

Ama…İki tane "ama" var: Bir tanesi, o dönemde, modernleşmenin getirdiği kaos, karışıklık, kapitalizm, savaş, Almanya'daki karışıklar, bunlara soldan ve muhafazakâr kanatlardan gelen eleştiriler birçok noktada benzeşiyor. İkincisi, iki düşünürü de meşgul eden ortak konular var. Egemenlik meselesine Benjamin'in de Schmitt'in de metinlerinde rastlıyoruz. Aynı şekilde egemenliğin ilahiyatla ilişkisine de. Schmitt için ilahiyat modernleşmeyle birlikte halesini büyük ölçüde kaybetmiş, ama bu halenin başka bir yere isnat edilmesi gerekiyor. Bu da Schmitt için, düzen ile örtüşen ama onu aşan, güçlü bir otorite, bir devlet oluyor; burada da egemenlik meselesi devreye giriyor. Benjamin'de ilahiyat daha çok tarihsel maddecilikle kol kola geliyor. Dolayısıyla, özellikle dönemin arka planı da düşünüldüğünde birçok ortaklık bulmak mümkün.

Ama bunlardan da öte, Agamben diyor ki, genellikle "Sekizinci Tez"in *Siyasi İlahiyat*'a bir yanıt niteliğinde yazıldığı, dolayısıyla Benjamin'in etkilenmiş olduğu düşünülüyor ama Benjamin'in "Şiddetin Eleştirisi" metnine bakacak olursak –ki bu metin *Siyasi İlahiyat*'tan önce yazılmış– aslında *Siyasi İlahiyat*'ın "Şiddetin Eleştirisi"ne bir yanıt olduğunu görebiliriz. Böylece Agamben asıl etki altında kalan kişinin Schmitt olduğunu iddia ediyor. Şimdi bu metinler üzerinden giderek, bunu somutlaştırmaya çalışayım.

Öncelikle, dönemin toplumsal ve yasal arka planıyla ilgili kısa bir şey daha söyleyeyim: Benjamin-Schmitt ilişkisi, Weimar Cumhuriyeti dönemi (1919 - 1933) ve sonrasında Hitler'in başa geçtiği yıllara denk geliyor. Weimar Anayasası'nın 48. maddesi, "Eğer kamu düzeni ve güvenlik ciddi biçimde tehlike altındaysa", devlet başkanına (yarı başkanlık gibi bir sistem var Almanya'da; başkan, hükümet ve parlamentodan, yasamadan oluşan) yasa

ve düzeni yeniden tesis etmek için gerekli her adımı atma yetkisini veriyor. Atılabilecek adımlardan birkaç örnek vereyim: Hükümeti işbirliğine zorlamak için silahlı güç kullanımı; birçok durumda sivil hakların askıya alınması ve hatta son kertede yasama yetkisini başkanın kendi üzerine alması… Şimdi, Hitler'in başa geçme biçimi Weimar Anayasası'nı geçersiz kılmıyor. Anayasa yürürlükte kalıyor; fakat bir yandan olağanüstü yetkiler tanıyan bu madde, diğer yandan da, 1933'te meclisin yakılmasından sonra çıkarılan "devleti ve halkı korumak için kararnâme" sayesinde, bir takım kararnâmeler aracılığıyla, neredeyse on iki yıl sürecek bir "olağanüstü hal" ilan ediliyor ve bu "olağanüstü hal" boyunca da Hitler ülkeyi yönetiyor… Bunun nasıl mümkün olduğunu anlamak için, Schmitt'in *Siyasi İlahiyat*'ının (sanırım Dost Yayınları'ndan çıktı, Türkçesini bulabilirsiniz) birinci bölümü, "Egemenliğin Tanımı"nda dile getirdiği şeylere bakmak gerekiyor.

Bu metnin birkaç noktasını özetlemeye çalışayım: Schmitt diyor ki, "Hukukla gerçek dünya asla birebir örtüşmüyor; dolayısıyla, gerçek dünyada birtakım şeyler her zaman hukuktan taşıyor; yani, gerçek dünyada olabilecek her durumu tek tek tasvir eden ve bunların karşısında alınabilecek tedbirleri ortaya koyan bir yasa yapmanın imkânı yok, çünkü her zaman tahmin edemediğimiz bir takım ihtimaller olabilir." O zaman ne yapılabilir? Hangi durumun böyle bir istisna durumu olabileceğine karar verecek kişi belirlenebilir; yani bu yetki birine verilebilir ve aynı zamanda bu kişiye de bu "olağanüstü" durumda neler yapılabileceğine karar verme yetkisi verilebilir. Dolayısıyla yasa ve karar, bu noktada birbirinden farklı iki şey olarak ortaya çıkar, Schmitt "karar"ın kendisin normatif bağlardan kurtardığını söyler. Ve "olağanüstü hal" de işte bu yetkiyi belirlenen konumdaki kişiye verdiği için de, aynen şöyle der Schmitt: "Egemen olağanüstü hâle karar verendir." Neden? Çünkü "olağanüstü hal"i ilan edebilen kişi, yasanın içinde kalarak, yani yasadışı bir şey yapmış durumuna düşmeden, yasa geçerli olsaydı sorumlu tutulabileceği birçok kararı uygulamaya koyabiliyor. Burada söz konusu olan, yasanın ihlali değil, belirli bir durumda uygulanmamasıdır. Yasa kapsayamadığı şeyle ilişkisini, kendi kendisini askıya alarak kurar. Böylece egemenlik de yasa ile siyaset arasında bir sınır kavram olarak karşımıza çıkar.

Şimdi bu metin, neden "Şiddetin Eleştirisi" metnine bir cevap olabilir? "Şiddetin Eleştirisi" de birçok konuya el atan, uzun bir metin ama temelde hukukla adalet arasındaki ilişkiye bakıyor denilebilir. Bence, "Şiddetin Eleş-

tirisi" ve "Tarih Tezleri" bu kadar doğrudan siyasi olmaları ve teolojik öğeleri de bu kadar doğrudan ortaya koymaları açısından (belki eklenebilecek başka metinler de olabilir ama) Benjamin'in bütün metinleri arasında öne çıkan ve birçok açıdan birbirine benzeyen iki metin… "Şiddetin Eleştirisi" aslında hukuk ve adalet arasındaki ilişkiye bakıyor ve Benjamin çok da radikal bir şekilde diyor ki, "Aslına hukuğun adaletle bir ilişkisi yoktur." Yani yasa adil olduğu için değil, yasa olduğu için geçerlidir. Ve böylece, çok seküler, çok dünyevî bir tartışmayı bir anda bir "tanrısal adalet" zeminine taşımış oluyor. Neden? Çünkü adalet aslında bu dünyada kavuşabileceğimiz bir şey değildir; ancak gelecek olan, beklenen dünyada gerçek bir adaletten söz edilebilir; bu dünyada ancak yasanın meşruluğundan söz edilebilir; yasa da meşruluğunu pozitif hukuk yani yasa olmasından alır; dolayısıyla adaletle bir ilgisi yoktur.

Burada Benjamin'in vurguladığı önemli olan birkaç nokta var. Bir tanesi, yasanın kendisinin şiddette temellenmesidir; yasanın yapılmasını mümkün kılan şey öncelikle "yasa koyucu" şiddetin uygulanmasıdır. Yani yasa, şiddeti kınamak şöyle dursun, bir şekilde ona ihtiyaç duyar fakat zamanla yasama organları yasamanın şiddetle böyle bir ilişki içinde olduğunu unuturlar…İkinci nokta, yine bununla ilişkili olarak, yasa koruyucu şiddet; çünkü hukuk kendisini korumayı amaçlar. Dolayısıyla "yasa koyucu" yani yasanın ilk adımda kurulmasını sağlayan bir şiddetle, daha sonra onu korumaya yönelik asker, polis gibi çeşitli aygıtlar eliyle işletilen "yasa koruyucu" bir şiddet döngüsünden bahseder Benjamin. Bu döngüyü kırma noktasında onun önerdiği şey, tam da adaleti bu dünyada tesis etmek mümkün olmadığı için, ilahi bir şiddettir. Bu noktada Agamben diyor ki, tam da bu ilahi şiddetten, yani yasayı koyan ve koruyan şiddet döngüsünü kıracak, yasanın tamamen dışarısındaki bir şiddetten bahsettiği için Benjamin; Schmitt de kendi "olağanüstü hal" kuramsallaştırmasıyla, bu, yasanın dışında kalabilecek, yasanın meşruiyetini dışarıdaki bir noktadan sarsan, sarsabilecek bir şiddeti, tekrar yasal bir çerçeveye oturtmanın, onu yasanın bağlamı içerisine almanın bir yolu olarak "olağanüstü hal"i ortaya atmıştır.

Şimdi, bu ilişkide –ki izi başka metinlerde de izi sürülebilir– son noktayı koyan "Sekizinci Tez"dir. Neden? Çünkü artık, –ilk cümleyi okuyayım tekrar; diyor ki Benjamin, "Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız olağanüstü hal, istisna değil kuraldır."– istisnaî durumlarla başa çıkmak için konmuş bir kural, kalıcılaşmıştır. Almanya 12 yıldır o şekilde yönetilmektedir (burada faşizme açık bir gönderme vardır tabi), dolayısıyla artık

yapılması gereken şey, bu "olağanüstü hali" tamamen yıkacak gerçek bir olağanüstü hal yaratmaktır. Schmitt yasayla olan ilişkisini nasıl korumaya çalışıyorsa, Benjamin de, yasayla olan bu ilişkiyi tamamen koparacak gerçek bir "olağanüstü hal"i ister. Çünkü yasayla istisna arasındaki ilişki, ancak bu ikisi birbirinden ayrı kalabildiği sürece işler aslında. Ama o durumda artık bu işlememektedir ve siyaset de bir çeşit ölüm aygıtına dönüşmüştür – o dönemde neler olduğunu biliyorsunuz. Onun için, Benjamin'in beklediği, artık istisnadan çıkıp tekrar düzenli bir duruma dönmek değil, bu düzeni, bu geleneği tamamen yıkmaktır.



Aslı Odman: Ben Sibel'in verdiği esin ile, başta anlatımı kurmak istediğim sırayı değiştirerek devam edeyim: Sibel'in en başta okuduğu ve içinden 'olağanüstü hal geçen' "Sekizinci Tez"in ikinci cümlesinde, "Buna denk düşen bir tarih anlayışına ulaşmak, gerçek olağanüstü hali yaratmak zorundayız" diyor. Neye denk düşen? 'İçinde yaşadığımız "olağanüstü hal"in istisna değil kural olduğu bilincine ve gerçek 'olağanüstü hal' yaratma arzusuna denk düşen bir tarih anlayışını geliştirmek zorundayız' diyor. Bunu 1940'ta söylüyor, birkaç kere değiştirilmiş ve yeniden derlenmiş bir metin. Ben Benjamin'in, o ve bu dönemde kurumsallaşmış sosyal bilimler ve tarihyazımında alışılmamış hangi 'olağanüstü metotları' geliştirdiğinden ve bunların bugün ne işe yarayabileceğinden bahsetmek istiyorum.

"Faşizm istisna değil, kuraldır." Benjamin bu cümleyle, hem faşizmin istisna olduğunu iddia edenlere, hem de Sibel'in anlattığı gibi 'OHAL yasalarıyla' kendini meşru kılan faşist rejimlere cevap veriyor. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bu dönemi analiz eden ana akım tarihi ve siyasi analizler de ekseriyetle faşizmi, bir istisnaî dönem, bir yol kazası olarak ele alır. Esasında insanlığın ilerlemesi, ulusların refahının artması, biriken refahın zamanla toplumun aşağı sınıflarına da damlaya damlaya akması kuraldır, yoldur, normaldir, beklenendir: İstisnaî bir arada faşizm yaşandı, bitti, o acıların içinden Avrupa Birliği yaratıldı, o da medeniyetin taşıyıcısı olarak bizi adım adım daha iyiye götürüyor. İşte, faşizmin içinden doğduğu ilerlemeci ve biri-

kimci zihniyette ciddi bir devamlılık görüyoruz. Zihniyetin ifadesi dile dönelim, Türkçeden farklı olarak İngilizcede, Almancada veya İspanyolcada, "istisnalar kuralı tasdik eder" denir, "istisnalar kuralı bozmaz" denmez. Bu durumda Benjamin'in sorusu ve sorunu şudur: İstisna-kural diyalektiğinin bilincinde, kuralın işleyişine, yani sistemin kendini yeniden yeniden dönüşümlere adapte ederek kurabilmesine, değişerek devam etmesinin dinamiklerine yaklaştıran, 'ilerlemeciliği' veri kabul etmeyip, yıkım ve yapımın diyalektiğini anlatmayı arayan bir zaman algısı, tarih anlatısı nasıl olabilir?

Biraz önce Besim'in de söylediği gibi, Benjamin her ne kadar son senelerde Türkiye'de bazı müfredatlara girmiş olsa bile, sosyal bilimler tedrisatı çerçevesinde sistematize edilmeye müsait bir yazar değil. Bir önbilginiz, ön derdiniz olmadan onu okumak pek kolay değil. Çünkü Benjamin "sıçrar." Gelin kolaysa tutun, bir konu başlığına sıkıştırın Benjamin'i! İçinizde okumuş olanlarınız vardır, fragmanlar yazar, fragman montajlarından bahseder… Mesela *Tek Yön* kitabında, bir tramvaydan, kemerden, çocuk oyuncaklarından bahsederken, onları gördüğü yerde algılar, ince ince anlatır, konulara nesnenin harekete geçirdiği algıdan şairce yaklaşır, 'kafanın oluşturduğu dizinlerle' değil. Yani Benjamin'in kendi lafıyla söylersek, "söyleyecek sözü yoktur, gösterecek şeyleri vardır." Hissettirmeye çalıştığı bir zaman ve mekân algısı tarzı vardır. Bu algı ise çizgisel olmayan, üstüste bir ilerleme anlatısı içermeyen fragmanlar doğurur. Benjamin soru(n) ve çözümü gibi ilk bakışta pür 'zamansal' bir meseleyi, bakın nasıl mekânsallaştırmış, mekâna taşımıştır: "Nedir çözülen? Ömrün bütün soruları manzaramızı kapatan bir ağaçlık gibi kalmaz mı geride? Ağaçları köklemek ya da hiç değilse seyreltmek hiç aklımıza gelmez, pek. Yürümeye devam ederiz, geride kalır ağaçlık; uzaktan bakıldığında gerçi topluca görülebilir bir haldedir, ama bulanıklaşmış, gölgelenmiş ve o ölçüde de esrarengiz bir yığına dönüşmüştür."*

Ben tarih anlatmaya, yazmaya çalışıyorum, bir tarih bölümünde çalışıyorum; sizlere kendi deneyimlerimden bahsedeyim: Benjamin'i tarih dersine almak esasında tarih dersi kurumsallığına aykırı bir şeydir. Çünkü orada pedagojik bir amaç izlemeniz, öğrencilerin bilgi birikimini artırmanız beklenir, öğrenciler dönemin başında yapamadıklarını dönemin sonunda yapmalılardır, 'ilerlemelilerdir'. Fakat Benjamin fragmanları kafa deposunda bir 'bilgi birikimi' oluşmasına karşı bir mantıkla işler.

* [*Tek Yön*, çev.: Tevfik Turan, YKY, 2005.]

Benjamin bunu, "bir de böyle bir metot deneyelim" diye yapmamıştır. O yüzden de kendi iç tutarlılığı içinde kapalı, derli toplu olarak anlatılması mümkün değil, ancak güncel dertlerimize nasıl bir ruh ikizliği hissi verdiğinden bahsedilmesi manalı olabilir. Biraz önce Besim'in dediğini tasdik ediyorum: Benjamin'le epistemolojik bir ilişki kurmak pek mümkün değil, onunla varoluş dertlerine dair ontolojik bir ilişki kurabiliyorsunuz. Hem somut üretim sistemindeki, hem de 'kafa deposundaki' birikime karşı, çizgiselliğe karşı entelektüel disiplinlerin sınırlarını zorlayan, "Benjamin'e teorik atıflar yapmayan Benjaminci bir tarih yazımının" gerektiğine inanıyorum. Yani hissettiren bir tarihyazımı, anlatmayan, gösteren bir tarihyazımı, güncelleyen bir tarihyazımı. Şiirsel düşünülmüş ve şiirsel yaratılmış ve şiirsel aktarılmış tarihsel içerikler. Müze olmayan, fetiş olmayan, anlattığınız aktörlerle bir özdeşleşmeye gitmeyen bir tarih yazımı…

Bu niye gerekli? En iyisi kendi çalışma alanımdan örnekler vereyim. Ben kent tarihi ile ilgileniyorum, tabii ister istemez güncel büyük kentsel dönüşüm projeleri ve bunlarda öne sürülen tarih algısı ile de. Biliyorsunuz bugün kentsel dönüşüm projelerinin en önemli meşruiyetlerinden biri, ihmal edilmiş olan kentsel tarihi alanların korunması ve yeniden canlandırılması. Eyüp'te saha çalışması için dolaşıyordum; tam meydanda, sağda, Belediye'nin yaptırdığı bina inşaatları vardı. Orada bir tabela çarptı gözüme: "Birinci Dereceden Tarihi Eser İnşaatı" yazıyordu üstünde. Benim de kafamda bir şimşek çaktı! 2002'den beri İstanbul'da kentle ilgili edilen iki laftan biri kentsel dönüşüm oldu; bu tabela da 'kentsel dönüşümün' zihniyetini çok güzel ve safça yansıtan bir şey bence: "Birinci Dereceden Tarihi Eser İnşaatı." Esasında Benjamin'in ifşa etmeye çalıştığını 'itiraf' ediyorlar, o da tarihin bir inşa olduğunu söyler. 'Geçmişi tarihsel olarak kurmak, 'onu gerçekten olmuş olduğu gibi' tanımak değil, tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir der. Hem "Birinci Dereceden Tarihi Eser" gibi geçmişte inşa edilip bitmiş bir binayı, hem de bugünkü bir aktiviteyi tanımlayan 'inşa'yı yanyana koyduğunuzda, esasında, kentsel dönüşüm projeleri kendi tarih algılarını safça ifşa etmiş oluyorlar: Her dönem, her kurum kendi güncel kaygılarıyla tarihi yeniden yeniden inşa etmektedir. Benjamin'in tarihi inşası ise, süreklilik, çizgisellik, ilerleme ideolojisi ve kural/olağanüstü hal ikilemi ile kendini yeniden yeniden üreten meta sisteminin, kapitalizmin dili içinde ama dışında bir anlatı bulabilmek derdinden sadır olur. Derdi, 1940'larda 'tarihi olanı' 'olmuş bitmiş', bütünsel ve korunması gereken ulusal veya sınıf-

sala indirgeyen, pozitivist ve progresivist (ilerlemeci) anlatılardan duyduğu sıkıntıdır. Bu anlatılar ister ulusçu, ister liberal, ister sosyal demokrat, ister reel-sosyalist kanattan gelmiş olsun, o her 'dün-bugün-yarın' dizgisinde, 'yarındaki cennet vaadinde' ve fikslenmiş geçmiş varsayımında, sistemin iktidar mantığının yeniden üretildiğini görür. Bunun karşısında, 'tarihin sürekli bir inşa olduğu' mütevazı önkabulünü ve başka, çizgisel olmayan, günü, ânı öne çıkaran bir zaman algısını getirir. Daha ilk aşamalarda bile, genelgeçer herhangi bir tarih yazısında kimin hikâyesinden bahsedeceğiniz, hangi kronolojik kesitten bahsedeceğiniz, hangi mekândan bahsedeceğiniz konusunda zaten bir seçim yapmışsınızdır, yani bir kurgu yapmışsınızdır, bir şey inşa etmişsinizdir. Yani a ile b'yi veya b ile a'yı farklı şekilde koyduğunuz zaman iki farklı şey çıkar; bir kurgu, bir inşadır tarih; seçiminizle bir inşadır. O seçimi niye yaptığınızın arka planıyla bir inşadır tarih, der Benjamin.

Peki bu iki 'inşa' kavramının farkı nedir? Burada Benjamin'e geri dönmek daha iyi olacak. Benjamin, 'tarihyazımı inşadır' derken, tarihten ders çıkarmak için geçmişten parçaları istediğimiz gibi monte edelim, demez! Mesela, Benjamin 13 sene üzerinde çalışıp, arkasında bir şantiye olarak bıraktığı, büyük on dokuzuncu yüzyıl anlatısında, *Pasajlar*'da çizgisel bir anlatı bulamazsınız: 'O oldu, bu oldu, başa bu geçti ve şehir şöyle değişti'yi bulamazsınız onda. *Pasajlar* eserinde, dönemin Paris'inin estetik anlayışını, sanatın nasıl endüstrinin hizmetine girdiğini, tabii estetiğin taşıyıcısı olan burjuva kesiminin yarattığı görselliklerde şahıs bulan on dokuzuncu yüzyıl kapitalizminin ruhunu koklatmaya çalışır. On dokuzuncu yüzyıl liberal kapitalizminin büyümesi öncesindeki bilinç, beğeni, tahayyül formalarını anlamaya çalışır, Paris somutluklarında: Fahişelerden, dilencilerden, barikatlardan, Haussmann'dan, Baudelaire'den, sokaklardan, panoramalardan, modadan, şehir gezginlerinden, kolleksiyonerlerden, borsadan bahseder. Kendi 'bugün'ünü, zamanın içinden geçtiği, dün ve yarının arasındaki zincir olarak değil, geçmişin kayıplarına bir yas kapısı açan, can veren, onların belki bir pasajdaki gibi koruma buldukları bir monad, bir kristal zaman olarak yaşar ve gösterir. On dokuzuncu yüzyılda yükselişini yaşayan, içinde sakatlanmış da olsa bir kolektif rüya, bir çocuk hayali taşıyan büyük alışveriş pasajlarının cam ve demir ağırlıklı mimarisini, yirminci yüzyıl'da hem gezmek, hem de kendi dönemleri içinde onlara verilen anlamları keşfetmek, Benjamin için, tükenmekte olan bir dönem üzerinden, bir şekilde eksilmekte, kaybolmakta olan bir rasyonalitenin anısının ele geçirilmesidir. Kapita-

lizmin oluşturduğu fantazmagori'ye karşı, meta fetişizmi de denebilir buna, fizyognomiyi koyar: Nesnenin, görünen özellikleri üzerinden yerinde tanınması. 'İnce bir ampiri', mimetik-canlı bir özne-nesne ilişkisi belki... Marx, kapitalizmin analizinde meta fetişizmini deşifre etmek için tümdengelimci ve soyut bir yöntem izlerken, Benjamin benzer bir kaygıyla algısını nesnenin görüngüsünden gelen auraya yoğunlaştırır, indüktifleşir. Gerçi, Benjamin'in herhangi bir eserinden sözsel olarak bahsetmek, gayet "anti-Benjamin" oluyor ama…

Benjamin'deki bu 'olağanüstü' fizyognomik metoda bir de, 'olağanüstü' zıplamaları eklemek gerekir. Benjamin'de çizgisel bir anlatı bulamazsınız; inşası patlatmalar halinde olur. 1927'den 1940'a kadar üzerinde çalıştığı bu *Pasajlar* eserinde, on dokuzuncu yüzyıldan bahseder. 'Gerçek olağanüstü hal yaratma arzusuna uygun bir tarih anlayışı'na uygun sıçramalarla. Yeni tarih anlayışının teorisini teori içinden, teori vesilesiyle, kavramlarla yapmaz. Gösterir, yani 'demonstre' eder. Daha doğrusu sorar kendine / bize: "Tarih felsefesine dair meselelerde, bu meseleleri teoriyle aracılamadan ne kadar somut olunabilir?" Bu gösterme çabasının, en samimi ve insani yanlarından biri, kendi tabirini kullanmak gerekirse, "geçmişe yaptığı kaplan sıçrayışları'dır. Tarihçi geçmişin dünyasına dalmamalıdır, geçmişten parçaları çekip kendi hayatına almalıdır. Dün-bugün-yarın çizgiselliğini kıran sıçramalar, bellek ile vizyon ararısındaki ikilemi barıştıran sıçramalar: Almancasıyla "Tigersprung", bu "springen", yani "atlama" kökeninden gelen kelimelere, Benjamin'in metotundan bahsederken devamlı geri dönmemiz gerekecek. Mesela tarihi patlatma anları olarak dile getirmek, yani 'sprengen', 'Ursprung' yani köken ile 'Urphänomen' yani 'öz görüngü' arasında koyduğu farklar.…

Alın size Benjamin'in "durağan diyalektiği', bir olağanüstü metot daha! Bu kavram, diyalektik'in daha genel olarak bilinen, hareket ve dönüşüme yaptığı vurguyu tepetaklak etmiş görünüyor, değil mi? Benjamin'in 'durağan diyalektik' diye bahsettiği metot, geçmişteki bir özsel durumun, bir kökenin, bir "ur"-fenomenin, bugün hissedilen bir dertte, bir kayıp anında, bugünün bir kıymeti tehdit altındayken tekrar canlanıvermesi, kendiğini bellekten dışarı zorlayıvermesi ve içinde yaşadığınız anla birleşivermesi, 'anlaşılır' olmasıdır. Geçimişe sıçrayarak, o ânı yeniden ele geçirmek, o ânı bu âna çekmek ve iki ânın örtüştüğü yerde durağan bir diyalektik oluşması. Bu anlayışın, dünün, bugünün nedenlerini, yarının ise bugünün daha gelişmiş bir formu-

nu içerdiğinin farzedildiği çizgisel, ilerlemeci tarih anlayışı ile ne kadar farklı olduğunu görüyoruz. Benjamin'de yüceltilen, geçmişi olduğu bittiği gibi anlatma titizliği, çalışkanlığı değildir; dün gibi bugün de tehdit altında bir rengi, belki dünküne benzer zor bir konumda bugün duran aktörlerin yaşadığı bir haksızlık ânını, belki birbirine benzer iki mekânın geçirmekte olduğu bir yıkımı yerinde ve anında hissetmeye açık duyulardır yüceltilen… Ki, biliyorsunuz, Benjamin aynı zamanda "Hiçbir medeniyet eseri yoktur ki, aynı zamanda da bir barbarlık eseri olmasın" demiştir. Her kurgu ânı, her kurma ânı, aynı zamanda bir yıkım ânıdır da. Bugün bir yıkım varken, –bu çok fiziki olarak kentsel dönüşüm projelerinin dönüştürücü gücü olabilir veya çok daha birebir gözükmeyen bir şey de olabilir– bir kayıp tehdidi varken, dünyanın binbir kristalinden biri bir inkıraz sürecindeyken, bir anının parlayarak geçmişle, geçmişte bir kaybolma anıyla bağlantı kurması, işte tarihyazımının inşa ânı bu parıltıyı yakalamalıdır: Bu iki ânı buluşmaya çağıracak sürece inşa ânı diyebiliriz o zaman. Ve bunu da ancak, bugün nelerin kaybolduğuna ve yasının tutulmadığına dair, amiyane tabirle, antenlerimiz açıksa, yani geçmiş bizim için bir müze, antikalar dükkânı, olmuş bitmişleri istediğimiz gibi alıp anlatacağımız bir yer olmaktan çıkınca inşa edebiliriz. Gayet güncelci, ampirik, duyumsal zekâya hitap eden, ve 'alert' bir inşadır bu. Olağanüstülüklerini, OHAL markasıyla dışarıdan empoze ettirmez kendine, metotlarıyla kendi yaratmaya çabalar. Ve bu inşanın motivasyonu zafer ve başarı garantisi değildir.

Benjamin tarihi ve tarihyazımı, böylece "kayıpların", yolları çatallanan bahçede gidilmemiş olan yolların, yapılmamış olan seçimlerin tarihidir. Bu açıdan istisna ile kuralın diyalektiğinin, gidilmiş yolla seçilmemiş binbir türlü yolun acılı ilişkisinin tarihidir. İşte bu yüzden, bir de değişik metot deneyeyim diye fragman-montaj metotunu seçmemiştir Benjamin. İçinde bulunduğun anda etrafına dönüp baktığında kurumsallaşmış, konsolide olmuşların, kendini sürdürebilmiş, tutunabilmişlerin 'kökenlerini' çizgisel olarak anlatan tarihçinin, ister istmez muzafferlerin kervanına katılacağını ve gidilmemiş bütün yolların, bastırılmış bütün hikâyelerin, susturulmuş bütün insanların, tarihçiler dışarda bıraktığı ölçüde, yine muzafferlerin kervanının yönünü (ilerleme) tasdik edeceğini söyler. Esasında bu, kişisel tarihimizde de takip edebileceğimiz bir şeydir: Bizi biz yapan şey, gidebildiğimiz yollardan kadar gitmediklerimizdir de; yaptığımız seçimlerden çok seçemediklerimizdir; kazandıklarımızdan çok kaybettiklerimiz, bizi birazcık diğerlerinden

farklı kılan şey de anonim mutluluklarımızdan çok, kendimize has kayıp yaslarımız ve mutsuzluklarımızdır. Bu da "olmuş-bitmiş""lerin anlatısı gibi yapılamaz, çünkü biliyorsunuz, "kayıp"ın anlatısı, hiçbir zaman bir zaferin anlatısı gibi olamaz. Çünkü zaferin tanımı, muzafferle beraber gelir, kayıp ise kavramını sırtında taşımaz.

Şunu söyleyerek bitirmek istiyorum: Benim Benjamin'le kurduğum ontolojik ilişkinin varlık nedeni içerisinde, bolca işlev de var, sorum şu: nasıl şizofren olmadan tarih yapmaya devam edilebilir? Kurumsallaşmış tarih, akmakta olan bir yaşam içindeyken ve gaileleriyle doluyken, o hayatı durduramadan, 'olmuş da bitmiş olan ile' ilgileniyor olmaktan doğan, şizofrenik bölünmelere götürecek ruhhalleri dayatıyor. Bir de tarih disiplininin kendi oluşumunu biliyorsunuz; on dokuzuncu yüzyılda ulus devletlerin büyük anlatısını yapmak için görevlendirilmiş bir esnaf cemaatidir tarihçilik. İlk doğduğu, teorisinin / felsefesinin yapıldığı yerlerin, Almanya, Fransa gibi ulus devletleşme süreçlerinin başlarında olması şaşırtıcı değildir. Ulusdevletler için, bir proje sürecini kendiliğinden evrilen bir proses / süreç olarak sunabilmelerine imkan sağladığı için kurumsallaştırılmış dayanaklardan biridir tarih. Yani böyle bir köken arzeden bir disiplin içersinde, gündelik hayata dair bir şeyler söyleyebilmek, olmuş-bitmiş 'ilginç' veya 'önemli' şeylerle ilgilenen bir antikacıya dönüşmemek için, ama tabii tarihten ders almak anlamında değil, bugünden tarihe doğru bir kesit, bir nefes veren, uzayan bir perspektifle bakabilmek için, belki de Benjamin'den hiç alıntı yapmadan "Benjaminyen" bir ruh taşımak gerektiğini düşünüyorum. Tarihçiyi muzafferlerin kervanındaki ozan olmaktan koruyacak, ilk kuruluş misyonunu dönüştürecek bir yol Benjamin'den geçiyor, en azından ben orada bulduğumu düşünüyorum. Bir yandan da, güncelin içerisine batmış, medyanın içersine sokuşturulmuş, orada da çok kısa zaman birimlerinde geçen hayatımızın, bizi belleksiz olmaya zorlayan hayatımız içersinde, tarihin kırıcı ve dönüştürücü potansiyelini ortaya çıkaran bir yanı var Benjamin'in.

Biliyorsunuz, en küçüğünden en büyüğüne bütün iktidarlar –sadece devletten behsetmiyorum, daha sonra buna değineceğim– kendilerini doğallaştırmaya, yani zamansızlaştırmaya çalışırlar. Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamalarında çekilmiş bir fotoğraf bunu çok iyi ifade eder: Ankara'da bir meydanda büyük bir tak kurulmuş ve takın üstüne, tam da o 30'ların estetiğiyle rakamlar kullanılarak şöyle yazılmış: 1, 10, 100, ... İktidar kurma süreci, bu kurma çabasının gücünü mitik bir geçmiş ve sonsuz bir gelecek-

ten aynı anda alır, her iktidar kendi iktidari ebedîymiş gibi göstermeye çalışır. Bence tarihin özünde, bir kırıcı yan da var: Bu "böyle gelmiş, böyle, bir de ilerleyerek, gider" ideolojisini, bu doğallaştırma sürecini veya istisnaların, olağanüstü hallerin, devamlı kuralları yeniden üretebilme gücünü kıran bir potansiyeli var. Ama bu potansiyeli ortaya çıkarmak için, devamlı muzafferlerin kervanına katılmak zorunda kalan bu birikimci çizgiselliğin kırılıp, bugün ne tehdit altındaysa ona duyarlılaşmak, neyin hikâyesini anlatmamız gerektiğine dair bir ön güncelleme mesaisi ile tarihyazımı işine girişmek gerektiğini düşünüyorum. Benjamin'in de, yaşadıklarını hissetme ve aktarma tarzı ve tutarlılığıyla bize büyük bir güç verebileceğine inanıyorum.

Sibel Yardımcı: Ben Aslı tarihten bahsederken bir şey söylemek istedim… Bu geçmişin kurtarılması, kurtuluş, mutluluk, geçmişin zikredilmesi, bütün bunlar Benjamin'de çok sık bir arada kullanılan şeyler. Bu kavramlar, sanıyorum biraz şöyle bir şeye yol açıyor Benjamin'i okurken: özellikle bu ezilenlerin tarihinin, gidilmemiş yolların izinin sürülmesi gündeme geldiği zaman, Benjamin geçmişte yazılmadan kalmış hikâyelerin her birini bulup gün ışığına çıkarmayı öneriyor, sonucuna varılıyor. Aslında Benjamin'in önerdiği bu değil. Benjamin'de kurtarılacak şey, gerçekte olmuş olduğu gibi geçmişin kendisi değil. Bu zaten mümkün değil. Benjamin, tam aksine tarihin, tarihin bu şekilde yazılmasına neden olan geleneğin yıkımını öneriyor. Böylece kurtarmayı ümit ettiğiyse, daha ziyade belki o gelmemiş olan, gelmesi beklenen dünya. (Bu noktada, yine "Şiddetin Eleştirisi"nde söz konusu olan ilahi şiddeti hatırlayabiliriz.) Dolayısıyla, geçmişin kurtarılması dediğimiz… Aslı'nın söylediği gibi, bugüne getirerek, bir çeşit yıkım aslında.

Aslı Odman: Belki de patlatma… kendi kavramıyla.

Besim F. Dellaloğlu: Bu da bana bir şey çağrıştırdı. Bir zamanlar seyrettiğim *Kelebek Etkisi* diye bir Amerikan filmi vardı. Şimdi aslında Aslı ve Sibel'in sözünü ettiği tam da o filmde olan şey gibi geliyor bana. Benjamin'in tarihle ilişkisini de bize çok güzel anlatıyor sanki bu film. Filmde, geçmişe dönüp, bir şeyler değiştirildiğinde bugün artık aynı bugün olmuyor, bambaşka bir şimdi oluyor. Yani dolayısıyla, kurtarılacak olan, her zaman için bugün. Benjamin sanki tarihte hiç sapılmamış yolların, tarihte hep kaybetmiş fikirlerin, iktidara hiç gelememiş olanların yanında. Belki de tarihe bile dahil olmamış olanların. Hegel öyle der, değil mi? "Afrika'nın tarihi yoktur." Ne kadar acımasız bir bakıştır bu aslında. Koskoca bir kıta. O an-



cak başkalarının tarihinin konusudur çünkü. Tarihi yazmak için özne olmak gerekir. Afrika özne olamamıştır. Başka öznelerin nesnesidir. Dolayısıyla tarihselleşme hakkını bile kazanmamışların sözlerini, söylemlerini, hakikatlerini gündeme getirdiğimiz zaman, aslında metafizik ve teolojik bir şey yaparsınız. Bu ise, Benjamin'in hiç terk etmediği bir şeydir. Bu anlamda hiçbir zaman klasik bir Marksist olamamıştır o. Yani klasik, ortodoks, materyalist, full aksesuar bir Marksist olamamıştır. "Tarih Tezleri"nin birinde şöyle der:"Düşman kazanmaya devam ederse, ölüler bile payını alacak bundan". Geçmiş ancak bugünden kurtarılabilir çünkü.

Dolayısıyla, Aslı'nın söylediği gibi, tarih bir inşaysa eğer, tarih hep bir bugünde yazılan bir şeydir. Tarih yazımı çok ciddi bir iktidar alanıdır, çok politik bir alandır. Dolayısıyla Ranke'nin o meşhur lafı hikâyedir. Tarihi olduğu gibi yazmak, objektif tarih falan. Böyle bir şey yoktur. Hiç de olmamıştır. Bu konuda en büyük yalancı, bu lafı söyleyendir, böyle bir şey olduğunu iddia edendir. Tarih hep padişahın çadırında yazılmıştır. Padişahın çadırında yazılmış tarih nasıl tarafsız olabilir? Dolayısıyla bu çok ilginç bir şeydir aslında. Teolojik olanla, mistik olanla bağınızı kopardığınız zaman, yani klasik bir modern olduğunuz zaman bu boyutu kaybedersiniz. İşte Benjamin'i de diğerlerinden farklı kılan tam da budur.

Benim Aslı ve Sibel'in söylediklerine ekleyeceğim küçük bir nokta var. Aslında bu, arkadaşların söylediklerinin birbirine ne kadar paralel olduğunu da gösterebilir. Birincisi, Sibel'in konuşması içinde geçen bir cümle çok önemli. Weimar döneminde, özellikle gecikmiş Alman modernliğine karşı bir direnişten söz edilmelidir belki de. Burada gecikmiş'in altını çiziyorum. Bu gecikmişlik Türkiye'yi de anlatır bir ölçüde. Yani yekpare bir modern yoktur gibi bir sonuca da çıkabiliriz buradan. Weimar döneminde bu gecikmiş modernlik, hem sağdan, hem soldan, her yönden eleştirilir. İlginç bir biçimde sağ ile solun birbirlerine en yakın oldukları tarihsel an sanki. Bizim memleketin bugünlerdeki hali gibi başka bir çerçevede. Schmitt de aynı şeyi söylüyor, Benjamin de aynı şeyi söylüyor. Ernst Bloch da, Scholem de. Bu aynı zamanda, kendini solcu diye tanımlayan birinin bir sağcıya bu kadar hayranlık duymasını, demin Sibel'in söylediği şeyi haklı çıkaracak bir şey. Çünkü bu aslında, demin anlatılan tarih anlayışıyla ilgili. Çünkü Schmitt de modernliğe klasik bir modern gibi, bir Aydınlanmacı gibi bakmıyor. Bence Benjamin'i en çok etkileyen bu. Schmitt *Siyasi İlahiyat*'ta diyor ki mealen, "hiçbir modern siyaset kurumu yoktur ki, Ortaçağ teolojisinin bir uzantısı olmasın". Ya da şöyle mi demeli: "Bütün modern siyaset kurumları, Ortaçağ skolastiğinin bir uzantısıdır". Dolayısıyla Aydınlanmacı, kopuşçu, hep bir şeylerin bitip, sürekli yeni bir şeylerin başladığı söylemine dayanan modern anlayışı çözüyor Schmitt'in bu sözü. Mesela, "devlet tanrıdır" diyor. Bu kadar basit. Modern devlet eşittir tanrı. Ortaçağ'da tanrı neyse, modern zamanlarda da devlet odur diyor. Belki bu noktadan Benjamin de "mesih neyse proletarya da odur" demeye cüret ediyor. Bu kadar marksist o bence, bu kadar. Yahudi geleneğinde mesihe verilen görev neyse, modern zamanlarda da proletaranın işi odur. Kurtuluş ne ise, devrim de odur.

Dolayısıyla hem Schmitt hem Benjamin'in kurduğu bu analojiler, modern söylemi yıkıyor bence. Yani her şeyin bir zamana kadar şöyle gittiği, sonra onun bitip yeni bir şey başladığı söylemini yıkıyor. Dolayısıyla benim kopuş yerine süreklilik derken kastettiğim tam da bu. Bunu en güzel anlatan bence Tanpınar'ın bir sözüdür aslında. "Değişerek devam etmek, devam ederek değişmek." Bu bence Benjamin'in de tarih felsefesinin özüdür.

Bunu bir de Frankfurt Okulu düşüncesi üzerinden göstermeye çalışayım. Otuzlarla İkinci Dünya Savaşı sonrası arasındaki süreklilik. Faşizmin bir istisna değil bir kural olması, bence bütün Frankfurt Okulu'nun İkinci

Dünya Savaşı'ndan sonraki yapıtlarının ana tezidir. Marcuse'nin, Horkheimer'ın bütün kitapları biraz da bunu anlatır. Çünkü bunların hepsi Yahudidir, hepsi soykırımı yaşamıştır. Burada tek istisna olan Benjamin'dir. 1940'ta intihar ettiği için, soykırım yok onun sözlüğünde. Adorno'nun yaptığı en ilginç şey budur bence. 1930'ların aslında, 1945'ten sonra refah toplumu, kitle toplumu, sosyal devlet kisvesi altında nasıl devam ettiğidir. Dolayısıyla burada da bir kopuş yok, bir süreklilik var. İstisna devam ediyor. İstisna kural olmaya devam ediyor. Ama burada daha güzel bir görünüm altında, daha sofistike bir şekilde, istisna kural olmaya devam ediyor. Adorno'nun o radikal, hiçbir şeye gönül indirmeyen eleştirelliği Benjamin'in üzerinden geçerek gider Schmitt'e dayanır. Adorno'nun Sibel'in söz ettiği mektubu gizlemek istemesinin nedeni iradî bir şeydir bence. Çünkü hâlâ en radikal modern toplum eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen Adorno, kuramının bir kısmını bir "faşist"e borçlu! Dolaylı olarak. Adorno çok sevdiği arkadaşının bir kötü adamla bir anlık ilişkisini gözardı etmek istemektedir belki de babacan bir tavırla. Dolayısıyla modern tarih anlayışının ortaya çıkmasından beri aslında çok fazla bir şey değişmemektedir yaşanan toplumda. 50'liler, 60'larla 30'lar arasında bir fark yoktur. Modern zamanlarla Ortaçağ arasında çok bir fark yoktur. Adorno'nun bir yaklaşımını hatırlatarak bitireyim. Ona göre, eski iktidar formlarıyla bugününkileri karşılaştırırsak eğer, bugünkülerin daha gayri insanî olduğunu görürüz. Modern iktidar ve tahakküm formları, Ortaçağ işkencelerinden, İlkçağ köleciliğinden daha gayri insanîdir çünkü orada iktidar daha somuttur. Daha görürdür. Yönetenle yönetilen arasındaki halatlar daha açıktır, ortadadır. Bugünkü iktidarı daha gayri insanî kılan, bu halatların, bu iplerin daha görünmez olmasıdır. Kendinizi özgür sandığınız noktada tâbîsinizdir ve bu daha gayri insanîdir. Bu açıdan baktığımızda, Benjamin de, Adorno da ve hatta Schmitt de aynı dili konuşurlar. Aralarındaki bütün o ideolojik farklara rağmen.

Sibel Yardımcı: Besim'in söylediği şeyi biraz daha bugüne getirmek, hem de Aslı'nın söylediği gibi, güncellik meselesiyle ilişkilendirmek istiyorum. Bugün etrafımızda olan pek çok şeye baktığımız zaman demin söz ettiğimiz metinlerin hâlâ çok güncel olduğunu görebiliriz ve birçok insanın da neden geri dönüp bunlar üzerine yazmaya başladığını anlayabiliriz. Örneğin egemenlik meselesi, son zamanlarda ulus devlet zayıflıyor mu, tartışmalarıyla yakından ilişkilidir; dünyanın birçok yerinde karşımıza çıkan

şekli belirsiz savaş biçimleri; meşruiyetleri aranmayan şiddet kullanma biçimleri; belirsiz süreler boyunca uygulanan hak ihlalleri... Somut örnekler vermek gerekirse, Guantanamo'dan bahsedilebilir, Ebu Gureyp olabilir; buralar, teknik olarak istisnanın kural haline geldiği ve insanların vatandaş haklarının askıya alınması sebebiyle herhangi bir muameleye tâbi tutulabildikleri yerler. Agamben, toplama kamplarında olan şeylerle ilgili olarak, öncelikle nasıl bir siyasi ve hukuki yapının böyle bir alanın oraya çıkmasını, böyle şeylerin yapılmasını mümkün kıldığını düşünmek gerektiğini söylüyor. Guantanamo üzerinden düşünebiliriz belki. Orası ne Küba ne de Amerika yasaları tarafından korunmayan, yani bu yasaların geçerli olmadığı bir alan. Dolayısıyla oradaki insanlar, herhangi bir yasanın onlara verebileceği vatandaşlık haklarına sahip olmayan, böyle bir yasa tarafından korunmayan, önceden sahip oldukları vatandaşlık hakları askıya alınmış; ve yine demin söz ettiğimiz o yasa-karar karşıtlığından yola çıkarsak, oradaki yetkili kişinin kararlarının yönlendirdiği biçimde kendilerine davranılan insanlar. Bu anlamda da aslında istisna olabilecek bir durumun mekânsal olarak kalıcılaştığı ve sürekli bir hale geldiği bir yerden bahsediyoruz. Bu kavramsallaştırma başka alanlara de uygulanabilir: Şimdi Novamed'de grev var biliyorsunuz, bir sürü insan Antalya'ya gitti. Bundan yola çıkarak, Serbest Bölge denilen alanlara da bu şekilde bakılabilir. Çünkü serbest bölgede çalışan insanlar, serbest bölgenin dışında çalışsalardı, yasaların kendilerine vermiş olacağı çalışma haklarından mahrum kalmayacaklardı. Örneğin, orada çalışan kadınlar, hamile kalmak için sıraya girmek zorundalar. Sıraları geldiği zaman hamile kalmamışlarsa, sıra tekrar onlara gelinceye kadar bu haktan mahrum kalıyorlar. Başka örnekler de var. Normalde işçilerin yasal haklarını düzenleyen kanunların bu kişilerin haklarını koruyor olması gerekir. Ama orası "serbest bölge" olduğu için böyle bir istisna mümkün oluyor ve o mekânın sınırları içerisinde bu istisna kalıcılaşarak kural haline geliyor.

Besim F. Dellaloğlu: Bölgesel asgari ücret mesela... İstisnadır, kuralın paranteze alınması. Kuralın geçerli olmadığı bir alan...

Sibel Yardımcı: Buna benzer bir sürü şey var. Mesela sanıyorum Amerika'daki cezaevlerinde üretime izin veriliyor. Cezaevinin gerçekten kampa benzeyen kapalı bir alan olmasının ötesinde, buralarda çalışanlara asgari ücretten daha düşük bir ücret veriliyor. Çünkü dışarıda geçerli olan, asgari ücreti düzenleyen kanun o mekânda askıya alınmış, suç oluşturmadan uy-

gulanmamış oluyor. Dolayısıyla aslında kanunu uygulamaktan ya da ihlal etmekten değil, tam da varolan bir kanunu uygulamıyor olmaktan bahsedebiliriz.

Aslı Odman: Buna bir örnek de ben verebilir miyim? Yakınlarda İstanbul tekstil sektöründe karşılaştıklarımdan bir örnek: Biliyorsunuz tekstil üretimi ağırlıklı olarak enformal sektörde yapılıyor. Enformal sektöre de, adı üstünde zaten, Türkiye'de bir kayıt dışı, arızalı, istisnai, başedilmesi gereken, ilerleme ve kalkınma vesilesiyle izale edilecek geçici bir durum olarak yaklaşılıyor. Enformel çalışma ilişkilerinin oranı, ne yazık ki iktisat disiplini dahilindeki makro ekonomik metotlarla hesaplandığında, Türkiye genelinde %30 ile %50 arasında çıkıyor. Bu bence istisnaların kural ile girdiği ilişkiye çok güzel bir örnek: Büyük formal işverenler için, bizatihi kuralın dışında olduğu için enformal taşeronlar ve enformal işgücü kullanmak daha karlı iken, 'enformal' adlandırmasında ısrar edilmesi, sanki işçiler için sigortalılık, güvencelilik, formal çalışma ilişkileri bir kuralmış ve yalnızca ulaşılmasına zaman varmış fantezisini uyandırıyor. Burada da, istisna kuralı tasdik ediyor. Fakat, bakın tekstil sektörü Türkiye ihracatının üçte birini oluşturuyor ve bu sektörde yaklaşık 3 milyon insan çalışırken bunun yalnızca beş yüz bini formal olarak kayıtlı. Böylece istisna-kural oranı yaklaşık beşe-bir oluyor! Yani istisna altı, kural bir, galip istisna! Bu alana, kurumsal sınırlarıyla yaklaşan iktisat disiplini ise, ancak altıda birini kavrayabiliyor. Burada, iktisat disiplini aynı zamanda kuralı, yani formal çalışmayı tarihsizleşerek bu dengenin yeniden yeniden üretilebilmesine de katkıda bulunuyor. Esas iktidar ilişkileri o altıda beşlik bölümde, yani gündelik hayat realitelerinde devam ettiği ve anlatılmaya aynı oranda hak kazanmadığı veya izole olarak anlatıldığı ölçüde kendini yeniden üretmeye devam ediyor: Bilmiyorum, Güngören'e veya Terazidere'ye yolunuz düşüyor mu, buralarda esas üretim kapitalizme uymadığı söylenen hemşehrilik, kişisel güven ilişkileri ve kayıtsızlık zemininde yapılıyor. Bu gerçek yaşanmışlıkları dikkate almama lüksünün, esasında kurumsal olarak, sözsel olarak, yani bilimsel olarak oluşturulduğunu görüyorsunuz. Burada en güçlü dallar da, kendini en iyi tarihsizleştirmeyi becermiş dallar, mesela iktisat, mesela hukuk. Ve hukuk ve iktisat, kalkınma ve ilerleme sürecinde bu kesim 'kayıt altına alınmalıdır, formalleştirilmelidir' diyor. Kayıt altına alınmasına imkan yok, zaten kayıt altında olmadığı için böyle bir kazanç alanı ve iktidar alanı yaratılmış. İşte Türkiye'de enformal sektörle ilgili tartışmalar da, kendini süreklileşti-

ren olağanüstü hallerin iktidarla ve iktidarın bilgisiyle ilişkisini kanımca güzel ortaya koyuyor.

Başta vaat ettiğim gibi 'iktidar eşittir devlet mi?' meselesine de değinerek bitireyim. Burada iktidardan bahsettiğimiz zaman verdiğimiz örneklerden yola çıkarak, 'iktidar eşittir devlet' gibi düşünülmesin. Bence Benjamin'le beraber düşünmenin, Benjamin'le olağanüstü halleri düşünmenin getirdiği en zihin açıcı yanlardan biri, Foucault'nun 'iktidar her yerdedir' dediği zaman bizde gündelik hayata ve düşünümselliğe yaptığı davetin benzerini yapması, nefesimizi açmasıdır. Biliyorsunuz 1960'lar, 70'lerde devletle derdi olan bir sol vardı Türkiye'de, bir sol hareket vardı. Oradan bu devlet merkezli muhalefet kültürünü devralan, ondan sonra ise kendi siyasi deneyimlerini, 80'lerin,90'ların depolitize ortamında yapan biz nesil, ister istemez Benjamin ve Foucault'ya bulaştık. Bizim deneyim ve hayalkırıklıklarımıza da iyi geldiler, iyi ki de bulaşmışız, şu yüzden: Başkaldırılması gereken iktidarı hep dışarıya atfedip, kendini mağdurların yanında, onların sesi olarak tanımlayanların nasıl kendi içlerinde benzer iktidar alanları yarattıklarının hikâyeleriyle ve ilk elden tanıklıklarıyla büyüdük biz. Hem bu hikâyeleri taşıdık, hem de o hikâyelere tekabül eden ortamı yaşamadık. Şimdi Benjamin'in bizim nesli güçlendirdiği nokta şurası, bu aktarılmış hayal kırıklığının üstüne depolitize bir dönemin deneyimlerini sırtında taşıyanların yükünü şöyle hafifletiyor: İktidar tanımını sadece devlet olarak yapmamayı, kendimizin dışında, gündelik hayat dışında belli merkezlerde tahayyül edilen bir odak olarak belirlememeyi ve kafada kurmamayı sağlıyor. Bunu Benjamin bir formül olarak söylemiyor. Ben Benjamin'in her çizgisel, süreklilik yaratan, ilerlemeci ve birikimci işleyişte iktidar tespit ettiğini düşünüyorum. Yani, iktidarı siz çizgiselliğin oluşturulduğu her yer diye tanımlayın; pek teorik bir şey söylediğimin farkındayım. Biraz açmaya çalışayım: Her süreklilik söylemi, her dün-bugün-yarın çizgisel ve nedensel ardarda dizilişi; yani dünün bugünün nedenlerini vermesi, bugünün yarının nedenlerini verecek olması, tarihten ders çıkarmak vs gibi zihniyetler, bireysel, cemaatler içinde vs. bir iktidarın yaratılmakta olduğuna delalet ediyor. Çizgisellik vesilesiyle, nasıl toplumsal erk ve düzen yaratılır, bir iki örnek vereyim: mesela, gayet bireysel, 'kariyer' gibi bir örnek; önce bir üniversite sıkıntısı, araç ÖSS, amaç lisans, akabinde yüksek lisans, akademik kariyer yapanlar için doktora…Veya üniversite eğitimi gibi zamansal olarak önce gelen bir deneyimin, iş bulmak için yaşanması ve onun nedenini

oluşturması, ondan sonra her hangi bir iş bulunduğu takdirde yükselme aşamaları; kıdemler, takdirler, yükselmeler, her biri bir diğerinin nedeni ve birey dışında belirlenmiş olan. Birey çizginin peşinden uyumluca koşmalıdır, e bunların hepsi belli bir çizgisellikle mümkün. Veya Ariès adlı bir Fransız tarihçinin ortaya koyduğu gibi, 'çocukluk' dediğimiz şeyin, insanın hayatında ayrı bir dönem olarak algılanmaya başlanması on sekizinci yüzyılın gerisine gitmiyor Bundan önce çocukluk ayrı bir dönem olarak görünmüyor; yani çizgisel olarak insan hayatının bölümlere ayrılması çok yeni bir mesele. Bakın gene bize çok doğal gelen, ama oluşturulmuş bir çizgiselliğe geldik: Çocukluk, ergenlik, gençlik, ortayaş, emeklilik/yaşlılık.. Daha böyle yüzlerce örnek verebiliriz, inkişaf eden aşk ilişkileri, flört, nişanlılık, evlilik, şimdi belki boşanma, olarak sıralanmalıdır. Etrafımızda bu veya bunun gibi ekspoze olduğumuz sonu gelmez çizgisellikleri, çizgisel anlamlandırma modellerini düşünün: Her bir dönemin, bir diğerinin sürekli fakat 'daha ileri' bir devamı olduğu, deneyimlerin üstüste koyulduğu ve biriktiği varsayımı. İşte böylece iktidarlar, düzenler, düzenlilikler yeniden yeniden üretiliyor. İktidar oluşuyor, ne oluyor, kendini zamansızlaştırmaya çalışıyor. Zira geçmişteki kayıpları çağırmış, onlarla dolmuş bir hatırlama anı her an patlama ve çizgiselliğin zincirini sorgulama, deneyimin zamansallığını öne çıkarma eğiliminde olduğu için düzende yeri yok, radikal ve tehlikeli. Benjamin'in iktidarın, düzenin, hep süreklilikle, çizgisellikle kodlandığını deşifre ediyor olması ve kendi metotuyla bunu tersine taramaya çalışıyor olması bence, hem çok gündelik hayat bazında hem de gündelik hayatın anlamlandırılıp entelektüel olarak işlenmesi bazında çok büyük bir yol açıyor bize.

Besim F. Dellaloğlu: Dilerseniz artık söyleşimizi dinleyicilerimizin katkılarına da açalım. Sorularınızı ve yorumlarınızı bekliyoruz.

İzleyici 1: Birincisi, geçmişteki değerlerle bugünü inşa ederken, iki ucun birleştiği anda onu tekrar söylüyoruz gibi algıladım, yanlış anlamış olabilirim… Mesela Atatürk'ün gençliğe hitabesi aslında geçmişe yönelik son padişahın döneminde yaşananları özellikle yansıtıp bugüne projeksiyon sunmasına rağmen, asıl bugün hâlâ onun geçerli olduğunu düşünmüş ve bugün "ne kadar da ileri görüşlüymüş" deyip onu kullanmamız, sanırım buna en somut örnek diye düşünüyorum, yanılıyor muyum? Geçmişi bugüne anolojik olarak yaklaştırıp bakmak, değerlendirmek açısından, doğru anlamış mıyım diye soruyorum bunu…

Aslı Odman: Evet ben katılıyorum bu dediğinize… Şöyle, süreklilik kurgusunun iktidarla ilişkisini çok güzel gösteriyor. Dediğiniz şey tam 'tarihten ders çıkarma' sürekliliğine güzel bir örnek. Çünkü Kemalist tarih yazımında tarihten ders çıkarmak ve mümkünse yalnızca 1919-1938 arasındaki dönemden ders çıkartmak gibi bir vurgu var. Çok güzel bir örnek bence buna. Ve de ikinci olmazsa olmazı ise, özdeşleşme tabii ki; geçmişteki gençlikle bugün buradaki gençlik bir tutuyor. Yani onu adreslemeniz gerekiyor ve ona adres veriyorsunuz. İşte süreklilik.

İzleyici 1: Peki son bir şey… henüz bitirmedim, devam ediyorum. Sizin Benjamin'in dinsel-mistik yönünü kattığınız anlamda ekleyeceğim… Aydınlanma Tarikatı diye bir kitap var, bir Türk yazarı, şu anda okuyorum; yine bir marksist yaklaşımla değerlendiriyor, henüz bitirmedim ama… Orada şunu tarihsel anlamda, bugünkü bütün kurumların ve aydınlanmanın aslında ta Mısır'daki dinsel sembollerin üzerine bina edilip Descartes'ın, Rousseau'nun vs. hep bu sembolleri kullanarak bunu oluşturduklarını söylüyor ve skolastik anlamda geçmişin, tarih bütün onların devamı anlamında söylediğinize sanki uyumlu gibi görünüyor… Bir de en somut örnek olarak, pozitivizmin kurucusu A. Comte'un da dini yıkarken aslında kendisinin de dini sembolleri, hristiyanlığın sembollerini kullanarak kendisinin de yeniden bir pozitivist din anlayışı kurduğu da bununla paraleldir diye düşünüyorum. Doğru mudur?

Besim F. Dellaloğlu: Ben şunu ekleyebilirim kendi ufkum dahilinde. Bizler genelde Aydınlanma derken, çok spesifik bir aydınlanmayı anlıyoruz. On sekizinci yüzyılda Batı'da ortaya çıkmış, baş harfi büyük yazılan, bizim de bütün felsefe tarihi kitaplarımızda, kültür tarihi derslerimizde en çok yer kaplayan, bugünkü Batı'nın felsefi anlamda kurucu dönemini kastederek. Ama sizin de katkınızla birlikte tabii bunu genişletebiliriz. Nirvana bir aydınlanmadır. Sufizm bir aydınlanmadır. Augustinus'un felsefesinde aydınlanma vardır. Dolayısıyla tarihsel olarak baktığımızda birçok aydınlanma vardır zaten. İsterseniz işi iyice çığırından çıkarayım. Birine âşık olmak da bir aydınlanmadır mesela. Her şeyin bir şeyle, bir şeyde açıklanabilir olması. Çokluğun teklikte vukû bulması bir aydınlanmadır. Her şeyi tanrıyla açıklamak bir aydınlanmadır. Sizin işinizi görüyorsa, tamam, o aydınlanmadır. Bilim de o açıdan bir aydınlanmadır; mitoloji de. Yani gece yattığınızda sabah güneşin niye tekrar doğduğunu ve bunun niye her sabah tekrarlandığını size mitoloji anlatıyorsa, mitoloji sizin aydın-

lanmanızdır. Ama siz bunu bilim sayesinde, dünyanın yuvarlaklığı ve bir gezegen olması ve güneşin etrafında dönmesiyle açıklıyorsanız, bu da bilimsel bir aydınlanmadır.

İzleyici 1: Bu arada küçük bir ekleme yine… Yine o Aydınlanma Tarikatı'nda Marx'a da bir eleştiri getiriyor ve diyor ki; Marx Doğu'yu kültür anlamında ve Batı'nın geliştireceği bu medeniyet noktasında onu pasif eleman olarak gördüğünü ve Batı medeniyetinin esas olarak alındığı ve bütün devrimlerin de orada çıkacağını söyler deyip bir eleştirisi de vardı orda. Teşekkür ederim.

Besim F. Dellaloğlu: Evet, bir Marksist için de *Kapital* bir aydınlanmadır. Müslüman için Kuran'ı Kerim'in olduğu gibi…

İzleyici 2: Konuşmanın başında Ahmet Hamdi Tanpınar'la Benjamin arasında bir ilgi kurdunuz. Ben de kendi kafamda hakikaten bir yakın ilgi kurmuştum, hani bu Satürn'ün Çocukları falan anlamında. Fakat epistemolojik bir bağlantı kurmadan da yapamıyorum. Yani şöyle bir şey var: Frankfurt Okulu bugünü ne kadar iyi açıklarsa açıklasın, entelektüel bir seçkinlik de var eleştirilen. Oysa Tanpınar da donanımlı ve entelektüel olduğu halde, o entelektüalizm tehlikesine düşmüyor; çok anlaşılır…

Besim F. Dellaloğlu: Tanpınar'a nasıl bu kadar daldık ben de anlamadım. Kendiliğinden oldu. Başlangıçtaki alıntıyla başladı her şey herhalde. Oğuz Demiralp ile Nurdan Gürbilek'in adlarını andım zaten. Türkçe'de bunun adını onlar koydular. Ben de onların açtığı bu patikanın yolcusuyum sadece. Bir halet-i ruhiye, bir ufuk benzerliği var bence bu iki yazar arasında. Her ikisinin de Yengeç burcu olması, melankolik oluşları.

Demin arkadaşların da söylediği, benim de söylediğim bir şey var. Batı'nın kopuşlarla değil, aslında bir devamla vukû bulan bir şey olduğu. Bunu başka türlü söylersek, aslında ilerlemediği. Küba'daki o kamp varsa, ilerlediğimiz falan bir yalandır. Irak'ta olanlar olabiliyorsa, ilerlediğimiz falan bir yalandır. Kimse bizi uyutmasın, ilerlediğimiz falan yok, ilerlemiyoruz. Dolayısıyla bu ilerleme söylemini de çözüyor bu süreklilik ve devam eksenli bir tarih felsefesi. Tanpınar'la Benjamin arasındaki temel felsefi benzerlik, işte tam da burada. Zaman anlayışları, tarih felsefeleri çok paralel. Her ikisi de gecikmiş modernlik memleketlerinden geliyorlar unutmayalım.

Benjamin'in "Tarih Tezleri" ışığında Tanpınar'ın yapıtlarını okumanın çok zihin açıcı olduğunu düşünüyorum. Zaten yıllardır derslerimde bunu yapmaya çalışıyorum. Tanpınar'ın geçmişle nasıl bir ilişki kurmamız ge-

rektiği, Türkiye'nin modernleşme öyküsü hakkında getirdiği eleştiriler, gözlemler, yaklaşımları böyle çok daha iyi anlayabiliriz diye düşünüyorum ben. Demin söyledim ya. "Devam ederek değişmek, değişerek devam etmek". O da bir kopuşçu bir söylemi eleştiriyor bence. Yani cumhuriyet modernleşmesini. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bence Türkiye'nin modernleşme zihniyetine getirilmiş en radikal eleştiridir. Tanpınar'ın bizim için söylediğini, Benjamin de Batı için söylüyor. Burada belki altını çizmemiz gereken bir kavram, gelenek. Geleneğin ne olduğu, gelenekle nasıl bir ilişki kurmamız gerektiği. Çünkü Türk modernleşmesinde gelenek eşittir kötü bir şeydir. Kategorik olarak kötü bir şeydir. Ama Tanpınar böyle bakmaz. Benjamin de öyle bakmıyor işte. Modern gözlüklerle Yahudi mistisizmine bakıp tu kaka demiyor. Bir de ortak referansları var elbette. İkisi de Bergson'dan etkileniyor bir kere. İkisi de Proust okuyor İkisi de Baudelaire hayranı.

Sanırım artık bitirmenin zamanıdır. Konuşmacılarımıza ve dinleyicilerimize burada oldukları için tekrar teşekkür ediyoruz.

Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi

WALTER BENJAMIN

I

Eduard Fuchs'un yaşam yapıtı, çok yakın bir geçmişe ait. Bu yapıtları incelemek isteyen her kişi yakın geçmişle hesaplaşma yönündeki bir girişimin içerdiği bütün zorluklarla karşı karşıya gelecektir. Burada söz konusu edilen geçmiş, aynı zamanda Marksist sanat kuramının yakın geçmişidir ve bu, durumu daha da zorlaştırır. Çünkü bu kuramın, Marksist ekonomiden farklı olarak, henüz herhangi bir tarihi yok. Marx ve Engels de bu konuda, materyalist diyalektikçi düşünürlere, sanat kuramının sunduğu olanakların çeşitliliğini işaret etmekten daha fazlasını yapmadılar. Ve bu alanı keşfetmeye girişen ilk kişiler de –bir Plekhanov, bir Mehring– ustalarının derslerini sadece dolaylı yoldan ya da çok geç özümsediler. Marx'tan Wilhelm Liebknecht'e ve onun üzerinden Bebel'e götüren gelenek, Marksizmin bilimsel/akademik yönünden çok siyasi yönüne yaramıştır. Mehring, Lasalle'nin okulundan önce nasyonalizm yolundan geçmiştir; Sosyal Demokrat Parti'ye katıldığı sırada ise Kautsky'nin belirttiğine göre partide "teoride aşağı yukarı pespaye bir Lassallecilik hüküm sürüyordu. Birkaç tecrit edilmiş kişi dışında, tutarlı bir Marksist düşünüm yoktu."[1] Mehring çok daha sonra, Engels'in yaşamının sonlarına doğru, Marksizmle ilişki kurdu. Fuchs ise Mehring'le daha önce karşılaşmıştı. Tarihsel materyalizmde kültürel araştırmalar geleneği ilk olarak bu ikisinin ilişkisi bağlamında baş gösterdi. Ancak, her ikisinin de bildiği üzere, Mehring'in alanı olan edebiyat tarihinin Fuchs'un uzmanlık alanıyla pek fazla ortak yanı yoktu. İkisi arasındaki mizaç farkı da oldukça anlamlıdır. Mehring bir akademisyendi, Fuchs ise bir koleksiyoncu.

Çok sayıda koleksiyoncu tipi vardır ve bunların her birini harekete geçiren farklı itkiler söz konusudur. Bir koleksiyoncu olarak Fuchs, aslen bir öncüdür. Bilinen ilk ve tek karikatür tarihi, erotizm tarihi ve janr resmi [*Sittenbild*] arşivinin kurucusudur. Daha da önemlisi, bir başka ve tamamlayıcı bir durumdur: Fuchs'un koleksiyoncu olmasının nedeni, onun bir öncü, yani materyalist sanat düşünümünün öncüsü olmasıdır. Bu materyalistin bir koleksiyoncu olmasını sağlayan da, kendini bir parçası olarak gördüğü tarihsel duruma dair net duygularıdır. Bu, tarihsel materyalizmin durumudur.

Bu durum, Friedrich Engels'in Mehring'e gönderdiği bir mektupta açıkça ifade edilmektedir; Engels'in bu mektubu yazdığı sıralarda sosyalist bir yazı işleri bürosunda çalışan Fuchs, politik bir yazar olarak ilk başarılarına imza atıyordu. 14 Temmuz 1893 tarihli bu mektup, başka birçok konunun yanı sıra şu konuda da ayrıntılı bilgiler içerir:

> "İnsanların büyük bölümü, her şeyden önce, kurumların, hukuki sistemlerin ve özel uzmanlık alanlarındaki ideolojik kavrayışların özerk bir tarihe sahip olduğu yanılgısına aldanıyor. Luther ve Kalvin resmi Katolik dinini "aştıklarında", Hegel Fichte'yi ve Kant'ı aştığında ve Rousseau Toplumsal Sözleşmesi'yle Montesquieu'nün kurumsal çalışmasını dolaylı olarak "aştığında", bu teoloji, felsefe ve siyaset bilimi alanları dahilinde bir süreçtir; bu disiplinlerin tarihindeki bir aşamayı temsil eder ve hiçbir biçimde bu alandan dışarı çıkmaz. Burjuvanın kapitalist üretimin sonsuzluğuna ve katiyetine dair yanılgısı da buna eklendiğinden beri, merkantilistlerin fizyokratlar ve Adam Smith tarafından aşılması değişen ekonomik gerçeklerin düşüncedeki yansımasından ziyade düşüncenin zaferi olarak görülmekte. Böylece bu zafer, her zaman ve her yerde mevcut olan gerçek ilişkileri nihayet doğru biçimde görme biçiminin başarılması olarak algılanıyor."[2]

Engels burada iki şeye karşı çıkmaktadır: bir taraftan, düşünce tarihinde yeni bir dogmayı eski bir dogmanın gelişimi, yeni bir edebiyat ekolünü daha önceki bir ekole verilmiş bir tepki, yeni bir tarzı eski bir tarzın "aşılması" olarak görme alışkanlığına karşı çıkar. Elbette, aynı zamanda bu tür yeni yapıların, insanların ve onların hem ruhsal hem ekonomik üretim süreçlerinin üzerindeki etkilerinden tamamen bağımsızmış gibi temsil etme uygulamasını da örtük olarak eleştirmektedir. Böyle bir argüman insan bilimlerinin bir kurumlar tarihi veya doğal bilimler tarihi, din veya sanat tarihi olma

iddiasını tahrip eder. Ne var ki, Engels'in yarım yüzyıl boyunca tutunduğu bu düşüncenin tahrip gücü çok daha derinlere nüfuz eder.[3] Bu disiplinlerin ve neticelerinin kapalılığını sorgular. Sanat alanında, sanatın birliği ve sanat kavramının içerdiğinin iddia edildiği yapıtların birliğidir sorgulanan. Sanat yapıtlarına tarihsel diyalektik tutumla yaklaşan kişi için bu yapıtlar kendilerinden önceki tarihi olduğu kadar sonraki tarihi de bütünlerler; öntarihlerini sürekli bir değişim süreci olarak aydınlatan da sonraki tarihleridir (tarih sonrası)… Sanat yapıtları bu kişiye, işlevlerinin onları yaratan kişinin yaşamından daha uzun sürdüğünü ve yaratıcının niyetinin geride bırakıldığını öğretir. Yapıtın, çağdaşları tarafından alımlanışının, bugün bizim üzerimizde bıraktığı etkinin bir bileşeni olduğunu gösterirler. Bundan başka, bu etkinin sadece sanat yapıtıyla değil, bu yapıtın günümüze kadar ulaşmasını sağlayan tarihle de bir yüz yüze gelmeye dayandığını gösterirler. Goethe bunu Shakespeare üzerine sohbet ettiği Şansölye von Müller'e o her zamanki örtülü üslubuyla, "Büyük bir etki yaratmış hiçbir şey artık yargılanamaz," diyerek ima etmiştir. Diyalektik sıfatını hak eden her tarihsel düşünümün başlangıcındaki huzursuzluğu daha iyi betimleyecek bir ifade yoktur. Bu huzursuzluk, araştırmacı üzerindeki, tarihin bu belirli bölümünün, bu belirli şimdideki kritik genel durumunun bilincine varmak için nesnesine karşı takındığı sakin, düşüncelere dalmış tutumunu bırakması yönündeki talebin verdiği huzursuzluktur. Gottfried Keller'in "Hakikat bizden kaçmayacak" ifadesi, tarihsel materyalizmin tarihselciliğin tarihsel imgesinin içine nüfuz ettiği anı işaret eder. Bu, geçmişin tekrar ele geçirilemeyecek bir imgesidir ve bu imgenin kendini de içerdiğinin farkına varmayan bir şimdiden kaçarak yok olmakla tehdit eder. Engels'in sözleri üzerine düşündükçe, her diyalektik tarih temsilinin, tarihselciliği nitelendiren dinginlikten feragatle yozlaştığı daha net biçimde görülür.

Tarihsel materyalist, tarihin epik öğesinden vazgeçmelidir. Tarih onun için boş zamanda konumlanmayan, aksine belirli bir dönemde, belirli bir yaşamda ve belirli bir yapıtta terkip edilen bir kurgunun nesnesidir. Tarihsel materyalist, dönemi, somutlaştırılmış "tarihsel devamlılığında" raydan çıkartır ve bu yolla yaşamı bu dönemden, yapıtı da yaşam yapıtından çekip alır. Ancak bu kurgu, yapıttaki yaşam yapıtının, yaşam yapıtındaki dönemin ve dönemdeki tarih akışının eşzamanlı olarak muhafaza edilmesiyle ve yürürlükten kaldırılmasıyla sonuçlanır.[4]

Tarihselcilik geçmişin ebedi imgesini sunar; tarihsel materyalizm geç-

mişle bir deneyimi, tekil bir deneyimi sunar. Epik öğenin yapıcı öğeyle değiştirilmesi, bu deneyimin koşuludur. Tarihselciliğin "bir zamanlar"ında mahpus kalmış muazzam güçler bu deneyimde özgür bırakılır. Deneyimin tarihle birleşmesini sağlamak (ki bu her Şimdi için özgündür) tarihsel materyalizmin görevidir. Tarihin devamlılığını boşa çıkartan bir şimdi bilincini hedefler.

Tarihsel materyalizm tarihsel anlayışı, anlaşılmış olan ve nabzının izi şimdide sürülebilecek olanın ölüm sonrası yaşamı olarak kavrar. Bu kavrayış Fuchs'un düşüncesinde de mevcuttur ama tartışmasız kabul edilmez. Onun düşüncesinde eski dogmatik ve naif bir alımlama fikri yeni ve eleştirel olanla bir arada bulunur. İlki şöyle özetlenebilir: bizim bir sanat yapıtını alımlayışımızı belirleyen şey, o yapıtın çağdaşları tarafından alımlanışı olmalıdır. Bu, Ranke'nin "tek ve benzersiz biçimde önemli olan, gerçekte nasıl olduğudur" ifadesiyle paraleldir.[5] Ancak bunun hemen yanında, alımlama tarihinin anlamında en geniş ufku açan diyalektik bir düşünce bulunur. Fuchs, sanat tarihinde sanat yapıtının başarısı meselesinin hiçbir biçimde ele alınmadığı gerçeğini eleştirir. "Bu ihmal (...) bizim sanat düşüncemizin bütününe etki eden bir noksandır. Ama, bir sanatçının önemli ya da önemsiz başarılarının gerçek nedenlerini, başarısının devamlılığının veya bunun aksinin nedenlerini ortaya çıkarmanın (...) sanata dair en önemli meselelerden biri olarak görülüyor olması beni şaşırtıyor."[6]

Lessing'in Heine, Gervinus, Stahr ve Danzel ve son olarak Erich Schmidt tarafından alımlanışından yola çıkarak çözümlendiği *Lessing-Legende* kitabının yazarı Mehring de bu konuya aynı biçimde yaklaşıyordu. Julian Hirsch'in şöhretin doğuşunu incelediği *Die Genesis des Ruhmes*'inin bu kitaptan kısa bir süre sonra yayımlanmış olması da anlamlıdır – her ne kadar Hirsch'in kitabı metodolojisinden ziyade içeriğinden dolayı önemli olsa da. Hirsch de Fuchs'la aynı meseleyi ele alır. Bu meselenin çözümü tarihsel materyalizm standartları için kriterleri belirleyecektir. Ne var ki, bu durum, böyle bir çözümün henüz mevcut olmadığından hiç bahsetmemek gibi bir hatayı da haklı çıkartmaz. Daha ziyade, bir sanat yapıtının tarihsel içeriğini, yapıtın bize *bir sanat yapıtı olarak* daha şeffaf biçimde görünmesini sağlayacak biçimde kavramanın sadece münferit durumlarda mümkün olduğunu da hiç çekinmeden dile getirmek gerekir. Bir sanat yapıtına yapılan bütün övgüler, yapıtın sıradan tarihsel içeriği diyalektik bilgi tarafından ele alınmadığı sürece anlamsız bir girişim olarak kalır. Bu da, koleksiyoncu Eduard

Fuchs'un yapıtlarının yöneldiği ilk hakikatlerden biridir. Onun koleksiyonları, pratik insanın, teorinin çözümsüz kutupluluklarına verdiği yanıttır.

II

Fuchs 1870 yılında doğdu. Bir düşünür olacak biçimde yetiştirilmedi. Yaşamının sonraki evrelerinde sayısız konuda kapsamlı bilgi sahibi olmasına rağmen, asla bir düşünür gibi davranmadı. Onun etki alanı her zaman, araştırmacının görüş alanını belirleyen sınırların dışına taştı. Bu, hem koleksiyoncu olarak gösterdiği başarılar, hem de bir siyasetçi olarak etkinlikleri için geçerlidir. Fuchs, 80'li yılların ortasında, sosyalizmin hüküm sürdüğü dönemde, iş hayatına atıldı. Çıraklık döneminde siyasetle aktif olarak ilgilenen işçilerle yolları kesişti ve kısa süre sonra, bu proleter sınıfla birlikte o zamanların kanunsuzlarının günümüzde oldukça pastoral tasvir edilen mücadelelerine katıldı. Bu çıraklık yılları 1887'de son buldu. Bundan birkaç yıl sonra, Bavyeralı Sosyal Demokratların yayın organı *Münchener Post*, Stuttgart'ta bir matbaada çalışan genç muhasebeci Fuchs'u işe alma talebinde bulundu; Fuchs'ta, gazetedeki yönetim zaafını ortadan kaldırabilecek olan cevheri bulduklarına inanıyorlardı. Fuchs, Richard Calver'le birlikte çalışmak için Münih'e gitti. *Münchener Post* ekibi sosyalist bir hiciv dergisi olan *Süddeutsche Postillon*'u da çıkarıyordu. Bir tesadüf sonucu, Fuchs'tan *Postillon*'un bir sayısının redaksiyonunu yapması ve dergideki boşlukları kendi yazılarıyla doldurması istendi. Bu sayı inanılmaz derecede başarılı oldu. Aynı yıl içinde, bu derginin Fuchs'un editörlüğünü yaptığı, renkli resimli –renkli basılı yayın o sıralar emekleme aşamasındaydı– Mayıs baskısı yayımlandı. Yılda ortalama iki bin beş yüz adet satılan derginin bu sayısı altmış bin sattı. Fuchs böylece, bu siyasi hiciv dergisinin editörü oldu. Aynı zamanda, basın yayının tarihiyle de ilgilenmeye başladı ve 1848 yılında biri karikatür diğeri de Lola Montez'in siyasi ilişkileri üzerine iki kitap yayımladı. Bunlar, yaşayan çizerler tarafından resimlendirilen tarih kitaplarından (örnegin, Wilhelm Bios'un Jentsch tarafından resimlendirilen halk devrimi kitaplarından) farklı olarak, belge niteliğindeki resimler içeren tarih çalışmalarıydı. Fuchs, Harden'ın teşvikiyle, Lola Mentez üzerine kitabının reklamını *Die Zukunft*'ta yaptı ve bu reklamın, Avrupa halklarının karikatürüne adamak niyetinde olduğu kapsamlı bir çalışmanın sadece bir bölümü olduğunu da belirtti.

Basın üzerinden vatan hainliği olarak hüküm giymesi sonucunda on ay hapis yatması, söz konusu çalışmasına zarardan çok yarar getirdi. Fuchs'un

bu fikri, belli ki oldukça ilgi çekiciydi. Resimli kitaplar üzerine çalışmaları olan Hans Kraemer adında biri, Fuchs'a kendisinin de karikatür tarihi üzerine çalışmakta olduğunu bildirdi ve çalışmalarini ortak bir eserde yayımlamayı teklif etti. Ne var ki, Kraemer söz verdiği katkıyı asla sağlamadı. Kısa süre sonra, Fuchs'un bu önemli çalışmanın bütün yükünü üzerine alması gerektiği belli oldu. Bu karikatür yapıtının ilk baskısının kapağında adı yazılı olan iş ortağı, ikinci baskıda çıkartıldı. Ama Fuchs da kendi işgücünün ve konu üzerindeki hâkimiyetinin ilk sınavını başarıyla vermiş oldu. Fuchs'un ana yapıtlarının ilk dizisi böylece yayımlanmış oldu.[7]

Fuchs'un kariyeri, *Die Neue Zeit*'da bir defasında yazdığı üzere, "sosyal demokrat partinin kökünün organik bir büyümeyle halka halka yayıldığı" bir dönemde başlamıştır.[8] Bu büyümeyle, partinin eğitim çalışmalarındaki yeni görevleri öne çıkmıştır. Partiye gelen işçi sınıfı kitlesi büyüdükçe, partinin bu insanların salt siyasi ve bilimsel açıdan aydınlanmasıyla, yani artı değer kuramının ve evrim kuramının basitleştirilmiş bir versiyonunu bilmeleriyle yetinmesi de o kadar imkânsızlaşmaktaydı. Partinin dikkatini, hem eğitim programlarında hem de parti yayın organının tefrikalarında tarih eğitimine yönelik konularının içerilmesine yöneltmesi kaçınılmaz oldu. Böylece, "bilimin popülerleştirilmesi" sorunu baş gösterdi. Ve bu sorun çözülemedi. Eğitilecek olanlar bir sınıf olarak değil de "halk" olarak ele alındığı sürece, bu sorunun çözülmesi imkânsızdı. [9] Partinin eğitim çabaları "sınıf"a yönelik olsaydı, tarihsel materyalizmin bilimsel hedefleriyle yakın temasını da kaybetmezdi. Marksist diyalektiğin bir tarla misali sürdüğü tarih müfredatı, Şimdi'nin serpiştirdiği tohumların boy atacağı bir araziydi. Ne var ki bu gerçekleşmedi.

Sosyal demokratlar, Schultz-Delitzsch'in devlete sonuna kadar sadık sendikalarının işçilerin eğitimi için kullandıkları "iş ve eğitim" sloganının karşısına kendi "bilgi erktir" sloganıyla çıktılar. Ancak kendi sloganlarının çift anlamını algılayamadılar. Burjuvazinin proletarya üzerindeki iktidarını sağlama alan bilginin, proletaryanın bu tahakkümden kurtulmasını da sağlayacağına inandılar. Oysa gerçekte pratiğe erişimi olmayan ve proletaryaya kendi durumu hakkında hiçbir şey öğretmeyen bilgi, proletaryaya hükmedenler için bir tehlike oluşturmaz. Özellikle insan bilimleri için geçerlidir bu. İnsan bilimleri ekonomiyle hemen hiç ilgisi olmayan ve bunun sonucunda ekonomideki dönüşümlerden hiç etkilenmeyen bir bilgi sunar. İnsan, bilimleri "harekete geçirmek"le, "çeşitlilik sunmak"la veya "ilgi çekici ol-

mak"la yetiniyordu. "Kültürel tarih" muhafaza edilirken, tarih "hafifletiliyordu". Fuchs'un yapıtı işte burada devreye girer: onun yapıtının büyüklüğü, bu duruma verdiği tepkidendir; bu durumun bir parçası haline gelişiyse onu sorunlu kılar. Fuchs en başından itibaren bir okur kitlesini hedef almayı ilke edinmiştir.[10]

Sadece az sayıda kişi ne kadar çok şeyin materyalist eğitim girişimine bağlı olduğunu anlayabilmiştir. Bu kişilerin umutları ve daha da önemlisi korkuları, bıraktığı izler *Neue Zeit*'da bulunabilecek olan bir tartışmada ifade edilmiştir. Taraflardan biri olan Korn'un "Proletarya ve Klasisizm" başlıklı makalesi bu tartışmanın en önemli yazılarından biridir. Bu makale, günümüzde tekrar önem kazanmış olan "miras" kavramını ele alır. Korn'a göre Lasalle, Alman idealizmini işçi sınıfına kalan bir miras olarak görür. Ancak Marx ve Engels aynı fikirde değillerdir. "İşçi sınıfının toplumsal önceliğini, o sınıfa bırakılan mirastan değil, işçi sınıfının üretim sürecindeki belirleyici rolünden çıkarırlar. Modern proletarya gibi türemiş bir sınıfın mülkiyetinden, hatta tinsel mülkiyetinden nasıl bahsedilebilir ki? Bu proletarya, her gün, her saat bütün kültürel apparatusu tekrar tekrar yeniden üreten bir çalışma süreci üzerinden kendi "hakkını" arz eder. Demek ki, Marx ve Engels için Lasalle'nin göstermelik eğitim ideali, yani spekülatif felsefe bir mesken oluşturmaz ... ve bu ikisi giderek daha çok doğa bilimlerine yaklaşmıştır. Gerçekten de, özü, kendi işleyişi olan bir sınıf için, doğa bilimleri formel bilimdir; hükmeden ve mülkiyet sahibi olan sınıf içinse tarihsel olan her şey onların ideolojisinin verili şeklini içerir. Aslında, nasıl ekonomide sermaye, geçmiş işgücü üzerindeki hâkimiyet anlamına geliyorsa, tarih de bilinç için böyle bir mülkiyet kategorisini ifade eder."[11]

Bu, çok anlamlı bir tarihsellik eleştirisidir. Ne var ki, doğa bilimlerine ilk kez –formel bilim olarak– atıfta bulunulması, eğitim meselesinin tehlikeli sorunsalını tam olarak net bir biçimde gözler önüne sermiştir. Doğa bilimlerinin prestiji, Bebel'den beri bu tartışmaya hükmetmiştir. Bebel'in başyapıtı olan *Die Frau und der Sozialismus* [Kadın ve Sosyalizm] yayımlandığı tarihle Korn'un makalesinin yayımlandığı tarih arasındaki zaman zarfında, 200.000 satmıştır. Bebel'deki doğa bilimleri hayranlığının nedeni doğa bilimlerinin elde ettiği sonuçların katiliğinden çok pratikte uygulanabilirliğidir.[12] Doğa bilimleri, daha sonra, başarılarıyla "kendinde şeyleri" bilebileceğimizi gösteren tekniği referans vererek Kant'ın fenomenizmini çürüttüğüne inanan Engels'in düşüncesinde de aynı öneme sahiptir. Korn'da bilimin bi-

zatihi kendisi olarak ortaya çıkan doğa bilimleri, öncelikle, teknolojinin temelini oluşturuyor olması nedeniyle bunu mümkün hale getirir. Ama teknik elbette salt bilimsel bir olgu değildir. O aynı zamanda tarihsel bir olgudur. Bu haliyle, doğa bilimleriyle insan bilimleri arasında kurulmaya çalışılan pozitivist, diyalektik olmayan ayrımın sorgulanmasını da mecbur kılar. İnsanlığın doğaya yönelttiği sorular kısmen, üretim seviyesi tarafından koşullanır. Bu, pozitivizmin başarısız kaldığı noktadır. Pozitivizm teknolojinin gelişiminde doğa bilimlerinin ilerleyişini görebilmiş ama toplumun geri kalışını görememiştir. Gelişimin kapitalizm tarafından koşullandığı gerçeğini görmezden gelmiştir. Aynı biçimde, sosyal demokrat kuramcıların pozitivist olanları da, proletaryanın bu teknolojiye sahip olmasını sağlayacak acil eylemin, tam da bu gelişim nedeniyle giderek daha da istikrarsızlaştığını anlayamamıştır. Onlar, diyalektiğin yıkıcı tarafını tanımadıkları için, bu gelişimin yıkıcı tarafını da yanlış anlamışlardır.

Bir tahmin yapılması gerekmiş, ama bu asla gerçekleşmemiştir. Bu, geçmiş yüzyılın belirleyici özelliklerinden biri olan bir sürece damgasını vurmuştur: tekniğin yanlış alımlanışı. Bu süreç, hepsi de tekniğin sadece malların üretimiyle topluma hizmet ettiği gerçeğini alt etmeye çalışan bir dizi girişken, sürekli yenilenen girişimden oluşmaktadır. Sanayi şiirleriyle Saint Simoncular başı çeker; devamında lokomotifte geleceğin azizini gören Du Camp'ın gerçekçiliği gelir; kapanışı da "Melek olmanın lüzumu yok; bir lokomotif yolu en güzel bir çift kanattan daha değerlidir" yazan Ludwig Pfau yapar.[13] Bu teknoloji imgesi *Gartenlaube*'den gelir. Ve bu vesileyle, yüzyılın burjuvasının pek hayran olduğu "konfor"un, üretim güçlerinin onların yönetiminde nasıl gelişmek durumunda olduğunu asla öğrenmek zorunda kalmamalarının verdiği o kör rahatlıktan kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorulabilir. Ancak bu deneyim izleyen yüzyıla kalacaktır. Bu yüzyılda ise ulaşım araçlarının hızlılığının, sözü ve yazıyı çoğaltmakta kullanılan aletlerin kapasitesinin ihtiyaçları nasıl aştığı tecrübe edilmiştir. Teknolojinin bu eşiğin ötesinde geliştirdiği enerjiler, yıkıcı enerjilerdir. Öncelikle, savaş tekniğini ve basılı yayınlarda propagandasının yapılmasını talep ederler. Baştan aşağı sınıf tarafından belirlenen bu gelişmenin, önceki yüzyılın sırtına basarak tamamlandığı söylenebilir. Geçmiş yüzyıl teknolojinin yıkıcı gücünü henüz bilmiyordu. Bu, yeni yüzyılın başlangıcındaki sosyal demokratlar için de geçerlidir. Pozitivizmin illüzyonlarını arada sırada eleştirip karşı çıkmışlarsa da, büyük ölçüde bu illüzyonların tuzağına düşmüşlerdir. Geçmiş, onlara parça parça bir

araya getirilip sonsuza kadar şimdinin barakalarında muhafaza edilecek bir şeymiş gibi görünüyordu; gelecek, yapılması gereken işleri vaat ediyordu ama bir yandan da, kutsal hasadın kesinliğini müjdeliyordu.

III

Eduard Fuchs kendini işte bu dönemde yetiştirmiştir; yapıtlarının belirleyici özellikleri bu dönemde kökenlenir. Yapıtı, basitçe ifade edilecek olursa, kültürel tarihten ayrılamaz olan sorunsalın bir parçasıdır. Bu sorunsal biraz önce alıntılanmış olan Engels metnine geri götürür bizi. Bu alıntı kolaylıkla tarihsel diyalektiği kültür tarihi olarak tanımlayan *locus classicus* olarak görülebilir. Bu pasajın gerçek anlamı bu değil midir? Kapalılık yanılgısı ellerinden alınan tekil disiplinlerin eğitiminin, insanlığın bugüne kadar koruduğu envanter olarak kültürel tarihin eğitiminin içine doluştuğu doğru değil midir? Aslında, bu soruyu bu tutumla ortaya koymak, kültürel tarihin kucakladığı çok sayıda sorunlu ittifakın (edebiyat ve sanat tarihi, hukuk ve din tarihi) yerine yeni ve olabilecek en sorunlu ittifakı koymaktır. Kültür tarihinin içeriğini bir tezat üzerinden sunar; tarihsel materyaliste göre bu yanılgı dolu bir tezattır ve yanlış bir bilinç tarafından kurulmuştur.[14] Bu nedenle bu tezata şüpheyle yaklaşır. Bu şüphe, varolmuş olanın salt incelenişiyle haklı çıkarılabilir: sanatta ve bilimde inceleyeceği herhangi bir şeyin tarihi üzerine dehşete kapılmadan düşünmesi imkânsızıdır. Sanat ve bilim yapıtları varlıklarını sadece yaratıcıları olan büyük dâhilerin çabalarına değil, çağdaşlarının anonim angaryalarına da borçludur. Hiçbir kültür belgesi yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Şimdiye kadar hiçbir kültürel tarih bu temel duruma hakkıyla yaklaşamamıştır ve bunu yapmayı ummaması da zordur.

Ne var ki, belirleyici öğe burada saklı değildir. Kültür kavramı tarihsel materyalizm için sorunluysa, kültürün insanların mülkiyeti haline gelen metalara dönüşmesini idrak edemez. Tarihsel materyalizm, geçmişin işinin hala tamamlanmamış olduğunu düşünür. O, hiçbir dönemi tamamına ermiş olan geçmişin kısmen dahi olsa hiçbir sorun çıkarmadan, bir "şey" gibi insanın kucağına düşüvereceği bir dönem olarak algılamaz. Ortaya çıktıkları üretim sürecinden olmasa bile, içinde varolmaya devam ettikleri üretim sürecinden bağımsız olan yapıtların tecessümü olarak kültür kavramının fetişist bir yanı vardır. Kültür şeyleştirilmiş bir biçimde ortaya çıkar. Kültür tarihi, insanların bilinçlerini hakiki –yani, siyasi– olmayan deneyimlerle kışkırtan merakların oluşturduğu tortudan başka bir şey değildir.

Ayrıca, kültürel-tarihsel bir temelde ele alınmış hiçbir tarih sunumunun bu sorunsaldan kaçamadığı da dikkatlerden kaçmamalıdır. Lamprecht'in, *Neue Zeit*'da gayet anlaşılabilir nedenlerle defalarca eleştirilmiş olan, hacimli *Deutsche Geschichte* [Almanya Tarihi] kitabında da bu aşikârdır. Mehring şöyle yazmıştır: "Lamprecht tarihsel materyalizme en çok yaklaşmış olan burjuva tarihçidir. [Ancak] Lamprecht yarı yolda durmuştur (...) Lamprecht kültürel ve ekonomik gelişmeleri belirli bir yönteme göre ele alıp sonra başka tarihçilerden eşzamanlı siyasal gelişmelerin tarihini topladığında, herhangi bir tarihsel yöntemden bahsedilemez."[15] Elbette, kültürel tarihi pragmatik tarihçiliğin temelinde sunmak hiç anlamlı değildir. Ancak kültürün kendi içinde diyalektik tarihi de çok daha anlamsızdır; çünkü tarihin devamlılığı –bir kez diyalektik tarafından parçalara ayrıldı mı– kültür adı verilen alanda hiçbir yerde olmadığı kadar dağınık olur.

Kısacası, kültür tarihi sadece anlayışta bir ilerlemeyi temsil eder gibi görünmektedir; diyalektik alanında ise görünürde bile bir ilerleme temsil etmez. Çünkü diyalektik düşüncenin ve diyalektik düşünürlerin tecrübesini hakikileştiren yıkıcı öğeye sahip değildir. İnsanlığın sırtında yığılan hazinelerin ağırlığını artırmaktadır. Ama bu yükü denetim altına almak, onu silkelenerek üzerinden atmak için gereken gücü sağlamaz. Aynısı, kültürel tarihi yol gösterici prensip olarak belleyen yüzyılın başındaki sosyalist eğitim reformları için de geçerlidir.

IV

Fuchs'un yapıtlarının tarihsel kontürleri bu arkaplanın önünde daha net görünür. Nadiren olumsuz sonuçlar veren entelektüel bir dizilimden çıkarılıp alınan alanlarda verdiği yapıtları daha uzun soluklu ve kalıcı olmuştur. Bu noktada, kuramcı Fuchs'a döneminin kendisine vermeyi reddettiği çok sayıda şeyi anlamayı öğreten koleksiyoncu Fuchs'tur. Geleneksel sanat tarihinin bir dizi klişesinin eninde sonunda yokolmasına neden olacak karikatür ve pornografik resim gibi marjinal alanlara uzanan bir koleksiyoncuydu Fuchs. Öncelikle, Fuchs'un, izleri Marx'ta da görülebilen klasikçi sanat anlayışından tamamıyla koptuğu hatırlanmalıdır. Burjuvazinin bu sanat mefhumunu geliştirirken kullandığı kavramların Fuchs'un çalışmalarında bir rolü yoktur artık; ne güzelliğin görünümü, ne uyum ne de çok yönlü olanın birliği. Fuchs'un klasikçi kuramlardan uzaklaşmasına yol açan o kaba kendini beğenmiş koleksiyoncu tutumu, klasik antikite söz konusu olduğunda bazen

çok daha şiddetli ve zorlu bir biçimde ortaya çıkar. 1908'de Rodin ve Slevogt'un çalışmalarını temel alarak, "nihai sonuçları Antikiteninkinden çok daha büyük olmayı vaat eden" yeni bir güzelliği öngörmüştür. "Çünkü antikitede sadece en yüksek animalist biçim varken, yeni güzellik görkemli bir tinsel ve duyumsal içerikle dolu olacaktır."[16]

Kısacası, bir zamanlar Winckelmann ve Goethe için sanatın alımlanışını belirleyen değer sistemi, Fuchs'ta bütün etkisini kaybeder. Bunu, idealist sanat alımlanışının menteşelerinden çıkışı olarak anlamlandırmak elbette yanlış olur. İdealizmin bir yandan "tarihsel sunum" öte yandan da "takdir" olarak elinde tuttuğu *disiecta membra* [dağınık parçalar] bir olmadan ve bu haliyle aşılmadan bu gerçekleşemez. Bunu başarmak, nesnesini salt olgusallıklar yumağından biçimlendirmeyen, aksine şimdinin dokusuna yedirilmiş geçmiş örgülerini temsil eden bir grup düğümden elde edilen bir tarih biliminin işi olacaktır. (Bu örgüyü salt nedensel bir bağla eş tutmak bir hata olur. Bu daha çok, tamamen diyalektik bir örgüdür ve güncel tarih akışı bu örgülerin ilmeklerini kopuk ve gösterişsiz bir biçimde tekrar ele alabilir.) Salt olgusallıktan arındırılmış tarihsel nesnenin takdire ihtiyacı yoktur. Çünkü edimselliğe muğlak analojiler sunmaz, aksine kendini, edimselliğin çözmekle yükümlü olduğu kati diyalektik sorunda kurar. Fuchs'un yapmayı tasarladığı da budur. Bu tasarım başka hiçbir şeyde olmasa bile, metni sıklıkla bir ders formatına sokan *pathos*'ta hissedilir. Ancak diğer taraftan, bu çabaların salt tasarıdan veya başlangıç aşamasından ileri gidemediği de buradan anlaşılır. Tasarının asıl yeniliği, her şeyden önce malzemenin uygunluğu görüldüğünde aşikâr hale gelir. Bu, ikonografinin yorumunda, kitle sanatının gözlemlenişinde, röprodüksiyon tekniğinin incelenmesinde gerçekleşir. Fuchs'un çalışmasının bu yönleri çığır açıcı niteliktedir; gelecekteki her materyalist sanat yapıtı incelemesinin öğelerini oluştururlar.

Adı verilen üç motifin ortak yönü şudur: geleneksel sanat alımlanışlarında sadece yıkıcı olarak görülebilecek olan bilgileri işaret eden öğeleri vardır. Röprodüksiyon tekniği üzerine düşünüm, alımlanışın anlamını başka hiçbir inceleme alanında olmadığı kadar netleştirir. Sanat eserinde vuku bulan şeyleştirme sürecini bir dereceye kadar düzeltme imkânı verir. Kitle sanatı üzerine düşünüm dahi kavramının yeniden ele alınmasına yönlendirir; sanat yapıtının oluşunda rol oynayan ilhamın onun üretken olmasını sağlayan talebe üstün görülmemesinin gerekliliğini hatırlatır. Son olarak, ikonografinin yorumu, alımlanışın ve kitle sanatının incelenmesinde vazgeçilmez ol-

makla kalmaz, her şeyden önce, her tür formalizmin hemen teşvik ettiği aşırılığı geri püskürtür.[17]

Fuchs formalizmle uğraşmak durumunda kalmıştır. Wölfflin'in öğretisi, Fuchs'un yapıtlarının temelini oluşturduğu dönemde popülerleşmesi. *Das Individuelle Problem*'inde, Wölfflin'in "Klasik Sanat"ından bir tezle giriş yapar. Bu tez şudur: "*Quattrocento* ve *Cinquecento* stil kavramları olarak maddi özelliklerle ele alınamazlar. Bu fenomen aslında farklı bir düşünce yapısından veya güzellik idealinden bağımsız bir sanatsal bakışın gelişimini işaret eder."[18] Elbette, bu formülasyon tarihsel materyalistlere saldırıyor olabilir. Ne var ki, kullanışlı bir yanı da vardır. Çünkü, sanata bakıştaki değişimleri değişmiş bir güzellik idealine indirgemekle değil, bu değişimlerin izini daha basit süreçlerde –üretimdeki ekonomik ve teknik değişimler tarafından harekete geçirilen süreçlerde– sürmekle ilgilenir. Söz konusu durumda ise, Rönesansın ev inşaatında ne tür ekonomik olarak belirlenmiş değişimlere yol açtığını sormak kesinlikle verimli olacaktır. Rönesans resminin bu yeni mimariyi yansıtmak ve Rönesans resminin olanaklı kıldığı ortaya çıkışını resmetmekteki rolünü incelemek de boşa gitmeyecektir.[19] Wölfflin elbette bu sorulara çok kısaca değinir. Ve Fuchs "tam da bu formel öğeler, o dönemin değişime uğramış ruh halinden başka bir şeyle açıklanamaz"[20] derken, yukarıda ele alınan kültürel - tarihsel kategorilerin tartışmalı konumunu doğrudan işaret eder.

Yazar Fuchs'un yeteneklerinin polemiğe girmeye veya tartışmaya elvermediği birden fazla pasajdan anlaşılabilir. Fuchs ne kadar cesur görünse de, zehrinde, Hegel'e göre "düşmanı içeriden yıkmak için onun gücünün içine sızan" didişimci diyalektikten eser yoktur. Marx ve Engels'in takipçisi olan akademisyenler arasında, düşüncenin yıkıcı gücü dinlenmeye çekilmiş ve yüzyıla meydan okumaya cesaret edememiştir artık. Mücadelelerin çokluğu daha Mehring'in çalışmalarında gerilimi azaltmıştır, her ne kadar *Lessing Legende*'si kayda değer bir başarı olsa da. O bu kitapta, klasik dönemin büyük yapıtlarının üretiminde ne kadar muazzam siyasi, bilimsel ve kuramsal enerjilerin katkısı olduğunu gösterir. Böylece, belletristik çağdaşlarının tembel rutinlerinden hiç hazzetmediğini de onaylamış olur.

Mehring'in, sanatın ancak proletaryanın ekonomik ve politik zaferiyle yeniden doğabileceği yönünde asil bir görüşü vardır. Ayrıca "Sanat proletaryanın özgürleşmesinde tam olarak etkili olamaz" diyen de odur.[21] Sanatın gelişimi onu haklı çıkarmıştır. Bu tür görüşleri Mehring'i bilime iki kat daha

fazla önem vererek eğilmeye itmiştir. O, bilimde kendisini revizyonizme karşı bağışık tutan katılığı ve sertliği bulmuştur. Böylece karakterinin, kelimenin en iyi anlamıyla burjuva denilebilecek özelliklerini geliştirmiştir. Ne var ki bu özellikler ona diyalektik düşünür unvanını kazandıramamıştır. Aynı özellikler Fuchs'ta da bulunur. Hatta onda daha da göze çarpar bu özellikler, çünkü daha engin ve şehvetli bir yeteneğe dahil olmuşlardır. Ne olursa olsun, onun portresi, burjuva düşünürlerin galerisinde kolaylıkla hayal edilebilir. Onun resmi, rasyonalist taşkınlığını, İde'nin (ya da ilerlemenin, bilimin veya usun) meşalesiyle verdiği ışıkla uçsuz bucaksız tarihsel alanlara ışık tutma tutkusunu paylaştığı Georg Brandes'in resmi yanına asılabilir. Diğer yanda da etnolog Adolf Bastian'ın resmi olabilir. Fuchs özellikle tatmin olmayan malzeme açlığıyla bu ikisinden birini anımsatır. Bastian, aydınlatılması gereken bir durum olduğunda bavulunu toplayıp keşfe çıkmaya hep hazır ve nazır oluşuyla nam salmıştı – bu onu aylar boyunca evden ırak tutacak olsa bile. Fuchs da aynı biçimde, kendini yeni bir kanıt bulmaya iten güdülerine her zaman uyardı. Bu adamların çalışmaları, araştırmalar için bitmez tükenmez hazineler olarak kalmaya devam edecektir.

V

Coşkulu bir insanın, doğası itibarıyla pozitif olanı kucaklayan birinin, nasıl olup da karikatüre karşı böyle bir tutku beslediği psikologlar açısından oldukça anlamlı bir soru olsa gerek. Psikolog bu soruya istediği yanıtı verebilir – Fuchs vakasında ise yanıt kesindir. En başından itibaren, sanata olan ilgisi "güzel olandan haz almak" diye nitelendirilebilecek olandan oldukça farklı olmuştur. En başından itibaren, hakikat oyunla harmanlanmıştır. Fuchs, karikatürün bir kaynak, bir otorite olarak değerini yorulmak bilmeden vurgular. Arada bir "Hakikat aşırı olandadır," der. Ama daha da ileri gider. Onun için karikatür, "belirli bir anlamda, ... bütün nesnel sanatın başlangıcını borçlu olduğu biçimdir. Etnografya müzelerine atılacak tek bir bakış, bu beyanatın kanıtını sağlayacaktır."[22] Fuchs kanıt olarak tarihöncesi kabileleri ve çocuk oyunlarını kullandığındaysa, karikatür kavramı sorunlu bir bağlama dahil olur. Yine de, sanat yapıtının ister biçimsel ister içerik açısından[23] yıkıcı yönlerine karşı ateşli ilgisi çok daha esaslı bir biçimde zuhur eder. Bu ilgi, çalışmalarının bütününde baskındır. Son dönem yapıtlarından *Tang Plastik*'te [Tang Heykeli] bile şöyle bir pasajla karşılaşırız:

> "Grotesk, duyusal olarak imgelenebilecek olanın en yüksek halidir. Bu anlamda, grotesk ürünler zamanın bereketli sağlığının da ifadesidir... Yine de, groteskin motive edici güçlerinin kaba bir karşı kutbunun olduğu gerçeğine de itiraz edilemez. Yoz zamanlar ve hastalıklı beyinler de grotesk temsillere meyillidir. Bu durumlarda, grotesk, söz konusu zamanlar ve bireyler için varoluş sorunlarının çözülemez bir karmaşıklıkta olduğu gerçeğinin şok edici bir yansıması halini alır. Grotesk bir imgelemin ardındakinin bu iki eğilimden hangisi olduğuysa daha ilk bakışta anlaşılabilir."[24]

Bu, oldukça aydınlatıcı bir pasajdır. Fuchs'un yapıtlarının geniş çaplı etkisinin ve popülerliğinin temellerini öne çıkarır. Bu temel, Fuchs'un sunumlarının temel kavramlarını dolaysız değerlemelerle ilişkilendirme yeteneğidir. Bu, genelde oldukça yoğun bir biçimde gerçekleşir.[25] Bu değerlemeler her zaman aşırıdır. Zıtlıklar olarak belirir ve bu yolla, kaynaştıkları kavramı kutuplaştırır. Bu, groteskin tasvirinde olduğu kadar erotik karikatürün tasvirinde de böyledir. Yozlaşma dönemlerinde, erotik karikatür "iç gıcıklayıcı bir ilginçlik" veya "iğrençlik" olarak görülürken, yükselme dönemlerinde ise "aşırı hazzı ve verimli bir gücü" ifade eder.[26] Fuchs bir dönemin bazen en parlak ve yoz devirlerinin değerlerini, bazen de hastalık ve sağlık imgelerini kullanır. Bu tür imgelerin neden olduğu sorunsalın açıkça görülebileceği sınır örneklerden kaçınır. "En basit şekilde cezp edene" yer açma önceliğine sahip olan "gerçekten muhteşem" olana sadık kalmayı tercih eder.[27] Barok dönem gibi süreksiz olan dönemleri pek beğenmez. Onun için asıl büyük dönem hâlâ Rönesans'tır. Burada, yaratıcılık merakı, klasisizm nefretine galip gelir.

Fuchs'un yaratıcılık anlayışının güçlü bir biyolojik tonu vardır. Sevmediği yazarları iktidarlarında aşağı seviyeye çekerken, deha (onun dilinde) bazen fallik boyutlar alan özelliklerle belirir. Fuchs'un argümanı, Greco, Murillo ve Ribera hakkındaki hükmünü özetlerken, böyle biyolojistik bir tutumun damgasını da taşır. "Üçü de barok ruhunun klasik bir temsili haline gelmiştir çünkü her biri 'acemi' bir erotizm meraklısıdır."[28] Fuchs'un kategorilerini, patografinin sanat psikolojisindeki son standartları temsil ettiği ve Möbius ve Lombroso'nun otorite kabul edildiği bir dönemde geliştirdiği gerçeği unutulmamalıdır. Aynı dönemde Burckhardt *Kultur der Renaissance* [Rönesans Kültürü] başlıklı itibarlı eserinde deha kavramını görsel malze-

melerle zenginleştirmiştir. Bu deha kavramı, farklı kaynaklardan, yaratıcılığın her şeyden önce aşırı bol gücün bir tezahürü olduğu yolundaki yaygın inanışı desteklemiştir. Benzer eğilimler daha sonra Fuchs'u psikanalizle bağlantılı kavrayışlara yöneltecektir. O, bu kavrayışları estetik için verimli hale getiren ilk kişi olacaktır.

Bu kavrayışın sanatsal yaratıya özgü bellediği patlayıcı ve vasıtasız öğeler, Fuchs'un sanat eseri anlayışında da baskındır. Bu nedenle, Fuchs için takdirle yargıyı ayıran şey genelde bir sıçrayıştan fazlası değildir. Gerçekten de, "izlenim"in, bir izleyicinin bir yapıttan aldığı bariz güdü olmakla kalmadığını, düşünüm kategorisinin ta kendisi olduğunu düşünür. Bu, onun, sanatsal formalizmini eleştirel bir ihtiyatla ele aldığı Ming dönemi üzerine açıklamalarında özetlenir. Bu yapıtlar, "Tang döneminin muhteşem hatlarının uyandırdığı izlenimi eninde sonunda ve nihayetinde artık uyandıramaz ve hatta bazen yanına bile yaklaşamaz."[29] Yazar Fuchs, özgül ve apodiktik ve hatta neredeyse rüstik tarzını işte böyle geliştirir. Bu, karakteristik niteliğini *Geschichte der erotischen Kunst*'ta ustaca aktardığı bir tarzdır. Burada şöyle yazar: "Sanat yapıtında doğru histen, yaratıcı güçlerin doğru ve eksiksiz yorumlanışına her zaman tek bir adımda geçilir."[30] Böyle bir tarz herkesin harcı değildir. Fuchs da bunun bedelini ödemek durumunda kalmıştır. Bu bedel, tek kelimeyle, yazarın sahip olmadığı merak uyandırma yeteneğidir. Fuchs'un bu eksikliğinin farkında olduğuna kuşku yok. Bu açığını çeşitli yollarla telafi etmeye çalışmıştır. Böylece, yaratım psikolojisinde peşine düştüğü sırlardan veya tarihin seyrindeki, çözümü materyalizmde olan bulmacalardan bahsetmeyi her şeyden çok sever. Ne var ki, eldeki konuların hemen hakkından gelme güdüsü, Fuchs'un yaratıcılık kavrayışını olduğu kadar alımlayış anlayışını da belirleyen bu güdü, nihayetinde onun çözümlemelerinde baskın hale gelir. Sanat tarihinin seyri "gerekli", tarzın özellikleri "organik" ve hatta en garip sanat eserleri "mantıklı" görünmeye başlar. Çözümlemesinin gelişiminde bu terimlerin ilk başta olduğundan daha seyrek kullanılmaya başladığı izlenimi gelişir. Tang dönemi üzerine çalışmasında o dönemin resimlerindeki doğaüstü yaratıkların boynuzları ve ateş almış kanatlarıyla hâlâ "tamamen mantıklı" ve "organik" olduğundan bahseder. Fillerin koca kulakları bile mantıklı bir etkiye yol açar ve duruşları da her zaman mantıklıdır. Asla salt uydurma mefhumlar değillerdir; çünkü düşünce, yaşam soluyan bir biçime bürünmüştür."[31]

Burada, dönemin sosyal demokrat öğretileriyle çok yakından ilişkili olan bir dizi kavramsallaştırma öne çıkar. Darvinizmin sosyalist tarih anlayışının

gelişimi üzerindeki derin etkisi herkes tarafından bilinir. Bismarck'ın sosyalistlere zulmettiği dönemde, Darwin'in etkisi partinin mücadeleye olan inancını ve kararlılığını korumasına yardımcı olmuştur. Daha sonra, Revizyonizm döneminde evrimci tarih görüşü "gelişme" kavramının omuzlarına daha da fazla sorumluluk yükledikçe, parti kapitalizme karşı mücadelesinde kazandıklarını riske atmaya daha az istekli olmuştur. Tarih, deterministik özellikler üstlenir: "partinin zaferi kaçınılmazdı". Fuchs revizyonizme her zaman uzak durmuştur; siyasi içgüdüleri, savaşçı doğası onu sola yöneltmiştir. Ancak, bir kuramcı olarak, bu etkilerden tamamen uzak kalmayı da başaramamıştır. Bu etkiler her yerde hissedilebilir. O dönemde, Ferri gibi bir adam, sosyal demokrasinin sadece ilkelerinin değil, taktiklerinin de izini doğa yasalarına kadar sürmüştür. Jeoloji ve biyoloji bilgisindeki eksikler anarşist sapmaların sorumlusu olarak gösterilmiştir. Elbette, Kautsky gibi liderler bu tür sapmalara karşı savaş açmıştır.[32] Buna rağmen, çoğu kişi tarihsel süreçleri "fizyolojik" ve "patolojik" süreçler olmak üzere tanzim eden tezlerle yetinmiştir. Ya da doğal bilimsel materyalizmin, salt proletaryanın ellerinde olduğu için "otomatik olarak" tarihsel materyalizme dönüştüğünü düşünmüşlerdir.[33]

Benzer biçimde, Fuchs da "bir buzulun sürekli ileri doğru hareketi nasıl durdurulamazsa" insanlığın ilerleyişini de durdurulamayacak bir süreç olarak görür.[34] Bunun sonucunda, deterministik anlayış katı optimizmle eşleşir. Ancak hiçbir sınıf, kendine güvenmeden, uzun vadede siyasi arenaya girip başarılı olmayı bekleyemez. Ama, fark yaratacak olan, bu optimizmin sınıfın etkin gücüne mi yönlendiği, yoksa bu sınıfın işlediği koşulları merkez mi aldığıdır. Sosyal demokrasi sonuncusuna, şüpheli optimizm türüne meyillidir. Yüzyılın başındaki ardıllar, Engels'in *İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu*'nda dikkat çektiği, Marx'ın kapitalist gelişime dair tahmininde kısa bir bakış attığı ve bugün en vasat devlet adamının bile farkında olduğu, baş gösteren barbarlığa dair herhangi bir perspektife sahip değillerdi. Condorcet ilerleme öğretisinin propagandasını yaptığında, burjuvazi iktidarı ele geçirmek üzereydi. Bundan bir yüzyıl sonra proletarya kendini çok farklı bir konumda buldu. Bu öğreti proletarya için yanılgılar üretebilirdi. Gerçekten de bu yanılgılar Fuchs'un sanat tarihinde ara sıra açığa çıkan arkaplanı oluştururlar. Fuchs şöyle düşünür: "Bugünün sanatı, Rönesans sanatının başarılarını çok çeşitli yönlerden aşan en az yüz başarıya nail olmuştur ve geleceğin sanatı da şimdikinden daha yüksek bir anlama sahip olmak zorundadır."[35]

VI

Fuchs'un tarih anlayışının tümüne hâkim olan *pathos*, 1830'un demokratik pathosudur. Bu pathos'un yankısı ise hatip Victor Hugo olmuştur. Bu yankının yankısı, Hugo'nun hatip olarak gelecek nesillere seslendiği kitaplardır. Fuchs'un tarih anlayışı, Hugo'nun *William Shakespeare*'de kutladığı anlayıştır: "İlerleme Tanrı'nın adımıdır". Evrensel acı, bu adımların hızını ölçen dünya kronometresinde ortaya çıkar. Victor Hugo "Qui vote regne" diye yazmış ve bu sözleriyle demokratik iyimserliğin kitabelerini dikmiştir. Bu iyimserlik çok daha sonra da garip hayallerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu hayallerden biri "bütün entelektüel işçiler, hem sosyal konum açısından hem maddi açıdan yüksek mertebeli olanlar da dahil olmak üzere, proletaryadır," gibi bir yanılsamaya yol açmıştır. Çünkü hizmetlerini para karşılığında kiralayan her kişi, altın kaplı üniforması içinde gerinerek yürüyen yüksek mertebeli bir devlet görevlisinden en kötü durumdaki fabrika işçisine kadar herkesin, kapitalizmin çaresiz kurbanları olduğu su götürmez bir gerçektir."[36] Hugo'nun diktiği kitabeler hâlâ Fuchs'un yapıtlarını gölgelemektedir. Bundan başka, Fuchs, Fransa'ya karşı beslediği özel sevgi ve bağlılıkla demokratik geleneğin içinde kalır. O Fransa'yı üç büyük devrimin yeşerdiği toprak, sürgünlerin anavatanı, ütopyacı sosyalizmin kaynağı, Michelet ve Quinet gibi zorbalık karşıtlarının babavatanı ve son olarak da komünarların yattığı topraklar olarak sever. Fransa Marx ve Engels'in gözünde de böyle bir imaja sahip olmuştur, Mehring'e onlardan bu halde geçmiştir ve Fuchs'a bile "kültür ve özgürlüğün avangardı" ülke olarak görünmüştür.[37] Almanların beceriksiz alaylarını, Fransızların coşkun istihzasıyla karşılaştırır. Heine'yi anavatanda kalanlarla, Alman natüralizmini Anatole France'ın satirik romanlarıyla kıyaslar. Ve böylece, Mehring gibi, sağlam öngörülerde bulunur, özellikle de Gerhard Hauptmann vakasında.[38]

Fransa, koleksiyoncu Fuchs'un da vatanı gibidir. İnceledikçe daha da ilginçleşen koleksiyoncu figürüne şimdiye kadar hak ettiği ilgi gösterilmemiştir. Romantik hikâyeciler için daha çekici bir karakter düşünülemez oysa. Bu tip, tehlikeli ama yine de evcilleştirilmiş tutkularla güdülenir. Ancak, Hoffmann'ın, Quincey'nin veya Nerval'in karakterlerinde boş yere koleksiyoncu figürü aranır. Romantik karakterler, gezgin, flaneur, kumarbaz veya virtüoz gibi karakterlerdir. Koleksiyoncu karakteri burada bulunamaz. Louis Philippe yönetimindeki Paris panoptikonunda gazete bayii işletmecisin-

den cemiyet aslanına kadar tek bir karakteri bile gözden kaçırmayan "fizyolojiler" arasında gözler boş yere koleksiyoncuyu arar.

Bu nedenle, Balzac'ın eserlerinde koleksiyoncunun yeri bizim için çok daha önemlidir. Balzac, koleksiyoncu figürünün onuruna bir anıt dikmiş ancak bu anıtı oldukça anti-romantik bir biçimde ele almıştır. Balzac zaten romantizme hep yabancı olmuştur. Bütün eserleri içinde, anti-romantik konumun hakkını aradığı birkaç örnek de vardır; örneğin, *Cousin Pons* skeçi. Bu skeçteki şu öğe özellikle karakteristiktir: Pons'un hayatını adadığı koleksiyonun envanteri hakkında ne kadar eksiksiz bilgiye sahipsek, bu koleksiyona nasıl sahip olduğuna dair o kadar az bilgi vardır elimizde. *Cousin Pons*'daki hiçbir pasaj, Goncourt Kardeşler'in günlüklerinde anlattıkları nadir bir parçanın bulunduğunun ortaya çıkışının betimlenişindeki nefes kesici gerilimle kıyaslanamaz. Balzac koleksiyoncuyu envanterin avlanma alanındaki avcı gibi sunmaz. Balzac'ın Pons'unun, Elie Magus'unun her bir lifi heyecanla titrer; bu heyecan, gururdur – hiç dinmeyen bir dikkatle korudukları benzersiz hazinelerin verdiği gurur. Balzac bütün vurguyu "sahip olanın" temsiline yapar ve "milyoner" sözcüğü onun için "koleksiyoncu" sözcüğüyle eşanlamlı gibidir. Paris'ten bahseder: "Orada insan sıklıkla sersefil giyinmiş bir Pons'la veya Elie Magus'la karşılaşabilir. Hiçbir şeye saygı duyar veya umursar gibi değillerdir. Ne kadınlara ne de vitrinlere ilgi gösterirler. 'Bir rüyadaymış gibi önünüzden geçer giderler, cepleri bomboş, bakışları aylaktır ve bunların nasıl Parisliler olduklarını merak edersiniz. İşte bu insanlar milyonerdir. Onlar dünyanın en tutkulu insanlarıdır, onlar koleksiyoncudur.[39]

Fuchs bütün yaptıklarıyla ve karakteriyle, Balzac'ın yarattığı koleksiyoncu tiplemesine, bir romantikten beklenecek olan bir tiplemeden çok daha yakındır. Gerçekten de hayat enerjisine bakarak kolaylıkla koleksiyoncu Fuchs'un tam bir Balzac figürü olduğu söylenebilir; o, yazarın kavrayışını da aşmış bir Balzac figürüdür. Gururu ve çok yönlülüğü koleksiyonundaki röprodüksiyonları, salt koleksiyonuyla kamuda görünmek için satışa çıkarmasına neden olan bir koleksiyoncudan daha uygunu var mıdır bu kavrayışa? Bunun sonucunda Balzac karakterlerine yakışır bir biçimde, zengin bir adam oluverir. Fuchs'u her yapıtında, neredeyse her seferinde kendi koleksiyonundan seçtiği daha önce yayımlanmamış görsel malzemeyi yayımlamaya iten sadece kendini hazineleri elinde tutup saklayan biri olarak gören bir adamın vicdanı değil, büyük koleksiyoncunun teşhirciliğidir de. Sadece *Av-*

*rupa Halklarının Karikatürleri'*nin ilk cildi için bile 68.000 sayfayı karşılaştırarak okumuş ve aralarından sadece 500 tanesini yayımlamak üzere seçmiştir. Tek bir sayfanın bile birden fazla yerde tekrar yayımlanmasına izin vermemiştir. Bu belgelemenin eksiksizliği ve yarattığı geniş etki paraleldir. İkisi de, Drumont'un tanımıyla, 1830'lu yılların burjuvazi devleri soyundan geldiğini kanıtlar niteliktedir. Drumont şöyle yazar: "1830 okulunun neredeyse bütün liderleri aynı sıra dışı tabiata, yaratıcılığa ve muhteşemliğe olan yatkınlığa sahipti. Delacroix tuvale destan çizer, Balzac bütün bir toplumu tasvir eder ve Dumas romanlarında insan tarihinin 4000 yılını konu edinir. Hepsi de her türlü yüke dayanıklı bir sırta sahiptir.[40] 1848 devrimi geldiğinde Dumas Paris işçileri için yayımladığı rica mektubunda kendini onlardan biri olarak tanıtmıştır. Yirmi yıl içinde 400 roman ve 35 tiyatro oyunu yazdığını söylemiştir. 8160 kişi için iş fırsatı yaratmıştır: okurlar, diziciler, makinistler, vestiyer çalışanları ve kostümcüler. Bu listeye alkışçıları da eklemeyi ihmal etmemiştir. Evrensel tarihçi Fuchs'un devasa koleksiyonunun ekonomik temelini oluştururken hissettikleri büyük olasılıkla Dumas'nın *amour propre*'sinden pek de farklı değildir. Daha sonra, bu ekonomik temel sayesinde Fuchs Paris piyasasında kendi koleksiyonundaki gibi bağımsızca iş yapabilmiştir. Yüzyılın başında, Paris sanat simsarlarının esas temsilcisi Fuchs'a şöyle demiştir: "C'est le monsieur qui mange tout Paris." Fuchs *rammasseurs* [önüne gelen her şeyi bir işe yarar düşüncesiyle toplayan insanlar] soyundan gelir; nitelikten Rabelaisvari bir zevk alır, metinlerindeki müsrif tekrarlarda da görülebilir bu zevk.

VII

Fuchs'un aile ağacının Fransız tarafı koleksiyoncunun, Alman tarafı ise tarihçinindir. Tarihyazımcısı Fuchs'un belirleyici özelliği olan ahlaki katılık onun Almanlığını işaret eder. Aynı katılık *Geschichte der poetischen Nationalliteratur* [Şiirsel Ulusal Edebiyat Tarihi] adlı yapıtı Alman düşünce tarihini yazmaya yönelik ilk girişimlerden biri olarak nitelendirilebilecek olan Gervinus'un da karakteristik özelliklerinden biriydi. Gervinus'un ve daha sonra Fuchs'un belirleyici özelliklerinden biri, büyük yaratıcıları yarı-şehitler olarak sunmaları ve etken, eril ve spontan özelliklerinin tefekküre yatkın, dişil ve açık olanların pahasına öne çıkarılmasıdır. Elbette böyle bir temsil Gervinus için çok daha kolaydı. Kitabını yazarken, burjuvazi yükselişteydi; burjuva sanatı siyasi enerjilerle doluydu. Fuchs ise emperyalizm döneminde

yazar; sanatın politik enerjilerini, bu tür enerjilerin günden güne azaldığı bir döneme polemiklere neden olacak bir biçimde sunar. Yine de Gervinus'un ölçütleri onun için hâlâ geçerlidir. Aslında izleri daha da geriye, on sekizinci yüzyıla kadar sürülebilir. Bu da, F.C. Schlosser anısına yaptığı konuşmada burjuvazinin devrimci döneminden kalma militan ahlakçılığa vurgu yapan Gervinus'a atıfla mümkün olur. Schlosser, "hırçın bir ahlakçılıkla" itham edilmiştir. Ama Gervinus onu şu sözlerle savunur: "Schlosser bu eleştirileri şöyle yanıtlardı: Romanlarda ve öykülerde olduğundan farklı olarak, yaşama geniş çaplı bakarak, tarihe bakarak yapay bir yaşama sevinci elde edilemez – duygulara ve ruha sükunet hâkim olsa da. Tarih düşünümü üzerinden insan düşmanı bir küçümseme değil, dünyaya ve hayatla ilgili ciddi ilkelere dair ciddi bir bakış elde edilir. Gelmiş geçmiş en iyi yargıçlar, dış hayatı kendi iç yaşamlarını ölçüt alarak tartmayı bilmişlerdir; Shakespeare, Dante ve Machiavelli –dünyanın özü onları her zaman ciddiyete ve güce götürmüştür."[41] Fuchs'un ahlakçılığının kökeni işte budur: Anıtı Schlosser'in dünya tarihi olan bir Alman Jakobenliği – Fuchs bu eserle daha gençlik günlerinde tanışmıştır.[42]

Bu burjuvazi ahlakçılığı, hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, Fuchs'un materyalist ahlakçılığının öğeleriyle ters düşen öğelere sahiptir. Fuchs bunu anlamış olsaydı, bu karşıtlığı yumuşatacak bir şeyler yapabilirdi. Ancak o, ahlakçı tarih görüşünün ve tarihsel materyalistliğinin tümüyle uyumlu olduğunu düşünüyordu. Bu, acilen yenilenmesi gereken genel kabul gören bir düşünce tarafından desteklenen bir yanılgıydı: burjuvazi tarafından ilan edilen burjuva devrimlerinin, bir proletarya devriminin dolaysız temeli olduğu düşüncesi.[43] Bu düşünceyi düzeltmek için, dikkati bu devrimlere nüfuz etmiş olan tinselciliğe çevirmek gerekir. Bu tinselciliğin düşünüş tarzının altın iplikleri ahlak tarafından örülmüştür. Burjuvazi ahlakı – ki, bunun ilk sinyalleri Dehşet Döneminde verilmiştir – içe dönüklüğü şiar edinmiştir. Vicdan merkezi konumdadır – ister Robespierre'in yurttaşının vicdanı olsun bu, ister Kant'ın dünya vatandaşının. Burjuvanın kendi çıkarına olan ama aynı zamanda proletaryada da tamamlayıcı (ama proletaryanın çıkarına olmayan) bir tutuma gereksinim duyan tutumu, ahlaki otoritenin vicdan olduğunu beyan eder. Vicdanı tanımlayan diğerkâmlıktır. Vicdan, mal sahibine, diğer mal sahiplerine dolaylı yoldan fayda sağlayan kavramlara göre hareket etmesini tavsiye eder; mal sahibi olmayanlara da aynı tavsiyede bulunur. Mal sahibi olmayanlar bu tavsiyeye uyarlarsa, bu hareketlerinin mal sahip-

lerine sağladığı avantaj daha da dolaysız bir biçimde görünür olur, çünkü bu tavsiye ona uyanlar için olduğu kadar, ait oldukları sınıf için de şaibeli bir hal alır. Bu nedenle, erdemin bedeli bu tutumu temel alır – böylece, bir sınıf ahlakçılığı baskın hale gelir. Ancak bu süreç bilinçaltı düzeyinde işler. Burjuvazi bu sınıf ahlakçılığını kurmak için, proletaryanın bu ahlakçılığı yıkmak için ihtiyaç duyduğu kadar ihtiyaç duymamıştır bilince. Fuchs bu duruma adil yaklaşmamıştır, çünkü o sadece burjuvazinin vicdanına saldırması gerektiğine inanıyordu. Burjuva ideolojisinde hilekârlık olduğunu düşünür. "En utanmaz sınıf hükümlerinin çoğunun ışığında," der, "söz konusu hâkimlerin öznel dürüstlüğü hakkındaki dalkavukça boş laflar sadece bu biçimde yazı yazanların veya konuşanların karaktersizliğini ispata yarıyor. Bunu, en iyi ihtimalle onların ahmaklığına verebiliriz.[44] Ne var ki Fuchs, *bona fide* kavramının kendisini yargılamayı düşünmez. Ama bu tarihsel materyalistlere mantıklı görünür, sadece bu kavram içinde burjuva sınıf ahlakçılığını gördüğü için değil, bu kavramın ahlaki kargaşanın dayanışmasını ekonomik plansızlıkla genişlettiğini görmezden gelemeyeceği için. Daha genç Marksistler en azından bu durumu işaret etmişlerdir. Böylece, Lamartine'in *bona fide'*den aşırı derecede yararlanan politikaları için şu söylenmiştir: "burjuva ... demokrasisi ... bu değere bağımlıdır. Bir demokrat meslek itibarıyla dürüsttür. Böylece, bir demokrat, işlerin gerçek durumunu incelemek için herhangi bir ihtiyaç duymaz."[45]

İnsanların ait olduğu sınıfa genellikle farkında olmadan ve üretim sürecindeki konumunun bir sonucu olarak empoze edilen davranışa, bireylerin bilinçli çıkarlarından daha fazla odaklanan düşünceler, ideolojinin oluşumundaki bilinçli öğelere aşırı değer biçilmesine yol açar. Bu, Fuchs'un yapıtında da açıkça ortaya konur: "Sanat, bütün esasi öğeleriyle verili bir sosyal durumun idealize edilmiş maskesidir. Çünkü her baskın siyasi ve sosyal durumun, varlığını gerekçelendirebilmek için kendini idealize etmeye zorlanması ebedi bir yasadır."[46]

Burada, yanlış anlamanın merkez noktasına yaklaşmış oluyoruz. Bu yanlış anlamanın temelinde, sömürünün, en azından sömüren açısından yanlış bilinci şartlandırdığı, çünkü doğru bilincin sömüren için ahlaki bir yük olacağı kavrayışı yatar. Bu cümle, sınıf savaşının burjuva hayatının tümünü en aşırı biçimde içerdiği günümüzde sınırlı bir geçerliliğe sahip olabilir. Ancak, önceliğe sahip bir sınıfın "sızlayan vicdanı" daha önceki sömürü biçimleri için hiçbir şekilde aşikâr değildir. Şeyleştirme insanlar arasındaki ilişkilere

gölge düşürmekle kalmaz, bu ilişkilerin gerçek öznelerine de gölge düşürür. Ekonomik hayatın erk sahipleriyle sömürülenler arasına yasal ve yönetimsel bürokrasi aparatusu girer. Bu bürokrasilerin üyeleri artık tümüyle sorumluk sahibi ahlaki özneler olarak işlev görmezler ve "görev bilinçleri" bu deformasyonun bilinçdışı bir ifadesinden başka bir şey değildir.

VIII

Fuchs'un izleri tarihsel maddeciliğinde bulunabilecek olan ahlakçılığını, psikanaliz de sarsamamıştır. Cinsellik hakkında şu hükümde bulunur: "Hayatın kanununun yaratıcı öğesinin görünür hale geldiği bütün bedensel hareket biçimleri makuldür... Buna karşın, en yüce dürtünün inceltilmiş şehvet arayışı için salt bir araca indirgendiği biçimler ise kötücüldür."[47] Bu ahlakçılığın burjuvazinin imzasını taşıdığı açıktır. Fuchs, burjuvazinin katışıksız cinsel zevki ve bu zevki üretmenin az çok muhteşem yollarını hor görüşüne karşı uygun güvensizliği hiçbir zaman besleyememiştir. Prensipte "ahlakçılıktan ve ahlaksızlıktan ancak görece bir biçimde" bahsedilebileceğini beyan eder. Ama aynı bölümde, hemen "kendini toplumun sosyal güdülerinin ihlaliyle ve böylece, bir bakıma, doğanın da ihlaliyle özdeşleyen" "mutlak ahlaksızlık" için bir istisna belirler. Fuchs'a göre bu konumu, "kitlelerin dejenere bireysellik karşısındaki" tarihsel açıdan kaçınılmaz olan zaferi nitelemektedir, "çünkü kitleler her zaman gelişime muktedirdir."[48] Kısacası, Fuchs'un "yozlaşmış olduğu iddia edilen içgüdülerin gerekçelendirilmesine değil, bu içgüdülerin tarihine ve kapsamına dair inançlara saldırdığı" söylenebilir.[49]

Bu nedenle, cinsel-psikolojik sorunun netleştirilmesi engellenir. Bu sorunun netleştirilmesine, burjuvazinin hükümdarlığından bu yana büyük önem atfedilmiştir. Cinsel zevkin az çok geniş alanına dair tabunun yeri işte burasıdır. Bu yolla kitlelerde üretilen bastırmalar mazoşist ve sadist kompleksleri öne çıkartır. Erk sahipleri de bu kompleksleri, kitlelere kendi siyasetleri için en faydalı olacak olan nesneleri sunarak derinleştirirler. Fuchs'un çağdaşı olan Wedekind bu bağlantıları görmüştür. Fuchs, bu anlamda bir sosyal eleştiri yapamamıştır. Bu nedenle, bu eksiğini doğal tarih üzerinden dolambaçlı bir biçimde kapattığı bir pasaj büyük önem kazanır. Söz konusu pasaj, onun sefahati gösterişli bir biçimde savunduğu pasajdır. Fuchs'a göre, "sefahat törenlerinin verdiği haz, bizi hayvanlardan farklı kılan şeye aittir. İnsanlardan farklı olarak, hayvanlar sefahati bilmezler. Açlıkları ve su-

suzlukları giderildiğinde, en leziz yeme, en berrak pınara bile sırtlarını dönerler. Ayrıca, hayvanların cinsel güdüleri genelde yılın belirli, kısa dönemlerinde baskın olur. Bu, insanlarda, özellikle de yaratıcı insanlarda farklıdır. Yaratıcı insanlar, 'yeter' kavramını hiç bilmezler."[50] Fuchs'un cinsel-psikolojik beyanları gücünü, geleneksel normları eleştirel bir biçimde ele aldığı düşünce süreçlerinden alır. Bu, belirli küçük burjuva yanılgılarının sisini dağıtmasını sağlar. Haklıca "dar görüşlülüğün bir devrimi"ni gördüğü çıplaklık için de geçerlidir bu. "Ne mutlu ki, insanlar artık orman hayvanları değiller. Böylece, fantezinin, erotik fantezinin bile, giyimimizde bir rol oynamasını arzuluyoruz. Ancak, istemediğimiz şey, bunların tümünü bozarak pazarlığa döken sosyal örgütlenme."[51]

Fuchs'un psikolojik ve tarihsel bakış biçimi giyim garihi için birçok açıdan verimli olmuştur. Aslında, yazarın ilgisini üç ayrı –tarihsel, sosyal ve erotik– açıdan çeken tek konu modadır. Bu, dili itibarıyla Karl Kraus'u andıran bir tanımında da kendini gösterir. *Sittengeschichte*'de [Ahlak Tarihi] modanın insanların kamusal ahlaka yaklaşımlarını açık ettiğini yazar.[52] Ayrıca Fuchs, örneğin Max von Boehn gibi, modayı sadece estetik ve erotik açıdan araştırmak gibi sık sık düşülen bir hataya düşmemiştir. Modanın bir iktidar aracı olduğu gözünden kaçmamıştır. Sosyal konumun ince nüanslarını ifade ederken, bir yandan da her şeyden önce, sınıflar arasındaki kaba farkları da gözlemler. *Ahlak Tarihi*'nin üçüncü cildinde moda üzerine uzun bir makale yazmıştır; bu makaledeki düşünce akışı, ek ciltte yayımlanan önemli moda öğeleriyle özetlenir. Birinci öğe "sınıf farkının çıkarları" tarafından oluşturulur; ikincisi, satış hacmini modanın sık sık değişmesi sonucunda yükselten özel kapitalist üretim biçimi sağlar, üçüncü olarak modanın erotik açıdan uyarıcı olma hedefi gözden kaçırılmamalıdır.[53]

Fuchs'un yapıtının tümünde baskın olan yaratıcılık merakı, onun psikanaliz üzerine çalışmalarıyla taze bir besin kaynağına kavuşmuştur. Bu çalışmalar onun aslen biyolojik olan yaratıcılık kavrayışını zenginleştirmiş ama, elbette, düzeltmemiştir. Fuchs hevesli bir biçimde yaratıcı güdünün erotik kökenine dair öğretiyi sahiplenmiştir. Ne var ki, onun erotizm anlayışı, esaslı, biyolojik belirlenimli bir zevk düşkünlüğüne bağlı kalmıştır. Fuchs, sosyal ve ahlaki ilişkileri ahlaki açıdan kavrayışını değiştirebilecek olan kompleksler ve yüceltme kuramından olabildiğince uzak durmuştur. Fuchs'un tarihsel materyalizmi nasıl bireyde bilinçdışı çalışan sınıf çıkarından çok bireyin bilinçli ekonomik çıkarından sonuçlara varıyorsa, yaratıcı güdüyü de, imgeler üreten

bilinçdışından çok bilinçli bedensel merama yakın tutar.[54] Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda sembolik bir dünya olarak sunulan erotik imgeler Fuchs'un yapıtında sadece yazarın içsel katılımının en yüksek düzeyde olduğu noktalarda ifade edilir. Böyle durumlarda, bu dünya, hiçbir biçimde açıkça bahsedilmese de, Fuchs'un yazısının bütününe nüfuz eder. Bu, devrimsel dönemin grafiklerinin ustaca betimlenişinde de görülebilir. "Her şey katı, militer. Erkekler uzanmıyor, çünkü talim alanında 'rahatlık' hoş görülmüyor. İnsanlar otururken bile her an yerlerinden fırlayabilirlermiş gibi görünüyorlar. Bütün bedenleri, bir kirişteki yay gibi gergin. Renkler de aynı hatlar gibi. Resimleri Rokoko resimlerine kıyasla oldukça soğuk ve sıradan tenekemsi bir etki bırakıyor insanda. Resmin içeriğiyle uyum adına, renklerin de sert ... metalik olması gerekiyor."[55] Fetişizmle ilgili bilgilendirici bir not ise daha da anlamlı. Burada da fetişizmin tarihsel muadillerinin izini sürüyor Fuchs. "Ayakkabı ve bacak fetişizmindeki artış, fallik merakın[ın], kadın genital organı merakıyla yer değiştirdiğini işaret ediyor," der. Öte yandan, göğüs fetişizmindeki artış regresif bir gelişimi işaret etmektedir. "Örtülü bir ayak veya bacak fetişizmi kadının erkek üzerindeki hâkimiyetini yansıtırken, göğüs merakı kadının erkek için bir haz nesnesi olduğunu gösterir."[56] Fuchs, sembolik alana dair en derin görüşlerini Daumier elinden kazanmıştır. Daumier'nin ağaçları hakkında söyledikleri bütün yapıtının en değerli bulgularından biridir. Bu ağaçlarda, "Daumier'nin sosyal sorumluluk anlayışını olduğu kadar bireyi korumanın toplumun görevi olduğuna dair inanışını da temsil eden tamamıyla benzersiz bir sembolik şekil" ayırt eder. "O ağaçları tipik olarak daima çok uzun dallarla resmeder, özellikle de ağacın altında bir insan duruyor veya yatıyorsa. Böyle ağaçlarda, dallar bir devin kolları gibi uzanır ve aslında sonsuzluğa ulaşmak ister gibi görünür. Böylece, bu dallar korunmak için kendilerine sığınan herkesi tehlikelerden koruyan delinmez bir dama dönüşür."[57] Bu güzel düşünce Fuchs'u Daumier'nin yapıtındaki anne hâkimiyetine götürür.

IX

Hiçbir figür Fuchs için Daumier kadar hayat dolu olmamıştır. Daumier figürü Fuchs'a bütün çalışma yaşamı boyunca eşlik etmiştir. Fuchs, bu figür sayesinde diyalektikçi olmuştur denebilir. En azından Daumier'yi, bir diyalektik düşünür gibi bütün yönleriyle ve canlı karşıtlıklarıyla idrak etmiştir. Fuchs Daumier'nin sanatındaki maternal öğeleri kavrayıp oldukça etkileyici bir biçimde yorumlasa da, bu adamın diğer yönünü, erkeksi ve agresif özel-

liklerini de gayet iyi tanıyordu. Daumier'nin yapıtlarındaki kırsal yaşam tasvirlerinin eksikliğini haklı olarak işaret etmiştir: sadece manzara, hayvanlar ve sakin hayatlar değil, erotik motifler ve oto portreler de eksiktir. Fuchs'u en çok etkileyen Daumier'nin yapıtlarındaki ıstırap öğesidir. Yoksa Daumier'nin muhteşem karikatürlerinin kökenini bir soruda aramak fazlasıyla cesur mu kaçar? Daumier de kendine şu soruyu sorar gibidir: "Çağdaşım olan burjuvalar, varoluş mücadelelerini bir palaestra'da, bir arenada veriyorlarmış gibi hayal edilseydi, nasıl görünürlerdi?" Daumier Parislinin kamusal ve özel yaşamını *agon*'un diline tercüme etmiştir. Bütün bedenin atletik gerilimi, kas hareketleri Daumier'yi en fazla heyecanlandıran şeylerden biriydi. En derin bedensel rahatlamayı Daumier kadar iyi resmeden bir başkasının daha olmaması da bunu doğrular. Fuchs'un da belirttiği gibi, Daumier'nin tarzı heykel sanatıyla derin bir biçimde ilişkilidir. Ve böylece, zamanının kendine sunduğu olimpiyat sporcularının tahrif edilmiş karikatürlerini andıran tipleri, bir kaide üzerinde sergilemek için baştan çıkarır. Özellikle hâkimler ve avukatlar üzerine çalışmaları bu gözlemi doğrular niteliktedir. Daumier'nin Yunan Panteon'una yüklemeyi pek sevdiği mersiye niteliğindeki mizah da bu ilhamı dolaysız işaret eder. Belki de bu ustanın Baudelaire için temsil ettiği bulmacanın çözümü buradadır: Daumier'nin karikatürünün, bütün gücü ve etkisiyle nasıl olup da hınçtan bu kadar arınmış kaldığı.



Honoré Daumier,
'L'odorat' [Koku], 1839

Fuchs ne zaman Daumier'den bahsetse, canlanır. Onun bütün bilgisinden böylesine ilahi ani algı ışıklarının çıkmasını sağlayan başka hiçbir konu yoktur. Burada en küçük bir dürtü bile büyük önem taşır. "Tamamına erdirilmemiş" olduğunu söylemenin bile mümkün olmadığı, kabaca çiziktirilmiş bir kâğıt parçası bile Fuchs'un Daumier'nin üretken manisi üzerine derinlikli açıklamalarda bulunmasına yeter. Söz konusu kâğıt parçasında, sadece burunun ve gözlerin anlamlı olduğu bir kafa resmi vardır. Bu karalamanın sadece bununla sınırlı kalması gözlemci için ressamın esas ilgisinin burada olduğunun işaretidir. Çünkü her ressamın resimlerine, içgüdüsel olarak en çok ilgilerini çeken bölümü çizerek başladıklarını varsayar. [58] Fuchs'un bu ressam üzerine çalışmasında şunu okuruz: Daumier'nin sayısız figürü dikkat kesilmiş bir şeye bakmaktadır; bu ister dünyaya bakmak olsun, ister belirli şeyler üzerine tefekküre dalmak ya da kendi içlerine bakmak... Daumier'nin insanları adeta burunlarının ucuyla bakarlar.[59]

X

Daumier, araştırmacı Fuchs için en verimli konu olmuştur. Aynı zamanda, koleksiyoncu Fuchs'un da en şanslı keşfi. Fuchs haklı bir gururla, Almanya'da Daumier'nin (ve Gavarni'nin) ilk koleksiyonlarının sergilenmesinin hükümetin değil kendisinin çabalarıyla gerçekleştiğini söyler. O da çok sayıda koleksiyoncu gibi müzelerden hoşlanmaz. Goncourt Kardeşler de aynı biçimde müzeleri sevmezdi ama onlar bunu ifade ederken çok daha vahşi yollara başvurdular. Umumi koleksiyonlar toplumsal açıdan daha az sorunlu olabilir ve bilimsel açıdan ise özel koleksiyonlardan daha işe yarar, ancak özel koleksiyonların sunduğu muazzam olanaklar onlarda yoktur. Koleksiyoncunun tutkusu onun sihirli çubuğudur, ona yeni kaynaklar bulmasında yardımcı olur. Bu, Fuchs için de geçerlidir ve II. Wilhelm döneminde müzelerde hâkim olan ruha bu kadar zıt düştüğünü hissetmesinin nedeni de budur. O dönemde müzeler sergilenecek parçalara sahip olmaya çabalıyordu. Fuchs şöyle der: "Şüphesiz ki günümüz müzeleri salt mekânsal nedenlerle koleksiyon oluşturmaya eğilimliler. Ancak bu, geçmişin kültürüne dair bütünsel olmayan bilgilere sahip olduğumuz gerçeğini değiştirmez. Biz geçmişi muhteşem cübbesi içinde görüyor, en yıpranmış iş giysileri içindeki haliyle nadiren karşılaşıyoruz."[60]

Büyük koleksiyoncular genelde nesne seçimlerinin orijinalliğiyle diğerlerinden ayrılır. Ama istisnalar da vardır: Goncourt Kardeşler nesnelerden çok, bu nesnelerin bir bütün oluşturmasını sağlayacak olan bütünle işe başlardı. İçeri-

ği, tam da tutarlılığını kaybetmeye başladığı anda dönüştürürlerdi. Ancak, koleksiyoncular, genel olarak nesnelerin rehberliğinde hareket ederler. Bunun önemli örneklerinden biri, Yeni Çağ'ın başlangıcındaki hümanistlerdir – ellerindeki Yunan nesneleri ve Yunanistan'a yaptıkları yolculuklar, nasıl maksatlı bir biçimde obje topladıklarının kanıtıdır. Koleksiyoncu figürü, La Bruyere'nin rehberliğinde, her ne kadar dezavantajlı bir biçimde olsa da, edebiyata, Damocede'nin bir modeli olan Marolles'le tanıtılmışltır. Marolles grafiğin önemini fark eden ilk kişidir. 125.000 parçadan oluşan koleksiyonu Cabinet des Estampes'in çekirdeğini oluşturur. İlk büyük arkeolojik çaba ise Kont Caylus'un bir sonraki yüzyılda yayımlanan yedi ciltlik koleksiyon kataloğudur. Stosch'un değerli objelerden oluşan koleksiyonu, koleksiyoncunun emriyle Winckelmann tarafından katalog haline getirilmiştir. Böyle bir koleksiyonda cisimleşmek isteyen bilimsel anlayışın geçerliliğini uzunca bir süre koruyamadığı durumlarda bile koleksiyonun kendisi çok daha uzun kalıcılığa sahip olmuştur. Bu, Wallraf ve Boisserée'nin koleksiyonları için de geçerlidir. Köln sanatının ortaçağdan kalma olduğunu savunan romantik Nasıra teorisinden yola çıkarak Alman tablolarıyla Köln Müzesinin temelini atmışladır. Fuchs sistematik çalışan ve bütün dikkatlerini tek bir konuya yönelten bu büyük koleksiyoncular arasında sayılmalıdır. Sanat eserine, bağlarının kesildiği toplum içindeki yerinin geri verilmesi gerektiği onun fikridir. Sanat eseri toplumdan öylesine koparılmıştır ki, koleksiyoncunun sanat eserini bulduğu yer sanat piyasası olmuştur. Sanat eseri orada kalıcı olmuş, bir metaya dönüşmüş ve hem yaratıcılarından hem de onu anlayabilenlerden aynı derecede uzaklaşmıştır. Ustanın ismi sanat piyasasının fetişidir. Tarihsel bakış açısından, Fuchs'un en önemli başarısı, sanat tarihinin ustanın imzası fetişinden kurtarılacağı yolu açmış olmasıdır. Fuchs'un Tang dönemi üzerine makalesine göre, "bu mezar hediyelerinin anonim olmalarının nedeni, tek bir durumda bile yaratıcının adının bilinemeyecek olmasıdır. Bütün bunlar, asıl önemli olanın bireysel sanatsal sonuçlar değil, bütünün dünyaya ve şeylere nasıl baktığı olduğunun kanıtıdır."[61] Fuchs kitle sanatının belirli özelliklerini geliştiren ilk kişi olmuş ve bununla paralel olarak tarihsel maddecilikten kazandığı güdüleri de geliştirmiştir.

Her kitle sanatı incelemesi kaçınılmaz olarak sanat yapıtının teknolojik olarak yeniden üretimi sorununa yönlendirir. "Her dönem, kendine özgü belirli yeniden üretim tekniklerine sahiptir. Yeniden üretim teknikleri her zaman ilgili teknolojik gelişim standardını temsil eder ve dönemin belirli bir ihtiyacının sonucudur. Bu nedenle, iktidarda olandan farklı bir sınıfı iktida-

ra getiren her tarihsel ayaklanma, resimsel yeniden üretim tekniklerindeki değişimlerle paraleldir. Bu gerçeğin özellikle vurgulanarak belirtilmesi gerekir."[62] İşte böyle görüşleri sayesinde bir öncü olmuştur Fuchs. O, bu görüşleriyle tarihsel maddecilik için eğitimsel bir kazanç sağlayacak nesneleri işaret eder. Sanatın teknolojik standartlarına dair görüşleri, en önemlilerinden bir tanesidir. Bu standardın sürdürülen incelenmesi, geleneksel düşünce tarihindeki (ve bazen Fuchs'un kendi çalışmalarındaki) muğlak kültür kavramının verdiği çok sayıda zararı giderecektir. "Binlerce sıradan çömlekçi hem teknik açısından hem de sanatsal açıdan aynı derecede cesur ürünler yaratma kapasitesine sahipti"[63] gerçeği, Fuchs'a haklı olarak eski Çin sanatının somut doğrulanışı olarak görünür. Arada bir teknoloji üzerine düşünceleri onu, zamanının çok ilerisindeki aydınlanmış *apercus*'a yönlendirir. Antikitede karikatür olmayışı gerçeğini açıklayışını başka türlü hükmetmek olası değildir. Hangi idealist tarih temsili bunu, Yunanların klasisist resmini ve "asil basitlikleri ve sessiz muhteşemliklerini" destekleme girişimi olarak görmez ki? Ve Fuchs, konuya nasıl yaklaşır? Karikatürün kitle sanatı olduğunu söyler. Ürünlerinin kitlelere dağıtılmadığı bir karikatür sanatı olamaz. Kitle dağıtımı ucuz dağıtım anlamına gelir. Ancak, "antikitede, demir paraların basılışı dışında ucuz bir yeniden üretim şekli yoktur."[64] Demir paranın yüzeyi ise bir karikatürün sığamayacağı kadar küçüktür. İşte bu nedenle antikitede karikatür olmamıştır.

Karikatür gibi, janr resmi de kitle sanatıdır. Bu özellik karikatürün üzerine yapışmış ve halihazırda şüpheli olan geleneksel tarihçiliği daha da lekelemiştir. Fuchs ise konuya farklı yaklaşır. Genelde hor görülen ve doğruluğu kabul edilmeyen konuları ele alıyor oluşu onun gerçek gücünün göstergesidir. Ve o bu konulara giden yolu bir koleksiyoncu olarak tamamen kendi başına bulmuştur; Marksizm ona sadece başlangıcı göstermiştir. Böylesi bir çaba için maninin sınırında bir tutku gerekir. İşte bu tutku da Fuchs'un belirleyici özelliklerindendir. Daumier'nin taş baskılarındaki sanat müşterilerinin, simsarlarının, resim sanatı meraklılarının ve heykel uzmanlarının oluşturduğu uzun sıradan geçen herkes bu tutkunun Fuchs'un belirleyici bir özelliği olduğunu görecektir. Bütün bu özellikler Fuchs'u her açıdan, beden yapısı da dahil olmak üzere, andırmaktadır. Bunlar gözleri ateşli bakan uzun boylu ve zayıf figürlerdir. Daumier'nin bu karakterlerde, eski ustaların tablolarında görülebilecek olan hazine avcılarının, büyücülerin ve varyemezlerin torunlarını yorumladığı boşuna söylenmemiştir.[65]

Fuchs da bir koleksiyoncu olarak onlardan biridir. Nasıl simyacı altın üretmek gibi "basit" arzusunu, gezegenlerin ve elementlerin tinsel insan imgesinde bir araya geldiği eksiksiz bir kimyasal madde araştırmasıyla birleştiriyorsa, Fuchs da o "basit" sahip olma arzusuyla, ürünlerinde üretim güçlerinin ve kitlelerin tarihsel insanın imgelerinde bir araya geldiği bir sanatı araştırmaya koyulmuştur. En son yapıtlarında bile Fuchs'un bu imgeleri reddederken gösterdiği tutkulu merak hissedilebilir. "Çin kulelerinin anonim bir halk sanatının ürünü olması, onların şöhretinin esas nedeni değildir. Onların yaratıcılarının anıldığı tek bir kahramanlık kitabı dahi yoktur."[66] Bu tür bir düşünce anonim sanatçılara ve onların ellerinden çıkan objelere yöneliktir. Bu tutum, insanlığın üzerinde tekrar etkili olacak gibi görünen bir lider kültünden çok daha fazla katkıda bulunmaz mı insanlığa? Geçmişin de bize birçok durumda gösterdiği üzere, bunun geçerli olup olmadığını bize yine gelecek gösterecektir.

Almancadan Çeviren: Şeyda Öztürk

Notlar

1 Karl Kautsky, Franz Mehring. *Die Neue Zeit*, XXII, Stuttgart 104, I, s. 103-104.

2 Gustav Mayer, *Friedrich Engels. Eine Biographie,* C. II: "Friedrich Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa", Berlin, s. 450-451.

3 İlk Feuerbach çalışmalarında ortaya çıkar ve Marx'ta şöyle ifade edilir: "Siyaset, hukuk, bilim ... sanat, din, vs tarihi diye bir şey yoktur." (*Marx-Engels Archiv,* C. I, Ed.: D. Rjazanov, Frankfurt a. M. 1928, s. 301.)

4 Tarihsel deneyimde aslen bizi ilgilendiren konuları, edimselliğin bir araya getirilmiş bulgularından ayırt eden diyalektik yapıdır. "Asli olan hiçbir zaman olgusal olanın çıplak, aşikâr varoluşunda çıkmaz ortaya. Asli olanın ritmi kendini sadece çift görüşe açar. Bu görüş, asli olanın ön- ve izleyen tarihiyle ilgilidir." (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928, s. 32.)

5 *Erotische Kunst*, C. I, s. 70.

6 Gavarni, s. 13.

7 Ana Yapıtlar (Münih'te Albert Langen tarafından bir araya getirilmiştir): *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. C. I: *Renaissance*, [1909]; C. II: *Die galante Zeit*, [1910]; C. III: *Das bürgerliche Zeitalter*, [1911/12]. Ek Ciltler: *Ergänzungsbände* I-III [1909; 1911; 1912]; Bütün ciltlerin yeni basımı: 1926.
Geschichte der erotischen Kunst. C. I: *Das zeitgeschichtliche Problem*, [1908], yeni basım 1922; C. II: *Das individuelle Problem*, [Birinci Bölüm] 1923; C. III: *Das individuelle Problem*, İkinci Bölüm, 1926.

Die Karikatur der europäischen Völker, C. I: *Vom Altertum bis zum Jahre* 1848, [1. Basım, 1901] 4. Basım, 1921; C. II: *Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges*, [1. Aufl., 1903,] 4. Basım, 1921.
Honore Daumier, Holzschnitte und Lithographien, Ed. Eduard Fuchs. C. I: *Holzschnitte* 1833-1870, 1918; C. II: *Lithographien* 1828-1831, 1920; C. III: *Lithographien* 1852-1860, 1921; C. IV: *Lithographien* 1861-1872, 1922.
Der Maler Daumier, Ed. Eduard Fuchs, 1927.
Gavarni, Lithographien, Ed. Eduard Fuchs, 1928.
Die großen Meister der Erotik. Ein Beitrag zum Problem des Schöpferischen in der Kunst. Malerei und Plastik, 1931.
Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik des 7. bis 10. Jahrhunderts (*Kultur- und Kunstdokumente. 1*), 1924.

8 A. Max, "Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz", *Die Neue Zeit*, XIII içinde; Stuttgart 1895, I, s. 645.

9 Nietzsche daha 1874'te şöyle yazmıştır: "Nihayetinde, bilimde genel bir popülerleşme meydana gelir. Bu, terzi gibi Alman halkı için bir terzi benzetmesi yapmak gerekirse, bilimin adı kötüye çıkmış elbisesini "karmaşık kitle" üzerine giydirmeye çalışmak gibidir." (Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben", *Unzeitgemäße Betrachtungen*, C. I içinde. Leipzig 1893, s. 168.

10 "Kültür tarihini yazan ve işini ciddiye alan kişi, her zaman kitleler için yazmalıdır." (*Erotische Kunst*, C. II, s. V.)

11 Carl Korn, "Proletariat und Klassik", *Die Neue Zeit*, XXVI içinde. Stuttgart 1908, II, s. 414/417.

12 Krş. August Bebel, *Die Frau und der Sozialismus* (*Die Frau in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*) 10. Basım, Stuttgart 1891, s. 177-79 ve s. 333-336 (teknoloji sayesinde değişen ev ekonomisi üzerine) ve s. 200 -201 (bir mucit olarak kadın üzerine).

13 David Badi, John Ruskin, *Die Neue Zeit*, XVIII içinde. Stuttgart 1900, I, s. 728.

14 Bu yanıltıcı an Alfred Weber'in 1912 Sosyoloji Kongresi'nde yaptığı açılış konuşmasında da ifade edilir: "Kültür, sadece hayat gerekliliklerinin ve kullanışlılığının ötesinde bir yapıya dönüştüğünde var olabilir." Bu kültür kavramı, arada çiçek vermiş olan barbarlık tohumları içerir. Kültür, hayatın süren varoluşu için gerekli olan ama aynı zamanda hayatın var olma nedeni olan bir şey olarak görülür. Kısaca, kültür "yaşama ve yaşam ilkeleri tarzlarının karışıklığına yol açan ve bu nedenle toplumu çözücü ve tahrip edici etkilere neden olabilecek olan ama tahrip ettiği her sağlıklı ve canlı şeyden daha yüksek olduğunu hissetmeye devam edecek olan" bir sanat yapıtı gibidir. (Alfred Weber, "Der soziologische Kulturbegriff", *Verhandlungen des Zweiten Deutschen Soziologentages. Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*. Seri I. C. II içinde. Tübingen 1913, s. 11-12.) Bu sözler söylendikten yirmi beş yıl sonra "kültür devletleri" bu tür sanat yapıtlarının benzerlerini yapmaya hatta kendileri böyle sanat yapıtları olmaya çabalamışlardır.

15 Franz Mehring, "Akademisches", *Die Neue Zeit* XVI içinde. Stuttgart 1898, I, s. 195-196.

16 *Erotische Kunst*, C. I, s. 125. Sürekli çağdaş sanata atıfta bulunmak koleksiyoncu Fuchs'un en önemli dürtülerinden biridir. Çağdaş sanat ilgisi de kısmen geçmişin büyük yapıtlarından kaynaklanır. Eski karikatürlere dair eşsiz bilgisi Fuchs'un Toulouse-Lautrec'in, Heartfield'ın ve George Grosz'un yapıtlarıyla tanışmasına yol açar. Daumier tutkusu onu Slevogt'un yapıtlarına yönlendirir; Slevogt'un Don Kişot'u alımlayışı Fuchs'a göre en az Daumier'ninki kadar niteliklidir. Seramik çalışmaları Emil Pottner'i destekleme yetkisi kazandırır. Fuchs bütün yaşamı boyunca yaratıcı sanatçılarla dostane ilişkiler içinde olmuştur. Bu nedenle, sanat eserlerine yaklaşımının bir tarihçiden çok, bir sanatçınınkini andırması şaşırtıcı değildir.

17 İkonografi yorumunun ustası Emile Mâle'dir. Çalışmaları 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Fransız katedrallerindeki heykeller üzerinedir ve bu nedenle Fuchs'un çalışmalarıyla kesişmez.

18 Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. Münih 1899, s. 275.

19 Eski levha ressamlığı insanlara yuvalarının bir planından fazlasını vermemiştir. Erken Rönesans ressamları, figürlerin hareket alanı olan iç mekân tasvirleri yapan ilk ressamlar olmuşlardır. Ucello'nun persektifi icat edişini hem çağdaşları, hem kendi için bu denli etkileyici kılan da budur. Bu icattan sonra resimler, (dua eden insanlar yerine) daha önce hiç olmadığı kadar ikamet eden insanları konu edinmiştir. Resimlerde ev modellerinin örnekleri verilmeye başlanmış, ressamlar bıkıp usanmadan köşk perspektifleri çizmişlerdir. Esas iç mekânın tasvirinin çok daha kısıtlı yer bulduğu Yüksek Rönesans da bu temel üzerinden çalışmaya devam etmiştir. "Cinquecento insan ve bina arasındaki ilişkiye, yani güzel bir odanın tınlamasına dair çok güçlü bir hisse sahiptir. Bu yüzyıl arkitektonik bir çerçeveye ve temele sahip olmayan bir varoluşu hayal bile edemez." (Wölfflin, s. 227.)

20 *Erotische Kunst*, C. II, s. 20.

21 Franz Mehring, *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie*, İkinci Bölüm: Von Lassalles Offenem Antwortschreiben bis zum Erfurter Programm. (*Geschichte des Sozialismus in Einzeldarstellungen. III, 2*.) Stuttgart 1898, s. 546.

22 *Karikatur*, C. I, S. 4.

23 Krş. Daumier'nin proleter figürlerinin şu güzel yorumu: "Salt duygusal motifler gören kişi, gerçekten etkileyici bir sanat yapıtı yaratmak için gerekli olan nihai güçlerin onun için kapalı bir kutu olduğunu kanıtlar. Bu resimler, tam da "duygusal temalardan" tümüyle farklı bir şeyi temsil ettikleri için ... on dokuzuncu yüzyılda annelerin köleleştirilmesinin dokunaklı anıtları olarak sonsuza dek yaşayacaklardır." (*Daumier*, s. 28)

24 *Tang-Plastik*, s. 44.

25 Krş. sanat yapıtının erotik etkisi hakkındaki tez: "Etki ne kadar yoğunsa, sanatsal kalite de o kadar yüksektir." (*Erotische Kunst*, C. I, S. 68.)

26 *Karikatur*, C. I, s. 23.

27 *Dachreiter*, s. 39.

28 *Die großen Meister der Erotik*, s. 115.

29 *Dachreiter*, s. 40.

30 *Erotische Kunst*, C. II, s. 186.

31 *Tang-Plastik*, s. 30-31. Bu sezgisel ve dolaysız düşünce biçimi, materyalist bir çözümleme durumunun gereklerini yerine getirmeye kalkıştığında sorunlu bir hal alır. Marx'ın üstyapı ve altyapı arasındaki ilişkinin tekil durumlarda nasıl ele alınacağı üzerine hiçbir yerde ayrıntılı olarak yazmadığı biliniyor. Sadece, maddi üretim ilişkileriyle sanatı da içeren daha uzak üstyapı sahaları arasında bir dizi uzlaştırıcı girişim ya da aktarım planladığı biliniyor. Plekhanov da aynısını söyler: "Üst sınıflar tarafından yapılan sanat üretim süreciyle dolaysız bir ilişki içinde olmadığında, bu önünde sonunda (...) ekonomik nedenlerle açıklanmalıdır. Materyalist tarih yorumu (...) bu durumda da uygulanabilir; ancak Varlık ve Bilinç, bir yanda "emek"i diğer yandan "sanat"ı temel alan toplumsal ilişkiler arasında varolduğu kesin olan nedensel ilişkiler bu durumda o kadar kolay ortaya çıkmayacaktır. Burada birtakım (...) ara duraklar oluşur." (Georgi Plechanow, "Das französische Drama und die französische Malerei im achtzehnten Jahrhundert vom Standpunkt der materialistischen Geschichtsauffassung", *Die Neue Zeit* XXIX içinde. Stuttgart 1911, I, s. 543-544.) Ancak şu kadarı kesin: Marx'ın klasik tarih diyalektiği bu ilişkideki nedensel olumsallıkların verili olduğunu varsayar. Daha sonraki praksisinde daha esnek davranmış ve genelde ana-

lojilerle yetinmiştir. Bunun, burjuva sanat ve edebiyat tarihini, aynı derecede görkemli materyalist sanat ve edebiyat tarihiyle değiştirme projesiyle bağlantılı olması muhtemeldir. Bu proje, o dönemin bütün özelliklerini taşır; Wilhelmci ruha aittir. Fuchs'tan da bu projeye katkıda bulunması talep edilmiştir. Yazarın çeşitli biçimlerde ifade edilen favori düşüncelerinden biri, ticaretle uğraşan ülkelerin sanat dönemlerini gerçekçi bir biçimde belirlemektir – on yedinci yüzyıl Hollandası için olduğu kadar, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıl Çin'i için de yapılacaktır bu. Alman İmparatorluğu'nun birçok özelliğini de açıkladığı Çin bahçe sanayi çözümlemesinden yola çıkarak Tang iktidarı sırasında başlayan yeni heykel akımını yönelir. Han stiline özgü anıtsal katılık Tang stilinde gevşer. Çömlekleri yapan anonim zanaatkârların ilgisi artık insanların ve hayvanların hareketlerine yönelmiştir. "Bu yüzyıllarda Çin'de zaman, derin uykusundan uyanmıştır (...) çünkü ticaret her zaman yaşamın ve hareketin hızlanmasını beraberinde getirir. O halde, Tang döneminin sanatına ilk olarak yaşam ve hareket girmelidir (...) Bu, ilk göze çarpan özelliktir. Han dönemi hayvanları, habitatlarının bütününde ağır ve anıtsalken, Tang dönemi hayvanları hayat doludur; bütün eklemleri hareket halindedir." (*Tang-Plastik*, s. 41-42.) Bu bakış açısı salt analoji temellidir: ticarette ve heykelde hareket – bu bakış açısının neredeyse nominal olduğu söylenebilir. Rönesans'ta antikitenin alımlanışını açıklama girişimlerinde de aynı biçimde analoji kurar. "Ekonomik temel iki dönemde de aynıydı, ancak Rönesans'ta daha yüksek bir gelişim seviyesindeydi. Her ikisi de mal ticaretine dayanıyordu." (*Erotische Kunst*, C. I, s. 42) Sonunda, ticaretin kendisi, sanat üzerine düşünümün konusu olur ve Fuchs şunu der: "Ticaret, eldeki nicelikleri hesaba katmak durumundadır ve sadece somut, doğrulanabilir niceliklerin sorumluluğunu alabilir. Ekonomik açıdan denetim altına almak istediği şeylere ve dünyaya işte böyle yaklaşmalıdır. Sonuç olarak, şeylere estetik yaklaşımı da her açıdan gerçekçi bir yaklaşımdır." (*Tang-Plastik*, s. 42.) Sanatta "her açıdan gerçekçi" bir temsilin mümkün olmadığı gerçeği göz ardı edilebilir. Prensipte, hem antik Çin sanatı hem antik Hollanda sanatı için aynı derecede geçerli olma iddiasında bulunan her ilişkinin sorunlu olduğu söylenebilir. Aksine, gerçekte böyle bir ilişki yoktur; bunu görmek için Venedik Cumhuriyeti örneğine atılacak bir bakış yeterlidir: Venedik'te sanat ticaret sayesinde gelişmiştir. Ne var ki, Palma Vecchio'nun, Titian'ın veya Veronese'nin sanatı için "her açıdan gerçekçi" demek imkânsızdır. Bu sanatçıların yapıtlarında karşımıza yaşamın şenlikli ve temsîli yönleri çıkar sadece. Öte yandan, yaşamı bütün aşamalarıyla işlemek muazzam bir gerçeklik anlayışı gerektirir. Materyalist kişi bu yaklaşımla stilin tezahürlerine dair herhangi bir sonuca varamaz.

32 Karl Kautsky, "Darwinismus und Marxismus", *Die Neue Zeit* XIII içinde. Stuttgart 1895, I, s. 709-710.

33 H. Laufenberg, "Dogma und Klassenkampf", *Die Neue Zeit* XXVII içinde. Stuttgart 1909, I, s. 574. Burada kendi kendine çalışma üzücü bir hal almıştır. Bu terimin en revaçta olduğu on sekizinci yüzyılda, piyasa daha yeni yeni özerkleşmekteydi. Daha sonra bu kavram Kant'ta "kendiliğindenlik" şeklinde teknolojide de otomatik makineler şeklinde zirveye ulaştı.

34 *Karikatur*, C. I, s. 312.

35 *Erotische Kunst*, C. I, s. 3.

36 A. Max, *Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz*, s. 652.

37 *Karikatur*, C. II, s. 238.

38 Mehring'in, "Dokumacılar"ın neden olduğu davayı *Der Neue Zeit*'ta yorumlamıştır. Savunma konuşmasının bir bölümü, 1893'teki güncelliğini yeniden kazanmıştır. Dava vekili şöyle konuşmuştur: Söz konusu olan görünürde devrimci pasajların, sakinleştirici ve yumuşatıcı pasajlarla dengelendiğini belirtmek zorunda kaldım. Yazar ayaklanma taraftarı değildir, daha

ziyade düzenin bir avuç askerin müdahalesiyle tekrar sağlanmasını ister." (Franz Mehring, "Entweder-Oder", *Die Neue Zeit* XI içinde. Stuttgart 1893, I, s. 780.)

39 Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*. Paris 1925, s. 162.

40 Edouard Drumont, *Les héros et les pitres*. Paris, s. 107-108.

41 Georg Gottfried Gervinus, *Friedrich Christoph Schlosser. Ein Nekrolog*, Leipzig 1861, s. 30-31.

42 Fuchs'un çalışmalarının bu yönde oluşu, imparatorluk savcıları onu "müstehcen yazılar dağıtmakla" suçladığında işe yaramıştır. Uzman bir hâkim, Fuchs'un ahlakçılığını özellikle vurgulamıştır. Bu uzman görüşü duruşmalardan birinde sunulmuş, Fuchs sonunda beraat etmiştir. Uzman kişi Fedor von Zobeltitz'in yorumunun en önemli pasajında şunlar yazar: "Fuchs kendini bir ahlak vaizi ve eğitimci olarak görmektedir. Bu ciddi hayat duruşu, insanlık tarihine hizmet eden çalışmalarının en yüksek ahlakçılıkla karşılanması gerektiği gerçeğinin anlaşılması, onu kâr peşinde spekülasyon şüphesinden kurtarmalıdır. Bu adamı ve aydınlanmış ahlakçılığını tanıyan herkes böyle bir şüpheye ancak gülebilir."

43 Bu düzeltme Max Horkheimer tarafından "Egoismus und Freiheitsbewegung" [Egoizm ve Özgürlük Hareketi"] makalesinde başlatılmıştır. (*Zeitschrift für Sozialforschung, Jahrgang V* [1936], s. 161 vd.) Horkheimer tarafından toplanan belgeler, radikal Abel Bonnard'ın Devrim'in (Chateaubriand'ın garip bir ifadeyle "L'ècole admirative de la terreur" adını verdiği) burjuva tarihçilerini suçlarken temel aldığı ilginç kanıtlara karşı öne sürülmüştür. (Krş. Abel Bonnard, Les *Modérés*. Paris, s. 179 vd.)

44 *Der Maler Daumier*, s. 30.

45 Norbert Guterman ve H. Lefebvre, *La conscience mystifée*, Paris 1936, s. 151.

46 *Erotische Kunst*, C. II, Birinci Bölüm, s. 11.

47 *Erotische Kunst*, C. I, s. 43. "Marquis de Sade'ın berbat kitabı kötü ve yüz kızartıcı kapaklarıyla bütün vitrinleri süslüyor." Barras da "utanmaz sefih kişinin utandırıcı fantezisini" dile getirir. (*Karikatur*, C. I, s. 202 ve 201.)

48 *Karikatur*, C. I, s. 188.

49 Max Horkheimer, "Egoismus und Freiheitsbewegung", s. 166.

50 *Erotische Kunst*, C. II, s. 283. Fuchs burada önemli bir durumun izini sürmektedir. Fuchs'un sefahat aleminde gördüğü insanlık ve hayvanlık arasındaki sınırı dolaysızca ereksiyon öncesi ve sonrası durumuyla ilişkilendirmek, ihtiyatsızlık mıdır? Bununla birlikte, sevişen çiftlerin orgazm olurken birbirlerinin gözlerinin içine bakması gibi doğa tarihinde başka hiçbir yerde rastlanmayan bir olgu ortaya çıkar. Bir sefahat âlemi ancak böyle mümkün olabilir; ama burada da belirleyici faktör, görsel uyarılardaki artıştan ziyade doygunluğun ve hatta iktidarsızlığın ifadesinin erotik bir uyarıcıya dönüşebilmesidir.

51 *Sittengeschichte*, C. III, s. 234.

52 *Sittengeschichte*, C. III, s. 189.

53 *Sittengeschichte*, Ek Cilt III, s. 53-54.

54 Nasıl ideoloji çıkarların dolaysız sonucuysa, Fuchs için de sanat dolaysız duyumsallığın sonucudur. "Sanatın özü şudur: Duyumculuk. Sanat duyumculuktur. Hem de en kuvvetli biçimiyle. Sanat, biçime dönüşmüş, görünür hale gelmiş duyumculuktur ve aynı zamanda duyumculuğun en yüksek ve en asil biçimidir." (*Erotische Kunst*, C. I, S. 61.)

55 *Karikatur*, C. I, s. 223.

56 *Erotische Kunst*, C. II, s. 390.

57 *Der Maler Daumier*, s. 30.

58 Bunun şu düşünceyle karşılaştırılması gerekir: "Gözlemlerime göre, sanatçının paletindeki baskın öğeler, özellikle erotik tablolarında net bir biçimde öne çıkar. Burada ... bu öğeler ... en parlak hallerini alırlar. (*Die großen Meister der Erotik*, s. 14.)

59 *Der Maler Daumier*, s. 18. 60 *Dachreiter*, s. 5-6.

61 *Tang-Plastik*, s. 44.
62 *Honore Daumier*, C. I, s. 13. Bu düşünceler, Victor Hugo'nun *Kana Düğünü*'nün alegorik yorumuyla karşılaştırılabilir. "Ekmek somunlarının mucizesi okurların ikiye katlanmış ilgisini temsil eder. İsa, bu sembole takıldığı gün, kitap basma sanatına dair bir önseziye sahip olmuştur (Victor Hugo, "William Shakespeare", Georges Batault, *Le pontife de la demagogie: Victor Hugo*. Paris 1934, s. 142.)
63 *Dachreiter*, s. 46.
64 *Karikatur*, C. I, s. 19. İstisna kuralın doğruluğunu kanıtlar. Mekanik yeniden üretim tekniği terrakota figürlerinin yapımında işe yaramıştır. Bunların arasında çok sayıda karikatür de vardır.
65 Krş. Erich Klossowski, *Honoré Daumier*, Münih 1908, s. 113.
66 *Dachreiter*, s. 45.

Tuhaf Bir Çocuk

OĞUZ DEMİRALP

Bu yazıya Leyla Erbil'in ünlü *Tuhaf Bir Kadın*'ından esinlenerek "Tuhaf Bir Adam" başlığı atmaya hazırlanırken, çocuk sözcüğü üstün çıktı, *yine*. Ömrü boyunca Walter Benjamin'in, Berlin sokaklarında annesinin arkasında yavaş yavaş yürüyen çocuk olarak kaldığını düşündüm birden. Böyle düşünmemin nedeni bir zamanlar Benjamin'in ardına düşmeye kalkıştığımda arkamda görmüş olduğum çocuk düşlemi değil, hemen elimin altında duran kitabı Benjamin'in: *Çocuklar için Aydınlanma*. Çocuklara ve gençlere yönelik olarak yaptığı radyo izlencelerini içeriyor. Okunmak için hazırlanmış metinler bunlar. Belki o nedenle Benjamin'in düşünce yazılarındaki o girift ve bulutsu biçemini göremediğimizi öne sürebiliriz. Ancak öylesine içten ve taze insan dünyasının içinden metinler ki, bu biçemin bir gönül ferahlığının yansıması olduğunu da savlayabilirsiniz. Benjamin'in, içindeki çocuğun yaşama, daha doğrusu değişik bir dünyada yaşama hakkını aradığını düşünmüşümdür hep. Nâzım Hikmet'i yansılarsak, usta bir kitap gibi anlayarak, bir çocuk gibi şaşarak yaşamak isteyenlerden olmuş Benjamin. Diyeceksiniz ki "Böyle yaşamayı istemeyen çocuk var mı?" Gelgelelim, istemekle olmuyor sıra dışına çıkmak. Nasıl oluyor bilmiyorum ama "Neden?" diye sormakla başlıyor olabilir bu tür çocukların başkalaşımı. Neden? Neden? Her şeyi anlamaya, öğrenmeye çalışmak, verilen yanıtlarla doymamak… Yavaş yavaş, deyimimi bağışlayın, sürüden kopmaya başlıyor o türden bir çocuk, soru imlerinin ardına takılıyor kimileyin ayrımına bile varmadan.

O tür çocuklardan biri de Heidegger. Çağdaşı Walter Benjamin'in. Tanışıp görüştüklerine ilişkin bir bilgi yok. Ancak, denildiğine göre, Yeni Kantçı

felsefeci Heinrich Rickert'in derslerini aynı anfide aynı zamanda izlemişler. Bunların dışında ortak bir yönleri daha olduğunu öne sürebiliriz. Her ikisi de "İnsan, maddenin arızi hatası olmak durumundan nasıl kurtulabilir?" sorusuna yanıt aramış. Heidegger bir düşünce dizgesi geliştirerek gerçekleştirmiş arayışını. Nazi rejiminin kendi parlak düşüncelerine somut karşılık olacağını sanmış uzun bir süre. Kendi düşüncelerine din gibi inanan filozoflar düşerler bu tür trajik yanılgılara. Benjamin ise onca felsefe eğitimine, birikimine karşın Alman türü disiplinli bir düşünce dizgesinin adamı olmamış, olmak da istememiş. Bana kalırsa, gençliğinde Hegel'i okumuş olsaydı da bu özelliği değişmezdi. Çünkü Benjamin'in hamuru değişiktir. Tek bir alanda ve düşünce dizgesinde yoğunlaşmak yerine anlıksal etkinlik ve yeteneklerini birçok konuya yöneltmiş, yaşama çeşitli yönlerden yaklaşmaya çalışmış, çok yönlü çalışmalar bırakmıştır geriye. Bugün Benjamin felsefe, yazın, toplumbilim gibi önemli anlıksal etkinlik alanlarında kaynak(ça) olarak yaşamaktadır. Ancak vurgulayalım: Batının kültür yaşamında Benjamin'in yeri nesnel, soğuk bir kaynak(ça) olmakla sınırlı değildir. Batı'nın özelliği olan kendini sorgulama deviniminde hâlâ canlı ve işlevsel bir yazı(n) adamıdır Benjamin. Batının en azından belirli bir anlıksal kesimi Benjamin'i okudukça onun tedirginliğini duyumsamakta, onun gibi Batıyı / Tarihi eleştirmek işlemini sürdürmekte; bu da, her şeye karşın, Batı için kendini aşıp aşamama savaşımında olumlu haneye yazılan bir çaba oluşturmaktadır. Buna karşılık, Benjamin Türkiye'de ne diye okunur? Kim, kaç kişi okur? Merak eder dururum. Mutluluklar beldesi olan ülkemizde Benjamin'i okumayı gerçekten gerekseyenler var mıdır? Yoksa "Biz şık giyinir, Çin yer, Milano'ya takılır, Benjamin'i de biliriz" demeyi gerektiren bir kültürden mi söz edilmeli, böyle bir soruya yanıt aramaya koyulurken. Aslında ülkemizde bu tür sorulara gerek yok. Çünkü gazetelerimizde, televizyonlarımızda her şeyi bilen, en isabetli soruları ortaya atıp yanıtlarını veren aydınlarımız var. Onları dinleyelim yeter. Gene de, karanlık odalara girip çıkan, dolapları karıştıran, "Bu ne? Bu ne?" diye soran çocuklar orada burada boy atıyor olabilirler. Onların Benjamin'i okumalarına şaşırmamalı.

Ancak, dikkatli olmak gerekir. Benjamin'in tanımlanması henüz tam olarak becerilememiş, belki de okurdan okura değişen bir çekiciliği vardır. Besim F. Dellaloğlu'nun *Benjamin* başlıklı kitabının önsözünde dediği gibi, "Benjamin girdabı beni de içine çekti, bir türlü kurtulamadım."[1] Kişisel deneyimimden çıkarıyorum: Benjamin'i kuşatıcı bir çalışma yapmak, kısa ya

da uzun yazı kaleme almak çok güç. Gene de, bu yazıyı fırsat bilerek, bazı özelliklerine genel olarak göz atmayı deneyebiliriz, uyarmak için.

Önce Benjamin'in yaşamöyküsüne değinmek gerekir. Aslında bir düşünce ya da yazı kişisinin yaşamöyküsü değil; yazdıklarıdır ön düzlemde yer alan, onu o yapan. Ne ki, Benjamin'in yaşamöyküsü bir söylence haline gelmiştir. O kadar ki, bu söylence nerdeyse yapıtının bir parçası olmuştur. Elbette, Benjamin'in ömrünü nasıl geçirdiğini burada yinelemeye gerek yok. Buna karşın, yaşadıklarının anlamı üzerine birkaç söz etmeye çalışabiliriz. Bir Alman Musevisidir Benjamin, kendini Alman olarak tanımlayan bir Musevi. Avrupa uygarlığının ana çizgilerinden biri Musevi-Hıristiyan kültürüdür derler ya, Benjamin kendini aradaki o bağlayıcı, giderek birleştirici olduğu varsayılan çizginin somut karşılığı olarak görmüş, öyle yaşamaya, düşünmeye çalışmıştır. Kendini Avrupa kültürünün özüne yerleştirmiştir. Moskova'dan İbiza'ya, Avrupa'yı dört dönerek geçirmiştir yıllarını. Bir labirenttir bu dolaşmaların toplamı. Avrupa haritasında çizdiği zigzaglar Avrupa'nın iç huzursuzluğunun, sorgulamaları Avrupa'nın kendi kendiyle hesaplaşmasının yansımaları gibidir. Benjamin bir çöküş, eskilerin deyimiyle inkıraz döneminde yaşamıştır. Bu çöküşü içselleştirmiştir. Musevi olarak o dönemin şer güçlerinin kurbanları arasında yer almıştır. Yakın bir arkadaşının genç yaşında intihar etmesinin yarattığı travmayı hiçbir zaman atlatamamıştır. İntihar düşüncesini hep iç cebinde taşımış, bir ara denemiş, sıfırı tükettiği kanısına vardığı anda da gerçekleştirmiştir. Kırk dokuzuncu yaşını sürerken kendine kıymıştır Benjamin. Gizemci sözlüğünde kırk dokuz sayısı bir bütünlüğü anlatır. Öte yandan, Benjamin'in üzerine çalıştığı konular Otuz Yıl Savaşları'ndan İkinci Dünya Savaşı'na değin uzanan dönemi kapsar. Bu ilk dönem ile kendi yaşadığı dönem arasında koşutluğun ötesinde, nerdeyse özdeşlik kurar Benjamin. Otuz Yıl Savaşları'ndan sonra Westphalia antlaşması Batı'da ulus devlet döneminin başlangıcıdır. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte Avrupa tarihinde bir dönemin sona ermiş olduğu söylenebilir. Aşağı yukarı üç yüzyıl sürmüştür bu dönem. Tuhaftır; Benjamin *Alman Yasoyununun Kökeni* kitabında melankoli anlayışını Ebu Ma'şar'ın Sekendiz (Satürn) kuramına göndermeyle açıklar. Ebu Ma'şar'a göre Sekendiz gezegeni bir çevrimini üç yüzyılda tamamlarmış. Gökbilime, hurafeye meraklı Benjamin'in alınyazısında sanki bir dönemin kendini tamamlayıp tüketmesi simgelenmiş gibidir. Kendi kuyruğunu ısıran yılan betisinin anlatmaya çalıştığı türden döngüsel bir tamamlanma bu. Belki de Benjamin'in Batı'nın

bilincini, buluncunu sürekli tedirgin ediyor olmasının arkasında böyle bir simgesellik yatıyor. Çizgisel bir yükseliş, sürekli gelişme olarak yaşadığımız Tarihin aslında döngüsel olmasından korkuyorlar için için. (Bu korku Türkiye açısından geçerli değil. Çünkü biz *Gökdelen* üzerine *Gökdelen* dikip ilerleme dönemindeyiz.)

Benjamin'in yapıtları bir yanda sanat, dil ve tarih üzerine felsefi denebilecek çalışmaları, toplumsal tarih ve popüler kültür araştırmalarını, yazın eleştirilerini, denemeleri, öbür yanda doğrudan yazın niteliğindeki kısa metinleri, öyküleri kapsar. Ayrıca mektupları, radyo konuşmaları da bu *corpus* içinde yer alırlar. Özellikle felsefi iddiası olan kuramsal ve yazınsal çalışmalarında kendi deyimiyle "ağırbaşlı ve ciddi" bir biçem kurmaya çalışmış, "ben" demekten olabildiğince kaçınmıştır. Bununla birlikte yazısı çoğunlukla kendi çevresinde dönedurmuştur. Örneğin *Alman Yasoyununun Kökeni*'nde melankoli kavramını o ağırbaşlı ve ciddi biçemiyle incelerken, dikkatli bir okur aslında kendini anlattığını görebilir. Akademik kariyere yönelmiş olmasına karşın akademik inceleme biçimini bir türlü benimseyememiştir. Kendini en iyi gizlediği çalışması olan *Alman Coşumculuğunda Estetik Eleştiri Kavramı* ile doktora tezini vermiştir. Ancak akademik açıdan kabul görmeyeceğini bildiği için Alman coşumculuğunun özü olarak gördüğü Mesihçilik kavramını bu çalışmasında inceleyememiş olmasını hem akademik âleme hem de kendine sinirlenerek dile getirir. Daha sonraki yıllarda bir üst akademik paye için *Alman Yasoyununun Kökeni*'ni yazmış, nedir bu kez kör gözüm parmağına kendi öznel izlekçesini ön düzleme çıkarmıştır. Bu tezi reddedilmiştir. Akademik gelenek işte: Bu tür yapıtlar tez olarak kabul edilmez ama onyıllar geçtikten sonra üstüne tezler yazılır. Akademik kariyerle ilişkisini bu olaydan sonra kesmesi bence biçeminde de daha kişiselleşme yönünde rahatlamaya yol açmıştır. Sonuç olarak Benjamin'i olağanüstü bir yazı(n) adamı, en geniş ve derin anlamıyla denemeci olarak sınıflandırmak olanaklıdır. Bu çerçevede Benjamin'in aydın olarak etkinliğinin asıl amacının bir sanat yapıtından zevk almaktan çok dünyayı anlamak, bilmek olduğunu vurgulamak gerekir. Bir estet olmaktan çok sanat yoluyla sorup yanıt arayan bir düşünürdür Benjamin. Sanat yapıtının verdiği zevkin de anlamını araştıracaktır. Belki de bu nedenle sanat değeri yüksek olmayan birçok yapıtı, örneğin çeşitli çocuk öykülerini, Alman yasoyunlarını, popüler yapıtları da ilgi alanına kolaylıkla alabilmiştir.

Benjamin'in anlıksal etkinliği, ömründeki gelişmelere koşut olarak üç ay-

rı dönemde ele alınabilir. Asja Lacis ile tanışıp Marksçılığa yöneldiği 1924 yılına değin sanat ve dil felsefecisi, yazın eleştirmeni görünümdedir Benjamin. Gözlem ve değerlendirme gücüyle bir yandan Alman felsefesi ve yazını öbür yandan Fransız yazını üzerinde yoğunlaşarak yaşadığı dönemin, uygarlığın ruhunu anlamak çabası içindedir. Musevi gizemciliğinin izleri en baştan beri düşünce dünyasını belirler. 1916'da tasarlayıp 1925'te ortaya çıkardığı Alman yasoyunuyla ilgili çalışması bu dönemin sonu olur. Artık Marksçı ve umutludur. Gerçi Moskova onu pek açmaz ama Marksçı düşünce ona geleceğe doğru tutamaklar sağlar. Çok gezmiş, en çok tanınan denemelerini bu dönemde yazmıştır. Ancak ülkesinde halkın oylarıyla siyasal iktidarı ele geçiren Nazizm yükselmektedir. Paris'e sığınır. Yalnızca ülkesini değil kitaplığını da terk etmenin acısıyla yüklüdür artık. Bununla birlikte Marksçı düşüncenin sağladığı olanaklarla geleceğe doğru köprüler kurmayı, daha doğrusu kendi karamsarlığına karşı savaşımını sürdürür. Bir yandan da Avrupa'nın yaşadığı çöküş onun içindeki ölümü büyütmektedir. İkinci dönem Alman-Sovyet anlaşmasıyla kesin olarak kapanır. Dellaloğlu'nun yukarıda andığım önsözünde dediği gibi, "Hitler-Stalin paktı hiçbir Avrupalı aydını Benjamin'i sarstığı kadar sarsmamıştır." Nazilerin eline düşmektense kendini öldürmeyi yeğleyeceği trajik ana dek sürer üçüncü dönem. Bu noktada Hans Mayer'in *Çağdaşım Walter Benjamin* kitabından bir ayrıntıyı anmadan geçemeyeceğim. Mayer, Benjamin'in Hugo von Hoffmansthal'ın *Kule* başlıklı öyküsünü ele alışından çıkarak şu sözleri eder: "Bir seçilmişin bir taşra yolunun kenarında yalnız ve horlanmış olarak can verdiğinin görüldüğü *Kule*. Benjamin'in kendi yüreğinin derinliklerinde seçtiği ölüm budur. Benjamin, can vermekte olan Sigismund'un şu sözcüklerini benimseyerek alıntılar: "Umut etmek için kendimi fazlasıyla iyi görüyorum."[2] Geleceğe umutla bakabilecek denli kötü olamayan bu çocuk adamın ne gömüldüğü yer bellidir, ne de heybesindeki elyazmalarının ne olduğu. Polisiye anlamda tam olarak aydınlatılmamış, kapanmamış bir dosyadır Benjamin'in çok iyi bildiğimiz sonu. Avrupa'nın kültür tarihinde kapanmayan, hâlâ kanayan bir yara gibidir.

Yaşamının saydığımız dönemleri boyunca Benjamin'in değişmeyen bir özelliği de bağımsızlığıdır. Bunun temel nedeni bilinçli olarak seçilmiş bir teklik, tekillik olabilir. "Bir Otoportre İçin Malzemeler" başlığını verdiği kısa bir metinde şöyle der: "Niçin kimseyi tanımıyorum, niçin insanları karıştırıyorum? Enigmanın çözümü. Çünkü ben tanınmak istemiyorum. Ben

kendim karıştırılmak istiyorum." Biçembilimcilere araştırmaları için bir soru: Benjamin'in o bulutsu biçeminin ruhsal kaynağı bu karıştırılma isteği midir? (Bulutsu deyince ebru sözcüğünün bulut kavramıyla ilişkisi olabileceğine ilişkin sav geldi aklıma. Benjamin'in yazısı koyu renklerden yapılmış aykırı bir ebru yapıtına benzer. Renkler koyu olduğu için betileri birbirinden ayırmak, seçmek güçtür. Ancak bir kez bakınca o yapıttan gözlerinizi ayırmak da pek güç olur. Sizi içine çeker.) Aslında Benjamin belirli bir toplumsal öbeğin: Alman Musevilerinin bir parçasıdır. Bu öbek içinden çok önemli entelektüeller gelmiş, bunların birçoğu da Benjamin'in arkadaşı olmuştur. Gershom Scholem akla ilk gelen örnektir. Ünlü Frankfurt Okulu da bu öbekten entelektüellerin verimidir. Gel gör ki, Benjamin ait olduğu Musevi cemaatiyle özdeşlenerek yaşamamıştır. Scholem gibi İsrail'in yolunu tutmamıştır. Adorno gibi Frankfurt Okulu'nun asal bir üyesi olmamıştır. Canını kurtarmak için Amerika'ya gelmesi çağrılarına bile direnmiştir. Öte yandan, Brecht ile yakın ilişki kurmasına karşın Marksçılara katılmamıştır. Bu bağımsızlığını yalnızca fiziksel değil anlıksal düzlemde de sürdürmüştür. Yapıtı tekil ve özgündür. Benjamin'in yazdıklarını herhangi bir özgül akım içine yerleştirmek olanaklı görünmemektedir. Bununla birlikte, öznel bir değerlendirme yaparak, Benjamin'i genel olarak devrimci coşumculuk (romantizm) diye bilinen bir çizginin içinde gördüğümü söyleyebilirim.

Benjamin'in birbirinden ayrımlı görünen yazdıklarını birbirine bağlayan, üç döneminde de görülen diğer bir özelliği de iç içe geçen Tarih ve Mesih anlayışlarıdır. Benjamin'in dünyaya bakışında, genel olarak hayatı değerlendirmesinde dinbilimsel bir arka düzlem olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim özellikle Tevrat'ı okumak Benjamin'i anlamak çabasını görece kolaylaştırabilir. Gene de Benjamin'inki alıştığımız anlamda inanç temelli bir bakıştan ayrımlıdır. Bir dindar gibi düşünüp yazdığını öne sürmek güçtür. Ancak dinin yaptığı gibi tinselliği öne alır. Tinselliği vurgulamakta belki dinden daha ileri gider. Hiçbir şey salt özdek değildir, her şeyin özü tinseldir. Doğa da, insan da bu tinselliğin Tarih dediğimiz düşüş sürecinden kurtarılmasını beklemektedir. Dellaloğlu, andığımız yazısında yine doğru bir saptamada bulunur: "Benjamin sanki aydınlanmanın yaptığının tersini yapmaya çalışır. Weber demişti ya: dünyanın büyüsünün bozulması. O, dünyayı tekrar büyüsüne kavuşturmaya çalışır."[3] Burası Benjamin'in coşumculuğa açıkça eklemlendiği noktadır. Anamalcılığa geçişle sanki insan tininden bir şeyler ek-

silmiş gibidir. Melankoli bunu algılayabilmenin sonuçlarından biridir. Martin Luther'in melankolisi de, Benjamin'in deyişiyle, "yaşamın solgunlaşmasının" ayrımına varmasındandır. Hıristiyan eskatologya, Aydınlanma, idealizm ve Marksçılık, aynı düşünsel damarda devinerek, insanlığın ilerlemesinin, insan-doğa bütünlüğünü kurarak hem insanı hem de doğayı kurtaracağı varsayımına dayalı çizgisel bir tarih anlayışını savunurlar. Geçmişe bakınca Otuz Yıl Savaşları'nı, Birinci Dünya Savaşı'nı, önüne bakınca da yükselen Nazizmi gören Benjamin paylaşmaz bu iyimser tarih anlayışını. Benjamin, Marksçılığın eytişim anlayışını da Tarih içinde ileriye değil, şimdiki zamana (*Jetztzeit*) dönük biçimde kendine uyarlamıştır. Giderek, ilerleme denilen süreci bir felaketler zinciri olarak görür. Asıl kurtarıcı, Tarihin her anında ortaya çıkabilecek Mesih'tir. Elbette, Mesih ile imlenen şey bildiğimiz dinsel betiden çok onun simgelediği devrimsel dönüşümdür. Her şeyden önce dünyaya yeni bir bakışı gerektiren bir dönüşümdür bu. Dünyanın tinselliğini, aslında elimizin altında duran gerçek yaşamı görmek, duyumsamak gerekir. Dünyaya bu tür bakışı sağlamada, Tarihin aslını, olayların nesnelerin anlam çoğulluğunu anlamada aracı söz sanatı alegori olacaktır. Eleştiri de yapıtları kurtarma sanatıdır.

Elbette, Benjamin somut bir kurtuluş planı önermiyor. Yaşadığı dönemde olduğu gibi bugünün dünyasında da kim takar Benjamin'i bilmem ama o, kendine göre aydınca bir duruş sergiliyor, dünyaya ve kendimize bakışımızı etkilemeye çalışıyor. Geçmişi bile kurtarabileceğimizi öne sürüyor. Yıkıntılar ve ölüler kurtarılmayı bekleyen varlıklardır Benjamin'in barok dünyasında. Bu yaklaşımında Tevrat'taki çömlek (Yeremya, Bap 19) ile insan kemiği (Hezekiel, Bap 35) öykülerinin etkili olduğu öne sürülebilir. Melankolik adamın bakışında geçmiş de gelecek de kurtarılabilir: "Melankoli bilme sevdası için dünyaya ihanet eder. Kendi derin düşüncesine (meditasyon) ara vermeden gömülürken, ölü nesneleri de kurtarmak için bakışı (kontamplasyon) içine alır."

Elbette, Benjamin'in nesnelerle ilişkisi ölü olanlarıyla sınırlı değildir. Benjamin'in diğer bir özgün yönüdür nesnelere bakışı. Babasının antikacı olmasından mıdır nedir, Benjamin için nesneler birer canlı varlıktır. Benjamin'in nesnelere bakışını değerlendirmek için daha çok değişim değil kullanım değerinin ağır bastığı kültürü, sanat yapıtlarını, çocukların oyuncaklar, bebekler, kuklalar karşısında duydukları heyecanı düşünmek yerinde olur. Meta fetişizmin egemen olduğu, nesnelerin tüketim maddesine dönüştüğü

çağcıl kültürün köktenci bir eleştirisi okunabilir Benjamin'in nesnelerle kurduğu ilişkide. Benjamin'in özyaşamöyküsünde ve izlekçesinde önemli yeri olan koleksiyoncunun amacı da metayı nesneye dönüştürmek, nesneye kişiliğini yeniden kazandırmaktır. Bence, ünlü *aura* kavramının ortaya çıkışı nesnelerle kurduğu ilişkinin bir doğurgusudur.

Benjamin yalnızca nesnelerin değil bütünüyle *aura*'sını yitirmekte olan bir çöküş Avrupa'sında yaşamıştır. Bu çöküşün içinden Avrupa'nın ruhunu ve geleceği kurtarmayı istemiştir. Kitle sanatının ve teknolojinin devrimci amaçlarla kullanılması yoluyla *aura*'nın yitiminin yarattığı tinsel boşluğun doldurulabileceğini düşünmüştür. Adorno sevgili arkadaşının saf olduğunu söyleyecektir. Oysa Benjamin de görmüştür kitle toplumunun özündeki totalitarizmi. Ancak çıkış aramıştır uzun süre. Avrupa'da, daha önce de değindiğimiz gibi, o zamanın ölçülerine göre gezginlik ve göçebelik sayılabilecek biçimde dolaşmıştır.

Gittiği kentlerin ruhunu kavramaya çalışmakta onunla yarışabilecek herhalde azdır. Örneğin Napoli üzerine Asja Lacis ile birlikte yazdığı deneme pek bilinmez. Üst gelişmişlik düzeyinde olmayan bir Akdeniz kentinin özellikleri ancak bu denli iyi anlatılabilir. (Bu yazıda biz, Türk metropollerini de görebiliriz. Belki o zaman neden İstanbul'u New York'a benzetmeye çalışıyoruz diye sorabiliriz.) Ancak, Benjamin'in asıl sevgili kenti Paris'tir. Ünlü *Pasajlar*'ı, Baudelaire üzerine çalışması, nice yazısı Paris'e odaklanmıştır. Avrupa'da geçmişine ve bugününe ilişkin en çok bilgi bulunan kentin Paris olduğunu, dolayısıyla Paris'i irdelemenin Avrupa uygarlığını daha iyi anlamayı sağlayacağını söyler. Çağcıl kent yaşamını bir çocuk heyecanı ve merakıyla gözlemlemiştir. Paris'i yalnızca arşivlerinden değil sokaklarından öğrenmiştir. Berlinli çocuk en uzun yürüyüşlerini Paris'te yapmıştır. Kendisiyle özdeşlenmiş olan ünlü *flâneur* kavramını bu kentte işlemiştir. Bu kavramı ben *Aylak Adam* diye Türkçeye aktarmayı kendimce doğru buluyorum. Binbir türlü inceleme konusu olan bu kavramı burada anlatmaya kalkışmayacağım. Ne var ki, günümüzde birkaç kent gezip kendini aylak adam sananlar ya da kültür piyasasında yer tutmak için öyle tanıtmaya çalışanlar çıkabildiği için birkaç noktayı belirtmekte yarar olabilir. Benjamin'in aylak adamı belirli bir dönemin kişisidir. Sokakların ve pasajların adamıdır. Büyük mağazaların, alışveriş merkezlerinin ortaya çıkmasıyla aylak adamın dönemi kapanmıştır. Aylak adam boş gezenin boş kalfası değildir. Anamalcılığa muhalif yapıda bir entelektüeldir. Eylemi gözlem ve düşünmedir. Bununla

birlikte kendisi de anamalcılığın ürünüdür. Aylak adamın kalabalık içinde sokaklarda, pasajlarda dolaşması anamalcı piyasada metanın dolaşımına koşuttur. Bir bakıma aylak adam, entelektüelin de metalaşmadan önceki son hali, metalaşmaya karşı umutsuz direnişidir. Susan Sontag, "son entelektüel" der Benjamin için.

Tarihin hep olumsuz yönünden geliştiğini öne sürmüştür Benjamin, yeniklerin, *tutunamayanlar*ın tarihini anlatmaya çalışmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni bir dönem başlamıştır. Bugün varılmış olan aşamada *bobo* kültürü entelektüelin metalaşmasını gerektirmektedir. Etkili olabilmenin, söz iktidarını paylaşabilmenin, entelektüel piyasanın nesnel gereğidir bu. Böyle bir dünyada Benjamin türü bir aydına yer yoktur. Artık aydınlar ve ürünleri de kullanım ve değişim değerleri arasındaki çarpışmanın ortasında kalmışlardır. Bu çerçevede, bir yerden tutturup entelektüel piyasaya lüks tüketim maddesi olarak sürülme olanağı her zaman vardır. Çünkü bu da piyasa mantığının bir gereğidir. Acımasız bir bakışla, Benjamin'in yazdıklarının bugünkü kültür ortamındaki yerinin lüks tüketim maddesine eşit olduğu öne sürülebilir. Bununla birlikte, gerçekçi olmak gerekir: başka bir kılıkla sokağa çıkma olanağı da kalmamıştır. Öyleyse bir kez daha dikkat diyelim: görünüşe aldanmayın. Tuhaf bir çocuk sizi alt üst edebilir.

Notlar

1 Besim F. Dellaloğlu (Yay. Haz.), *Benjamin*, Say Yayınları, 2006.
2 Hans Mayer, *Der Zeitgenosse Walter Benjamin*, Jüdischer Verlag, 1992.
3 Dellaloğlu, 2006.

Huzursuz

BUKET OKUCU

YOLA ÇIKMAK! YİTİRMEK ÜLKELERİ*
Yola çıkmak! Yitirmek ülkeleri!
Bir başkası olmak süresiz,
Yalnız görmek için yaşamaktır
Köksüz bir ruhu olmak!

Kimseye ait olmamak, kendime bile!
Durmadan gitmek, sonu olmayan
Bir yokluğun peşinde
Ve ona ulaşma isteği içinde!

Böyle yola çıkmaktır yolculuk.
Ama ben açık bir yol düşünden öte,
Bir şeye gerek duymuyorum yolculuğumda.
Gerisi sadece gök ve toprak.

Doğa üzerinde kendi düzenini uygarlık adı altında kurmuş olan insan, var oluşu itibariyle kurmacası ile mükemmel bir uyum gösteremez; içgüdülerini bastırması gerekir. Ortak ve bağımlı yaşamı sürdürmek adına, "her birey varlığının bir kısmından vazgeçmiştir."[1] Bu vazgeçiş ve bastırma, kaynağını otoriteye ve üstbene karşı duyulan korkudan alan suçluluk duygusu, vicdan azabı ve pişmanlık olarak bilince geri döner. *Uygarlığın Huzursuzluğu* kitabında Freud, uygarlığın ilerlemesinin bedelinin, suçluluk duygusunun artması nedeniyle mutluluğun azalması olduğunu tespit eder. Uygarlığın vitrini ve zirvesi olagelen şehirlerde ikamet eden metropol insanı ise, uygarlığın beklentileri ile insan var oluşu arasındaki farkın en uç noktasını de-

* Fernando Pessoa, 1933 (Türkçesi: Cevat Çapan).

neyimler. Simmel'in dediği gibi, insan farklılıkları kaydeden bir varlıktır ve bu yüzden şehir, barındırdığı sayısız ve kesintisiz uyarıcılarla, zihinsel olarak meydan okuyucudur.[2] Şehir sakininin çabuk uyarılan sinirleri, öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanmıştır ki, artık bıkkındır. Her şey aynı grilikte, her şey aynı donukluktadır.[3] Böylece metropolde insan kayıtsızlaşır. Zihinsel yoğunluk, metropol insanının ruhsal temelini oluşturur. Renkli reklam panolarının büyüsü bir kez bozuldu mu, geriye dönüş yoktur, onlara bakıldığında görülen tek şey bunaltıdır. Sanki hayat biçimlerinin hepsi paketlenmiş ve olmak istediğimiz kişiye on taksit uzaktayızdır. Bu yıpratıcı deneyimin ruhsal tasvirleri ve tanıları (teşhisleri) çok da iç açıcı değildir: melankoli, nevrasteni, *attitude blaisé*, *spleen*, *anxiété*, nevroz, stres, depresyon… Bu tanımlar aynı zamanda modernitenin metropollerindeki huzursuzluğun sürekliliğine işaret eder. Modernitede insan artık, kafatasına kara bir bayrak çekmek isteyen acımasız, despotik sıkıntıyla, nemli bir hücrede baş başadır.

Peki, huzursuz şehir sakinini yazar kılan nedir? En iyi tahmin, gelişkin sezgileri olabilir. Sezgi, uygarlıkta yanımızda barındırabildiğimiz sayılı içgüdülerdendir, sorgulayan zihnin keskin uyarıcısıdır. Huzursuzun içine, peşini gece gündüz bırakmayan, bir sorun sinmiştir; sorunsala çevirip onu kovalar. Ama sezgi yalnız değildir, hemen bir kenara kaydedelim; "Merak, onun dehasının ana kaynağıdır."[4] Yeniye duyulan çocukça, tutku dolu ve karşı konulmaz merakla, yetişkin çözümleyici zihnin ve kendini ifade etme gücünün birleşmesidir deha. Baudelaire'ce ise, "deha istendiği zaman çocukluğun yeniden ele geçirilmesinden başka bir şey değildir."[5] Her an çocukluğun dehasına sahip olabilen, hayatın hiçbir yönünün körelmediği huzursuz yazarın, ısrarlı uyarıcıların dağıtamayacağı kadar yoğun dikkati sezdiği sorundadır. Huzursuz yazar, kalabalıklar içinden ilk bakışta seçilemez, kendini kolayca ele vermez. Onun kurmaca karakterleri, maskeleri, canlı nesneleri ve bir sihirbaz gibi türlü numaraları vardır. O, aslında birer bulut olan kelimelere bürünüp kılık değiştirmeyi çocukken öğrenmiştir.[6] Huzursuz yazar, toplum dışı kalanların, sokaklarda dolanan düşünceli kimselerin, eli kalem tutanıdır.

Kötü yazar ile iyi yazar arasındaki fark, Benjamin'e göre, ilkinin, ömrünü, aklına gelen birçok şeyin peşinde helak ederken, ikincinin düşündüğünü soğukkanlılıkla söylüyor olmasında yatar. İyi yazar "hiçbir zaman düşündüğünden daha fazlasını söylemez, yazdıkları da onun kendisine değil, sadece

söylemek istediği şeye yarar."[7] İyi yazarın aslında kendine pek hayrı yoktur. Benjamin, çevirilerle, aldığı burslar veya avanslarla "artık daha fazla indirilmesi mümkün olmayan" bir noktada yaşarken, Baudelaire ondan neredeyse yüzyıl önce, sürekli adres değiştirerek alacaklılardan kaçmaktaydı. Benjamin için Baudelaire, çağının değerleriyle giriştiği kahramanca mücadele tarafından tüketilen bir modernisttir. Benjamin'in de hayatı 21. yüzyıldan bakılınca benzer görünür. Ölümlerinden çok sonra, iyi bir hayat sürdürecek kadar kazanabilen birçokları gibi, Benjamin de huzursuz, şehirli bir yazardı. İntihar, yalnızlık, kalabalık, şehir, sadece onun değil, eşkıya alıntılarının da teması olmuştu. Benjamin, 1933 Şubatında yazdığı bir mektupta, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* eseri için şöyle yazıyordu: "Bunun bir kitap olarak yayımlandığını görme ümidi yok denecek kadar az. Gayet iyi olduğunu, ölümsüzlüğün onu manüskri olarak da yanına çağıracağını herkes biliyor. Basılan kitaplar basılmaya daha çok ihtiyaç duyanlar oluyor."[8] *Les Plaintes d'un Icare** şiirinde de Baudelaire, güzellik aşkıyla yanarak, kanatları kırık, gökten nehre düşerken, umutsuz bir tonla, onun mezarı olacak derin uçuruma bile adını veremeyeceğini yazar.[9] Yazılarının bunca zaman sonra, her birinin basılıp, büyük bir heves ve merakla okunup, tartışıldıklarını bilmez takvim dışına atılmış yazarlar.

Huzursuz, yazarken kendinden emin olsa da, paylaşırken panik olur. Ama bu panik beğenilmemek korkusundan değil, yarattığı dünyasını paylaşırken, anlaşılmama, ya da daha da kötüsü yanlış anlaşılma ihtimalinden doğar. Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine* çalışırken Gretel Adorno'ya yazdığı bir mektupta "Yayımlamak, heyecanlı yanlış anlamalara kapıları açmak demek olurdu"[10] dese de, onun dilbilimsel mistisizmi, aldatıcı ve incelikli kelime haznesi, onun düşüncesini, Theodor Adorno'nun deyişiyle, yanlış okumaya tahrik ediyordu. Hitler Almanyasında gerekli özveriyi bulamayacağını seziyordu. Ama huzursuz sabırlı ve yavaştır, hiçbir âlemde aceleci değildir. Yazarlık tekniği tezlerinde Benjamin de bunu tavsiye eder; "Aklına gelen bir şeyi yazmakta ne kadar düşünceli bir çekingenlik gösterirsen, o ölçüde gelişip olgunlaşmış biçimde, gelip ellerine düşecektir."[11]

Baudelaire'e göre, metropolde barınabilmek için, düşmanca bir çevreye karşı, gladyatör gibi kahramanca mücadele etmek gerekir.[12] Zaten "kahraman, modernizmin gerçek öznesidir".[13] Ama aynı anda, "modernizm, kah-

* Bir Ikarus'un Sızlanmaları

ramanın yıkımıdır. Modernizm çağında kahraman, öngörülmemiştir; bu tip için bir kullanım alanı yoktur."[14] Ya da, modernizmde gerçek özne yok olur. O zaman, kahramanın, yazarın kaleminden, son somutlaştırılma biçimiyle ortaya bir Dandy kimliğiyle çıktığına tanıklık ederiz.[15] Dandy'nin de kullanım alanı yoktur. Sezgi, kalabalığın içinde silinmeden kalmanın yolunu bulmaya yardımcı olabilir; mesela bir *flâneur* olarak. Dandy ve *flâneur* sokaklarda dolanırken, huzursuz yazar, çoğunlukla odasında tek başınadır. Ruhsal olarak çektiği yalnızlık zaten melankolinin temel besinidir. Sanki tüm tutkunları, Kafka'nın *Günah. Acı, Umut ve Doğru Yol* üzerine düşüncelerinde bulunan şu pasaja kulak verir; "Evden çıkman gerekmez. Masandan kalkma ve dinle. Hatta dinleme, yalnızca bekle. Hatta bekleme bile, kesinlikle sessiz ve yalnız ol. Dünya maskesini düşüresin diye, gelip kendini sunacaktır sana, başka türlü olamaz; kendinden geçmiş bir halde eğilecektir önünde." Yazarın hayatı sabit kalabalıkları kaldırmaz. Benjamin varlıklı ailesinden, Gründerzeit dönemi mobilyaların kapladığı büyüdüğü evden, karısından, çocuğundan, sevdalısından, dostlarından uzakta yaşar, sadece geçip giden eşsiz bulutları sevmek için. Scholem, Benjamin ile iletişim kurmanın zorluğundan bahsederken, ilk koşul olarak onun yalnızlığına saygı duyulması gerekliliğinden söz eder.[16] Yaşarken ve ölürken yalnızdır esaslı huzursuz. Onunla dünyevi bir ilişki kurmak büyük sabır gerektirdiğinden çok fazla dostu da yoktur. Mesela, *Huzursuzluğun Kitabı*'nı yazmış olan Pessoa, Lizbon'dan, "şimdiye kadar olduğum ve bundan sonra da olacağım gibi yapayalnızım" diyordu.[17] Oysa ki öldükten sonra sandığından çıkan 70'in üstünde kurmaca yazarın eserleriyle ün kazanmıştı ve o zamandan beri hiç yalnız bırakılmadı.[18]

Kalabalık, yalnız kalmayı istemekle yalnızlıktan çeken huzursuzun kaçınılmaz temasıdır. Benjamin, haşhaş protokollerinde, aynı anda yalnız olmak ve başkalarıyla olmak istemenin hoşnutsuz hissiyatının, giderek büyüyerek derin bir yorgunluğa dönüştüğünü not eder.[19] Baudelaire için, kalabalık ve yalnızlık kolayca yer değiştirebilecek deyimlerdir. "Saat sabah birde" odasında yalnız kaldığında insan yüzünün acımasız baskısından kurtulduğuna sevinir, artık rahatlıkla kendi kendinden çekebilecektir. *Paris Sıkıntısı*'nda, "bir sanattır kalabalığın tadını çıkarmak"[20] diye yazarken, daha sert yorumunu Guys aracılığıyla yapar; "…kalabalığın içinde sıkılan insan aptalın tekidir! Ve ben onu hor görürüm!"[21] Kalabalık, insanın, herkesin önünde, ulu orta gizlenmesine olanak tanımasıyla, yazarlar için önemli bir çekim

alanı olmuştu. Poe'nun "Kalabalıkların Adamı" ise bu tema için Kopernik noktasıdır. İnsanların birbirlerini göz ardı etmeyi öğrenmesi, Dandy'nin doğuşu için temel koşuldur. Ama Dandy, "kendi kendilerine katlanamamaktan korkarak kalabalıkta kendilerini unutmaya koşanlar"'dan ayrılır.[22] Tutkulu gözlemcinin aşkı, işi, gücü kalabalıklardır: o her yerde kimliğini gizleyerek dolaşan bir prenstir.[23] "Kalabalık, sadece bir sığınak değil, aynı zamanda toplumdışı kalmış olanların kullandığı en yeni uyuşturucudur."[24] Ama kalabalık, *flâneur*'ün kullandığı tek uyuşturucu değildir.

Huzursuz, kafası karışık bir göçebedir. Göçebe her durakta değiş tokuş yapar. Sabitlikte ısrar etmez, ama kendi bildiğinin ötesine de kolayca ikna olmaz. Biraz inatçıdır, ama ikna etmeye de çalışmaz. "İkna etmek kısırdır"[25] diye açıkça yazar. Göçebe huzursuzun yükü, dolmakalemi, kurşunkalemi, piposu ve onları vazgeçilmez kılan sıkıntısıdır. Benjamin'in bir de Angelus Novus'u. Benjamin'in bu tabloyla kurduğu dünyevi ilişki, aslında onun nesneler(in)e karşı olan bağının en açık göstergesidir. Aynı zamanda koleksiyoncudur ve kitaplarına karşı olan bağ(ım)lılığını onu tanıyanlar bilir. Asja Lacis, *Meslekten Devrimci* kitabının Benjamin ile ilgili bölümünde bu noktaya değinir: "Karşılaştığı nesneler, onun için canlı varlıklardı- kendisine rahatsızlık veren ya da destek olan varlıklar."[26] Benjamin, *Haşhaş Üzerine* çalışmasının bir bölümünde, Marsilya'da yirmi dokuz temmuz akşamı, haşhaş çektikten sonra gittiği bir restoranda kararsızlık yüzünden sipariş verememesini anlatır. Kararsızlığının sebebi açgözlülük değildir, yemeklere karşı aşırı bir kibarlık duygusuna kapılmıştır ve mönüden bir yemek seçerek diğerlerini gücendirmek istemez.[27]

Kavafis'in meşhur "ömrünü nasıl tükettiysen burada, bu köşecikte / öyle tükettin demektir bütün yeryüzünde de" dizeleri huzursuz adına da konuşur. Soares "Nasıl yaşadıysam öyle öleceğim, kenar mahallelerin birinde, bir eskicide, alıcısı bulunamamış mektuplara düşülmüş notların arasında kiloyla satılacağım" diye düşündüğünden, Rua des Douradores'teki (varakçılar sokağı) işini bırakıp gitmez, bunu sürekli hayal etse de. Çekip gitse ne olacak? Madem Patron Vasques'ler her yerde farklı biçimlerde onu bekliyor, madem sömürülmekten kaçış yok, o zaman Soares kendi, dert dinlemesini bilen, nispeten insancıl, hoş, çıkarını bilen ama sonuçta dürüst Vasques'ini, zenginliğe ve başarıya doymayan, ölümsüzlük peşinde koşan diğer Vasques'lere tercih eder. Soares, hayal kurarak kaldıysa, Benjamin mektup yazarak gider. Ne de olsa "mektupla uzakta kalmaya devam ederek, uzak olmayı

reddedebilir insan."[28] Benjamin gidip *kendi içinin yazıcısı* olurken, Pessoa kalıp sandıkta onlarca yazara bölünür.

Huzursuz göz ardı edilemeyecek sıklıkta, melankoliyle şizofreni arasında mekik dokur. Kendi kendine konuşması ve bundan hiç de rahatsız olmaması kimseyi şaşırtmasın. Zaten yazı yazmak da kendi kendine konuşmak değil midir? Onun hayatında kalın çizgilerle çekilmiş sınırlar yoktur. Gündüz ve gece, gündelik hayat ve düşler dünyası ayrılmış değildir. Onun çocukça hayalleri, kopamadığı rüyaları vardır. Huzursuz, düşler âleminin müdavimidir. Zihnin başvurabileceği en yaratıcı kaynaklar olan hayaller ve rüyalarda kendini keşfetmeye çalışır. Uyuşturucunun verdiği esriklikle de amaç zihnin oyunlarını keşfetmek ve yeni algı kapıları açmaktır. Baudelaire, Şarap ve Haşhaş üzerine yazarken, hakiki gerçek sadece düşlerde bulunur der.[29] Hayaller ve rüyalar esinlerini bir yandan gerçek dünyadan –uyanık dünyadan– alırken, diğer yandan da zihnin keşfedilmemiş, uyarılmamış, başvurulmamış köşelerinden kesitler barındırır. İşte bu yüzden, düşler, uyurken ya da uyanıkken, huzursuz için vazgeçilmez düşünsel kaynaklardır. Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*'nın sonlarına doğru, "İyi hayal kurma sanatı üzerine" adlı bölümde, bu sanata vakıf olabilmek için nasıl özellikler taşımalı, hangi evrelerden geçilmeli, üçüncü ve son evreye varınca, hayalci neler yapabilir, onları anlatır. Bu sanatta ustalaşmak için öz varlığının yerine hayalleri koymak gerekir. Ancak ruhundaki manzaraların peşinde koşarak, hayal kurarak, kendini bulabilirsin, diye yol gösterir. Pessoa için "her birimiz, kendi kurduğumuz hayaliz sadece."[30] Hayal kurma sanatında zirveye ulaşanın, artık hayalini yönetmesine gerek kalmaz; isteklerini sıralaması, ortaya bir romanın çıkması için yeterli olur. Pessoa, nasıl onlarca yazar yarattığını da hayal kurma sanatındaki uzmanlığıyla açıklamış olur: "İçimizde yazmakta olan bir şair hayal edebiliriz, o belli bir tarz tutturuken, bir başkası da farklı türde yazacaktır…"[31] Octavio Paz'ın, *Düşsel ve Gerçek*'in önsözünde dediği gibi "gerçek Pessoa, hep bir başkasıdır." Benjamin, Asia Lacis'e adanmış, *Tek Yön*'de romantik bir tanım yapar: "Hayal etme gücü sonsuz-küçük olanda ara değerler bulma… her görüntüyü, katlanmış halde duran ve ancak açılınca soluk alan ve yeni kazandığı yayılımıyla içinde sevilen insanın hatlarını sergileyen bir yelpazedeki resim gibi kabul edebilme vergisidir."[32]

Rüyalar, yönetmen koltuğunda bizim oturduğumuz filmlerdir, diyordu yönetmen Gondry bir röportajında. Cioran'a göre de uyku saatleri boyunca sarhoş tanrılara benzeriz. Uyandığımızda da, gündüzün vasatlığı içinde ge-

ceki fantasmaların hiçbirinin yardımı olmadan, renksiz meselelerin mızmızlığını yeniden ele almamız gerekir.[33] Benjamin, *Tek Yön*'deki yazılarının hemen girişinde, gece dünyasıyla gündüz dünyasının ayrımının yemek yemekten geçtiğini anlatır: "Gün ile dokunuşmaktan, ister insanlar karşısında duyduğu korkudan dolayı, ister kendi iç toplanışı için olsun, kaçınan kişi yemek istemez, kahvaltıya yüz vermez."[34] Böylece, rüyalar âlemi ile gündelik hayat kopmamış olur, rüyanın çekim alanında kalmaya devam edilir. Bazen rüyalar yanarak yoğun bir sabah çalışmasına döner ve renksiz meseleler kendi başlarına kalır. Yine aynı eserde, sık sık rüyalarını anlatır: rüyaları anlatmak zamanın astarını bir çırpıda tersyüz etmektir.[35] Düşleri yorumlamak ise, uyanış için temel olan "henüz ulaşılmamış bilgi"ye göz kırpar. Benjamin, gerçeküstü dünyadan, Teidemann'ın *Pasajlar*'ın önsözünde dediği gibi, uyanış motifiyle ayrılır. Benjamin, 19. yüzyılı düşlenmiş nesnelerden oluşma bir dünya olarak ele alarak aslında bir çalar saat tasarımlamaktadır.[36] 19. yüzyıl uyanılması gereken bir düştür; "Tarihçiliğin yeni diyalektiğinin yöntemi, tinsel düzeyde olmuş olan'ı, rüyaların hızı ve yoğunluğu ile yaşamayı öğretir; amaç, böylece şimdiki zamanı bir uyanıklar dünyası olarak yaşamayı sağlamaktır; son çözümlemede bütün rüyalar, bu dünyayla bağlantılıdır."[37]

Huzursuz için ideal yoktur, aynı zamanın olmadığı gibi; onun düşleri vardır. Zaten modern, *spleen* olarak ideali parçalar.[38] Dün ve bugün birdir, gelecek de yoktur. Zaman olmayınca ideal de olmaz: zaman yoksa özlemle bekleyemezsin. Tarih onu yozlaştıramaz. İntiharla dost, sıkıntıya bağışıklık kazanmış, melankolik bir kiracı da olsa huzursuz, hayat, alışık olduğu dozun üstündeki acı sürprizleri de barındırır; onu bile hazırlıksız yakalayabilir. Hitler-Stalin paktı gibi. Varlığına köşe bucak sinen iç sıkıntısı, en muhteşem düşler esnasında bile kaybolmaz. Hayalleri denetleyen bir polis gibi, huzursuzluğundan sıyrılmaya-yazanların başını boş bırakmaz. Soares ne zaman düşlerinin verdiği hevesle bir şeylere niyetlense, kılıcını kınından çıkarmaya zaman bulamadan bozgunu kabul etmek zorunda kaldığından söylenir.[39] En güzel düşün arkasından bastıran sıkıntı, haşhaşın giderken bıraktığı tortuya benzer. Sıvası yavaş yavaş dökülen bir bina gibi gözükür gerçeklik. Sıkıntı, der Cioran, gönül işleriyle yetindiği müddetçe henüz her şey mümkündür; yargılamanın çemberi içinde bir yayılırsa, işimiz bitmiş demektir.[40] Melankoli, işi bitmişlerin hayat arkadaşıdır. Sürekli aynı şeyi hissetmek, hiçbir şey hissetmemekle eş değerdir. Baudelaire için kendini mutlu saymak alçalmaktır,[41] melankoli ise bir övgüdür. Çünkü "içten gelen her şii-

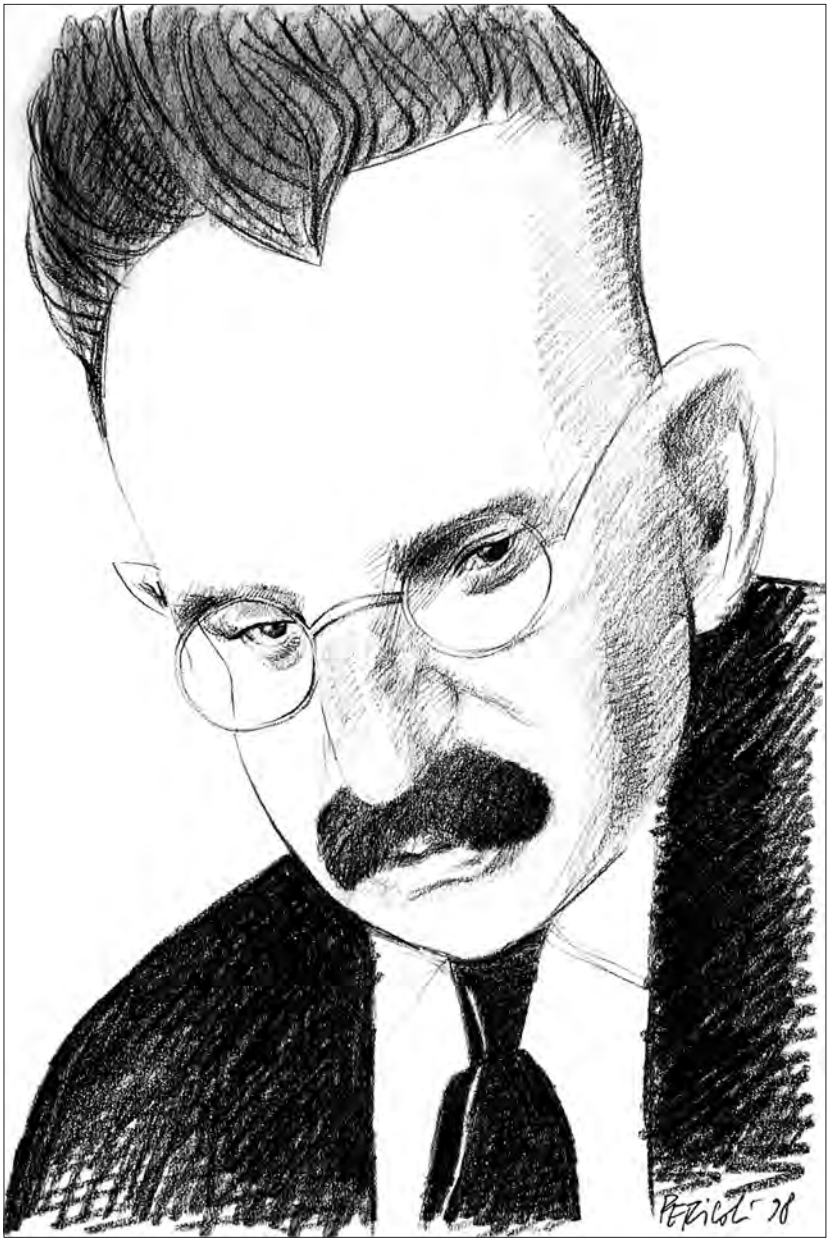
rin kaynağı melankolidir."[42] Cioran şöyle tanımlar: "Melankoli egoizmin düş halidir: kendinin dışında artık hiçbir nesne, hiçbir sevgi ya da nefret sebebi yoktur."[43]

Benjamin, 1912 kışında, Berlin'in eski batı semtinden bir ev tutarak, arkadaşlarıyla, sanatsal ve etik sorunların tartışıldığı Sprechsaal'ı (Konuşma Salonu) kurar.[44] Buradaki arkadaşlarından ikisinin savaş nedeniyle o evde intihar etmesi, Benjamin'de, yazılarında da izi sürülebilen, derin bir etki yaratır. 1932 yılında vasiyetini yazar, yakın bulduklarına veda mektupları yazar ama intihar etmez. Belki de koşulları gittikçe zorlaşsa da, hâlâ iyimser olabilmek için umutları vardır. Cioran der ki; "Bir tek iyimserler intihar eder; artık iyimser olamayan iyimserler... Diğerlerinin, hiçbir yaşama nedenleri olmadığına göre, niçin bir ölme nedenleri olsun ki?"[45] Benjamin kötümser değildir ama onun için intihardan kaçış da yoktur; "Modernizmin insanoğlunun doğal ve üretken temposunun önüne çıkardığı engeller, insanoğlunun güçleriyle orantılı değildir. Bu durumda insanın felce uğraması ve kurtuluşu ölümde araması, anlaşılır olmaktadır."[46] Modernizmin öznesi için, intihar bir kaçış, yenilgi ya da vazgeçiş değildir, "kahramanca bir tutkudur."[47] Kahraman Dandy'nin, "passion particulière de la vie moderne"'idir.

Yüreği buruşuk bir kâğıt gibi sıkılan Baudelaire, 1845'te bütün malını mülkünü Jeanne Duval'e bırakıp, eserlerini Banville'e emanet edip, kendini göğsünden bıçaklar. Ölmez, yarası da çabuk iyileşir, ama intiharın eşiğinden geriye dönüş yoktur. Yara ve bıçak ondadır, cellat ve kurban da o olur; 1876'da, 46 yaşında, bile bile kaptığı frengiden ölür. Pessoa 1935'te, 47 yaşında, sirozdan hayata veda eder. Kendilerini adadıkları yapıtları, onlar için hayatta tutunabilmenin bir yoludur. Pasajların yazılabileceği tek yerden ilerlemenin fırtınası tarafından kovulan Benjamin, hayata tutunamaz olur. Benjamin, 1940'ta, Berlin'in yerle bir olacağından, ikiye bölüneceğinden, çocukluğunun geçtiği semtin Fransa denetimine gireceğinden habersiz, arkasında Hitler tarafından işgal edilmiş geçmiş yüzyılın başkentini bırakarak, kendi elleriyle huzursuzluğuna son verir.

Notlar

1 Sigmund Freud, *Uygarlık, Din ve Toplum*, s.36, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.
2 Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 86, İletişim Yayınları, 2006.
3 *A.g.e.*, s. 91.
4 Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 208, İletişim Yayınları, 2004.
5 *A.g.e.*, s. 209.
6 Walter Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, s. 9, YKY, İstanbul, 2004-A.
7 Walter Benjamin, *Parıltılar*, s. 47, Belge Yayınları, İstanbul, 2003.
8 Walter Benjamin, (2004-A) s. 105.
9 "Et brûlé par l'amour du beau/ je n'aurai pas l'honneur sublime/de donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau".
10 Walter Benjamin, *Pasajlar*, s. 269, YKY, İstanbul, 2004-B.
11 Walter Benjamin, *Tek Yön*, s. 35, YKY, İstanbul, 2005.
12 Charles Baudelaire (2004), s. 77.
13 Walter Benjamin (2004-B), s. 167.
14 *A.g.e.*, s.189.
15 *A.g.e.*, s.189.
16 Scholem'den aktaran Besim Dellaloğlu, *Benjamin*, s.12, Say Yayınları, İstanbul, 2005.
17 Fernando Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*, s. 26, Can Yayınları, İstanbul, 2006.
18 Aralarında kötü bir Portekizceyle ilkel doğa şiirleri yazan, zihniyle değil sadece gözleriyle gören, Alberto Caeiro, pagan dinlere inanan hekim Ricardo Reis, birkaç da kadın yazar bulunan karakterler arasında, Bernando Soares, *Huzursuzluğun Kitabı*'nın yazarı olarak yaratılmış, Pessoa'nın yarı-dışkimliği idi.
19 Walter Benjamin, *On Hashish*, s. 25, Belknap, Harvard, 2006.
20 Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, s. 22, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.
21 Charles Baudelaire (2004), s. 77.
22 Charles Baudelaire (2006), s. 52.
23 Charles Baudelaire (2004), s. 210-211.
24 Walter Benjamin (2004-B), s. 149.
25 Walter Benjamin, (2005), s. 14.
26 Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü*, s. 176, Metis, İstanbul, 2006.
27 Walter Benjamin, *On Hashish*, s. 121.
28 Theodor W. Adorno, *Walter Benjamin Üzerine*, s. 57, YKY, İstanbul, 2004.
29 Krş., Charles Baudelaire, *On Wine and Hashish*, s. 85, Hesperus, Londra, 2002.
30 Fernando Pessoa (2006), s. 481.
31 *A.g.e.*, s. 484.
32 Walter Benjamin (2005), s. 48.
33 Krş. Emil Michel Cioran, *Çürümenin Kitabı*, s. 57, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
34 Walter Benjamin (2005), s. 12.
35 Krş. Walter Benjamin (2004-B), s. 264.
36 *A.g.e.*, s. 266.
37 *A.g.e.*, s. 267.
38 Krş. *a.g.e.*, s. 99.
39 Krş. Fernando Pessoa (2006), s. 73.
40 Krş. Emil Michel Cioran, *Burukluk*, s. 36, Metis Yayınları, İstanbul, 2000.
41 Krş. Charles Baudelaire (2004), s. 76.
42 Krş. Charles Baudelaire (2004), s. 76.
43 Krş. Emil Michel Cioran (2003), s. 103.
44 Krş. Bernd Witte, *Walter Benjamin*, s. 22, YKY, İstanbul, 2007.
45 Emil Michel Cioran (2000), s. 57.
46 Walter Benjamin (2004-B), s. 169.
47 *A.g.e.*, s. 169.



Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?

E. ÇİĞDEM ARTAN

Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki,
aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın.
Walter Benjamin

Fotoğrafın Kısa Tarihi adlı yapıtında Walter Benjamin, "Fotoğraf kuramcılarının yaklaşık bir yüzyıla yakın bir süre ve kuşkusuz en küçük bir sonuç elde etmeden, didiştikleri de bu fetişist ve temelde tekniğe karşı olan san'at görüşüdür işte"[1] diyerek fotoğrafın sanatsal değerine dair tartışmada tavrını belli etmiştir. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı makalesinde fotoğrafın sanatsal işlevinin ötesinde toplumsal işlevini tartışmıştır ve bunun politikayla olan ilişkisi üzerinde durmuştur. Dolayısıyla denilebilir ki, bu makalede teknik yeniden üretimle sanat yapıtının değişen değerini sorgulamanın ötesinde, o yılların sosyoekonomik (kapitalist) ve politik (faşist) gelişmelerini, sanat yapıtı, fotoğraf, sinema, estetik vb kavramlar etrafında ele almıştır.

Onun belki de özellikle vurgulamak istediği sanat biçimlerinin toplumsal koşullardan ayrı düşünülemeyeceğidir: "Her sanat biçiminin geçmişinde bunalımlı dönemler vardır; bu dönemlerde söz konusu biçim, zorlamasız olarak ancak değişik bir teknik konumunda, başka bir deyişle yeni bir sanat biçimi içersinde ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için zorlamada bulunur."[2] Dolayısıyla denilebilir ki, teknik yeniden üretim de toplumsal olgunun bir parçasıdır.

Aslına bakılırsa hiçbir teknolojik buluş toplumlardan ayrı düşünülemez. Toplumun içinde bulunduğu duruma göre, ihtiyaçlarına göre ve sahip olduğu üretim maddelerine göre şekillenir. "Zevk, insan doğasının bilinmeyen yönlerinin açığa çıkması değildir, toplumsal yapıyı belirleyen ve sınırları apaçık çizili olan yaşam koşullarına bağlı olarak biçimlenir."[3] O yüzden teknolojinin yalnız teknik bir olgu ve de yansız olduğu kanısı doğru değildir. Her yeni buluş bir amaca hizmet etmektedir ve toplumsal, kültürel, ekonomik sonuçları vardır. Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde değindikleri gibi: "Kaba bir buluş olan matbaa makinesi; akla daha yakın bir buluş olan top; daha önceleri de bir dereceye kadar bilinen pusula: Bu üç buluş hangi durumda değişiklik yaratmamıştır ki; biri bilimde, diğeri savaşta, üçüncüsü de maliye, ticaret ve denizcilikte!".[4]

Fotoğrafın ortaya çıkışını ve toplumsal işlevinin değişimiyle politikayla yakın ilişkisini tartışırken Benjamin, "geleneksel yapıt kavramıyla bağlarını kesin olarak koparan bir estetik kuramın kategorilerini geliştirdi."[5] Sanat yapıtını tarihi çağlara göre kurulmuş yapısında, Antik Çağ'dan günümüze dek, kült kökeninden yola çıkarak tanımlayan Benjamin, teknik yeniden üretimle sanat yapıtının biricikliğini ve kendisini başlangıçtan itibaren belirlemiş olan teolojik içermeleri yitirdiğini düşünmektedir. Benjamin'in betimlemesine göre bu içermeleri oluşturan şey sanat yapıtının *aura*'sıdır ve sanat yapıtının *aura*'sını yitirişinin nasıl yorumlanabileceği (bir demokratikleşme hareketi ya da kitleselleşmeye giden bir adım olarak) Benjamin ve Adorno arasında başlayan ve bugün de hâlâ sürüp giden bir tartışma konusu yaratmaktadır.

Demokratikleşme hareketi ya da kitleselleşme olarak *aura*'nın yok oluşu: Adorno ve Benjamin arasında bir tartışma

Bugün kültür her şeyi birbirine benzetiyor.
Theodor W. Adorno – Max Horkheimer, Aydınlanmanın Diyalektiği

Walter Benjamin'in "[s]anat eserinin tekniğin yardımıyla yeniden çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir"[6] derken vurgulamak istediği noktayı Gisèle Freund şöyle tanımlar: "O tarihe kadar sanat yapıtları, sınırlı sayıda izleyici tarafından görülebiliyordu; milyonlarca kopyanın üretilmesiyle büyük izleyici kitlelerine ulaşabilirlerdi. Bu evrim süreci gravürle başlamış ve litografiyle devam etmişti; ama sanattaki tekil yaratı-

mın büyüsünün kaybolması, fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle gerçekleşti."[7] Ancak Benjamin'e göre en etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan bulunur: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı – yani sanat yapıtının bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı.

Benjamin özgün yapıtın hakikiliği kavramını onun şimdi ve burada'lığıyla ilişkilendirir ve ona göre "[h]akikilik, teknik yolla –doğal olarak aynı zamanda başka yollarla da– gerçekleştirilen yeniden-üretimin bütünüyle dışında kalır."[8] Öte yandan, Benjamin'e göre sanat yapıtının geleneksel bağlamda en eski yerleşme yeri kült ortamıdır. Buna göre sanat yapıtının özel bir atmosferi (*aura*'sı) vardır ve törensel işlevi ön plandadır. Oysa ki "[s]anat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır."[9]

Benjamin izleyicinin Picasso ve Chaplin karşısında aynı tavır içerisinde olmadığını ileri sürerken bunun nedenini tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirlikte arar. Başka bir deyişle, sanat yapıtının toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldıkça, aynı ölçüde izleyici kitlesi içersinde de eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında bir ayrılığın ortaya çıktığı görülür. Öyle ki, bu ayrım resim sanatında açıkça görülmektedir. Bunun sebebi Benjamin'e göre sanat yapıtının alımlanmasının değişik vurgularla gerçekleşmesidir, ki bu vurgular sanat yapıtının kült değeriyle, sergileme değerinde odaklaşır.

Benjamin'e göre sanat yapıtının törensel işlevinin kaynağı olan kutsallığını, kült değerini terk edip, teknik yeniden çoğaltımla daha çok insana ulaşması –müziğin artık sadece kiliselerde ayinler sırasında değil, evlerde de dinlenilebilir olması– bir tür demokratikleşme hareketidir. Oysa Adorno'ya göre sanat yapıtının şimdi ve buradalı'ğını kaybetmesi, örneğin müziğin evlerde dinlenebilir olması, herkesin aynı şeyi tüketmesine neden olan kitleselleşmenin bir sonucudur ve Adorno sanat yapıtını şöyle değerlendirir: "Ancak *hic et nunc*'un (burada ve şimdi'nin) kutsallığı, seçilenin, vekiline geçen biricikliğini kökten ayırmakta, değiştirme sırasında değiştirilemez hale getirmektedir. Bilim buna bir son verir."[10]

Teknolojik gelişim çoğunlukla ilerlemeyle eşdeğer tutulmaktadır. Bunun başka bir ifade şekli de teknolojinin modernliğin bir göstergesi olarak ele alınmasıdır. Modernitenin başlangıcı olarak belirtilen tarihler de bu savı destekler niteliktedir: 1789 Fransız İhtilali'nin getirdiği özgürlükçü hava, demokrasi rüzgârlarıyla yıkılan krallıklar ve feodalitenin ardından köylünün kente göçmesi ve yeni iş kollarının yaratılmasının devamında 19. yüzyılda Sanayi Devrimi.

Tekniğin söze gelmiş hali olan teknolojiyi aydınlanma kuramı çerçevesinde değerlendiren Adorno ve Horkheimer şöyle bir eleştiri getirirler: "Teknik, birlikte geliştiği ekonomik sistem kadar demokratiktir. Teknik bu bilginin özüdür. Ulaşmaya çalıştığı hedef imgeler değil, idrakin vereceği mutluluk değil, tersine yöntemlerdir, başkalarının emeğini sömürmektir, sermayedir."[11]

Adorno'nun tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi demokratik bir hareket olarak yorumlayan Benjamin'e karşı çıktığı nokta da aslında tam burasıdır: Sermaye sahipleri –kapitalist ve işçi– tüketici kimlikleri. Öyle ki, Adorno buradan hareketle çalışmalarında yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki ilişkiye yönelmiştir ve kitleselleşmeyi Horkheimer'la birlikte "Kültür Endüstrisi" kavramıyla açıklamıştır. Kavramlaştırma sırasında iki düşünür "kitle" ve "popüler" kelimelerini müsveddelerde kullansalar bile bu iki kelime çok fazla ideolojik anlam taşıdığı için vazgeçmişlerdir. "Kültür Endüstrisi" der Adorno, "eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir."[12] Burada önemli olan pazarda tüketilecek meta yaratmaktır. Adorno'ya göre de Benjamin'in demokratikleşme olarak addettiği tekniğin olanaklarıyla yeniden basım da bu sistemin sürekliliğini sağlamaktadır. O yüzden sinema ve radyoyu bu endüstri içinde değerlendirirken şöyle der: "Sinema ile radyonun kendilerini artık sanat olarak göstermeye ihtiyaçları yoktur. Bir ticaretten başka bir şey olmadıkları gerçeğini, bilerek yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanmaktadırlar."[13]

Asıl olarak Kültür Endüstrisi'nde gözden kaçırılmaması gereken bir nokta, kültürün oluşmasında "kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması"[14] ve kapitalist sistemde kültürün taşıdığı ideolojik boyuttur. Başka bir deyişle, "[k]ültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan var olmayacak olsa da, kitleler onun ölçütü değil ideolojisidir."[15]

Aydınlanmanın Diyalektiği adlı yapıtlarında "Kültür Sanayi" bölümünün alt başlığı "Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma" olduğu üzere denilebilir ki, Adorno ve Horkheimer'ın kültürün ideolojik boyutunun kaynağını aradıkları yer Aydınlanma ve onun getirdiği modernlik söylemleridir.

"Aydınlanma totaliterdir"[16] diyen Adorno ve Horkheimer'a göre Aydınlanmacılar "yıkıcı rasyonellik ilkesine sıkı sıkı sarılırlar"[17] ki bu, her şeyi *birlik, bütünlük* içinde anlamlandırma çabasıdır. Başka bir deyişle, her şey daha başından kesin ve belirlenmiştir. Aydınlanma teknik bilginin nesnelliğine boyun eğmiştir. Adorno ve Horkheimer "[t]eknik rasyonellik bugün

egemenliğin rasyonelliğidir" derken, muhakkak ki bunun içinde faşist hükümet ve faşist programları görmüş olmalarının etkisi büyüktür.

Sanat yapıtının *aura*'sı, biricikliği yok olmuştur ancak bunun en temel sebebi iktidara gelmekte olan faşizmin bu kitle iletişim yöntemlerine gösterdiği ilgi ve propaganda programlarıdır. Benjamin bunu şöyle değerlendirmiştir: "Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır."[18]

Faşizm ve sanatın propagandacı varlığı

Bilinçlerin uyanmasında, fotoğrafın ve televizyonun
çok büyük rolü oldu, Amerika'da sansür kalktı.
Gisèle Freund

Faşizm bugün akıllarda tek bir isimle özdeşleşmiştir: Adolf Hitler. Tek bir kişinin varlığıyla yapılan bu betimleme dönemin bütün toplumsal, sosyoekonomik ve politik gelişmelerini dışlayıcı bir tutum sergilemektedir. Oysa ki faşizm özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan iktisadi bunalım sonucunda sermayenin merkezileşmesiyle ortaya çıkan büyük sermaye sahiplerinin iktisadi bunalımla fakirleşen kitleleri peşlerinden sürüklemek için kullandıkları bir propagandadır. Dolayısıyla bir delinin cinnet anından öte faşizm, kapitalist sistemin bir parçasıdır, onun propaganda dilidir. "Kapitalizmin çarkı, sayısı gittikçe artan çeşitli ülkelerde zorbalığa başvurulmazsa dönmemektedir"[19] diyen Bertolt Brecht tutarlı Marksist çizgisini hiç terk etmemiş bir düşünürdür ve faşist ideolojiyi bu çerçeveden ele almıştır. Dolayısıyla tüm Marksist yaklaşımın ortak noktasını oluşturan, faşizmin kapitalist egemenliğin çelişkilerinin doğal bir sonucu olduğu düşüncesini Brecht de desteklemektedir.

Brecht, Walter Benjamin'in yakın arkadaşı olmanın yanı sıra, onun hayatında kilit bir rol de oynamıştır. Benjamin'in okuma listelerinden anlaşıldığı üzere, Benjamin Marx'ı pek okumamış ancak Marksist düşünceyi Brecht, Lukàcs ve Korsch'un yapıtlarından takip etmiştir. Öyle ki Brecht'in dönemin kültürel olaylarını –edebiyat ya da başka bir biçimde sanat yapıtlarını– Marksist yaklaşımla değerlendirirken, etkinliğin ön koşulu olarak *herkesi* etkisi altına almasına ve tüm insanları ilgilendirmesine yaptığı vurgunun Benjamin'de "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde etkili olduğu gözlenmektedir.

Brecht'in özellikle üzerinde durduğu konu *hakikat*tir: "Bir tek hakikat vardır, iki ya da var olan çıkar gruplarının sayısı kadar değil."[20] Gisèle Freund hakikatin kitlelere göre yeniden üretimini kendi başından geçen bir hikâyeyle şöyle anlatır: "Savaş öncesinde, Paris Borsası'nda, tahvillerin alım satımı açık havada, kemer altlarında yapılıyordu. Bir gün, burada alım satım yapan bir borsacının fotoğraflarını çektim. Kiminde gülümsüyor, kiminde sıkıntılı bir ifade takınıyor, yuvarlak hatlı yüzünü siliyor, el kol hareketleriyle insanları çağırıyordu. Bu fotoğrafları Avrupa'da yayımlanan birçok resimli dergiye gönderdim ve yorumsuz bir başlık seçtim: 'Paris Borsası'nda Görünümler'. Kısa bir süre sonra Belçika'da yayımlanan bir gazetenin küpürleri elime geçti ve fotoğraflarımın konudan bütünüyle farklı bir manşetin altında yayımlandığını gördüm: 'Paris Borsası yükselişe geçti, hisseler inanılmaz fiyatlara çıktı.' Dahiyane başlıklar eşliğinde sunulan masum fotoğraflarım, birer finans olayına dönüşüyordu. Birkaç gün sonra, aynı fotoğrafları, bir Alman gazetesinde bu defa şu başlığın altında görünce şaşkınlığım iyice arttı: 'Paris Borsası'nda Panik. Servetler eriyip gidiyor, binlerce kişi yıkıma uğradı'. Yakaladığım görüntüler, satıcının umutsuzluğunu ve varını yoğunu yitiren borsacının şaşkınlığını çok iyi yansıtıyordu."[21] Bu olaydaki iki yayın organının da farklı politik eğilimlerle aynı fotoğraflara tamamen zıt anlamlar yüklemeleri, kitlelerin hakikate göre kendilerine yön vermelerini olduğu gibi, hakikatin de kitlelere göre yeniden üretilebilirliğini göstermektedir.[22] Oysa ki fotoğraf bir propaganda aracı olmadan önce "[r]esimleri çoğaltılan ilk insanlar, fotoğrafın görsel mekânına, el sürülmemiş masumiyetleri ve manşetleriyle kirletilmemiş olarak girdiler. Hâlâ birer lüks nesnesi olan gazeteler, çok seyrek olarak alınıyor ve çoğunlukla 'kafe'lerde okunuyordu. Gazeteler bir haberleşme aracı olarak fotoğraftan yararlanmıyorlardı henüz ve sokaktaki adamın kendi ismini basılı olarak görmesi için vakit vardı daha."[23]

Kavgam adlı kitabında bir liderin hiçbir zaman sadece açıklama ve talimatla yandaş kazanamayacağının altını çizen Hitler, kitleleri harekete geçirecek, onları coşturacak bir propaganda programına yönelmiştir. Bu dönem Almanyasında ses düzeniyle gerçekleştirilen ve radyolarda yayımlanan, sinemalarda gösterilen büyük mitingler sayesinde gazete, radyo ve sinema oldukça gelişmiştir. Bu gelişmeler toplumsal zamanda bir tesadüf olmanın tersine, bütün bu sürecin kilit noktasını oluşturan sanat sayesinde Naziler, *kültürel misyon*larına çok sayıda sembol ve imge sağlamıştır.[24] Öyle ki, faşizmin ideolojisini yaymak için teatrallikten yararlanan Hitler el-kol hareketlerini ve hitabet yöntemlerini geliştirmek için bir oyuncudan ders almıştır.[25]

Faşizm kitlelere asla tek bir mesaj iletmemişti. Her sosyal grubun kendi dinamiğine göre bu mesajlar yeniden kurgulanmış ve uyarlanmıştır. Faşist ideolojinin sanatı propaganda programının ana eksenine böylesine bir tutumla koyması da bir tür demokratikleşme hareketi olarak değerlendirilmiştir. Oysa ki Adorno'ya göre tekelin egemenliğindeki her kitle kültürü özdeştir ve tekel tarafından üretilen kavramsal iskeleti iyice belirmeye başlamıştır.[26] Tabii ki her şeyin her şeyle özdeşliğinin bir bedeli vardır, o da hiçbir şeyin kendisiyle özdeş olma hakkının yok olmasıdır.[27]

Bütün bu süreçleri göremeden intihar eden Benjamin faşist politikanın erken zamanlarına tanık olmuştur ve ona göre faşizm politikayı estetize etme çabası içindedir. Benjamin'in bu görüşünü faşist ideolojinin var olan sanat yapıtlarını yeniden konumlandırma ve politik bağlamlar yüklenme çabalarında görebilmemiz mümkündür.

Öte yandan sanat da bütün bu toplumsal süreçten kendi payına düşeni almış ve yeni sanatsal biçimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunların en büyük özelliği belki de sanat yapıtının kendinden çok içerdiği anlam ve ilettiği mesajdır. Duchamp pisuvarı ters çevirip müzeye koyduğu ve "bu bir sanat yapıtıdır" dediği zaman sanat yapıtının politik bir imge haline dönüşmesi oldukça dikkat çekmiştir. Dadaizm buna önayak olmuştur. Benjamin'e göre rastgele kelimelerle yazılan şiirler, üzerlerine pul, düğme vb maddeler konulan tablolar aracılığıyla Dadacıların ulaşmak istedikleri hedef "yaratıların atmosferini acımasızca yıkmaktır; böylece bu yaratıların üstüne üretimin araçlarıyla bir yeniden-üretimin utanç damgası basılmış olur."[28] Sanat biçimlerine bu tarz bir sanat yapıtı anlayışı getiren Dadaizm'in öncülük ettiği teknik yeniden üretimin bir diğer öncüsü de Pop-Art kültürüyle özdeşleşmiş bir isim olan Andy Warhol'dur. Andy Warhol'da sanat yapıtı fotoğrafın tuvale aktarılması yoluyla gerçekleştirilmektedir.

Andy Warhol'un fotoğrafı

Eğer Andy Warhol'u tanımak isterseniz yalnızca resimlerime, filmlerime, bir de bana bakın, hepsi bu. Onların ardında hiçbir şey yok çünkü…
Andy Warhol

Andy Warhol'u hem kişisel duruşu hem de sanat yapıtlarıyla bütün bu tartışmaların orta yerine koyan nokta, onun palet ve fırçayı dışlayan üretim

modeline bağlılığıdır. Carneige Teknoloji Enstitüsü'nde üniversite eğitimini tamamlayan Warhol, New York'a yerleştikten sonra sanat yapıtlarında *serigrafi* (ipek baskı) tekniğini kullanarak fotoğraftan ve teknik imkânlardan sonsuz bir şekilde yararlanmıştır.

Öte yandan Andy Warhol; sanat yapıtının, teknik olanakla yeniden çoğaltılabilirliği sayesinde demokratikleşmenin ötesinde kitleselleşmesi ve sanatın kitlesel hareket süresince nasıl bir manipülasyon aracına dönüştüğünü göstermesi açısından da çağımızın ve avangard akımın önderlerindendir. Çünkü Andy Warhol'da "[ü]retimin adı *Fabrika'*dır. Tarzı vardır. Kimin ve ne için ürettiğini bir kısım anlar, bir kısım anlamaz. Sahibi ve işçileri vardır. Toplu üretim manipülasyon içerir. Değişik mecralar kitlesel iletişime hizmet eder."[29]

Warhol'un üretim yerini fabrika olarak adlandırması sanat yapıtlarının sanatsal özelliklerinden daha öte, ilettikleri mesajlarla önem taşıdıkları bir dönemde bir tesadüf ya da bir ironi olarak düşünülmemelidir. Bir anlamda faşizm ve sanat ilişkisinin orta yerinde duran kitle iletişim araçlarıyla halkın manipüle edilmesini işaret etmektedir *fabrikasyon üretim*. Benjamin faşizmin amacının kendi içinde tutarlı olarak, politik yaşamın estetize edilmesi olduğunu söyler.[30] Benjamin 1940'ta Port-Bou'da, Fransa'dan İspanya'ya geçmek için kapıların açılmasını beklediği bir gece intihar eder. Dolayısıyla bugün *Holokost* olarak adlandırılan şeyi Benjamin yaşamamıştır. Bu yüzden de onun yazılarında soykırım diye bir kavram açık bir şekilde bulunmamaktadır. Ancak soykırım, bunun Batı düşüncesindeki değerlendirilişi ve bunun eleştirisi, aslında Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde ele aldığı *tarih, ilerleme, Marksizm, faşizm* ve bunların üzerine kurmaya çalıştığı söylemin bir devamı olarak ele alınması gereken bir temadır. Zygmunt Bauman'ın *Modernite ve Holokost* kitabı bu noktada temel referans kaynağıdır. Holokost terimi tarihte tek bir olayı, sadece Yahudi Soykırımını tanımlayan ve *bütünüyle yanlış* anlamına gelen İbranice bir kavramdır ama geniş anlamda soykırımı tanımlamaktadır. Bauman'ın vurguladığı temel nokta ise Batı düşüncesinde, 1930'lar Nazi rejiminin "Hitler, III. Reich, Yahudi Soykırımı modern aklın bir istisnasıdır, bir cinnet anında işlenmiş olağanüstü bir eylemdir, kural değildir; dolayısıyla genelleştirilemez, buradan çok büyük anlamlar çıkartılamaz, bunu bu dar anlamıyla ele almak lazım" söylemiyle değerlendirilmesinin yanlışlığıdır.

Bauman bu söyleme "soykırımın niye olduğuna değil niye her gün olmadığına şaşırmak lazım"la karşı bir tez sunar. Soykırımın modern rasyonalitenin,

modern aklın kendisini inşa biçiminin ve modern toplumsal yapısının potansiyeli dahilinde olduğunu söyler. Bauman'a göre Auschwitz'le sembolleştirebileceğimiz toplama kampı aslında modern fabrikanın evrimleşmiş bir halidir. Fabrika ile temerküz kampı arasında bir analoji yapar. Fabrikanın mal üretmek için hammaddesi demir-çeliktir, buna karşın Auschwitz'in hammaddesi ise insandır ve ürettiği de ölümdür. İyi bir sermayedar fabrikasını öncelikle pazara yakın bir yere kurar. Ayrıca fabrika hammaddelere ve de taşıma ağlarına yakın olmalıdır. Öyle ki bütün temerküz kamplarının yeri Yahudiler'in çoğunlukta olduğu yerlerdir ve hepsi de tren yolu ağlarına yakındır. Öte yandan öldürmek için kullanılan maddenin, aslında temizlik sektörünün hammaddesi olan, Zyklon B'nin fabrikalarına da yakındır. Alman bir kimyager tarafından savaş sırasında ordu hareket halindeyken karargâhlardaki salgınlarla baş etmek için geliştirilen ve öldürücü özelliği, doz aşımı neticesinde orduda oluşan kitlesel ölümlerden keşfedilen Zyklon B, kamplarda duş odalarında gaz olarak verilir. Bu maddenin çok az bir miktarı bile tonlarca su ile karıştırıldığında çok etkilidir. Bunun yanı sıra Zyklon B'nin en önemli özelliği çok ucuz olmasıdır.

Bauman'a göre Holokost bir istisna değildir. Tam tersine, uygarlığın ilerlemesinin bir tanıklığı, modernitenin akli, kurumsal altyapısının bizzat kendisidir aslında. Modern uygarlık ve onun tıbbi, örgütsel, bürokratik, teknolojik başarıları, Holokost'u mümkün kılan *ilerlemeleri* olmasaydı Holokost olmazdı. Aslına bakılırsa Andy Warhol'un çağdaşlarının arasından sıyrılmasını sağlayan yönü de modernitenin bütün olanaklarından yararlanmasıdır. Üretim yerini fabrika olarak adlandırması da içinde bulunduğu durumun fazlasıyla farkında oluşu olarak değerlendirilebilir bir anlamda.

Andy Warhol'u ve onun yapıtlarını en iyi anlatmayı başaran, 1987'de sanatçının ölümünden sonra iki Amerikalı ressamın (David McDermott ve Peter McGough) beraber yaptıkları portresidir. "Ressamlar burada, neo-Viktoryen üsluplarıyla, yeni ölen Warhol'a, onu ve bizi bir zaman yolculuğuyla tam bir yüzyıl öncesine götüren saygı ifadesinde bulunurlar; bu dönemde Warhol'un ilk adı usul icabı tabii ki Andy değil, Andrew olarak kaydedildi ve doğum ve ölüm tarihleri 1828-1887 olarak belirtildi. Yıldızlarla dolu bir küreye yerleştirilmiş hilalin üzerine oturan kanatlı bir putto, bu çok yönlü dehanın ölümünün yasını tutar; bu göksel kürenin etrafında da söz konusu dehanın başarı gösterdiği alanlar sekiz Viktoryen kategori içinde tanımlanır: SANAT, MÜZİK, GAZETECİLİK, TİYATRO, TOPLUM, FOTOĞRAF, FELSEFE, EDEBİYAT. (Anakronizme düşmemek için, FİLM dahil edilmemiştir.)"[31]

Andy Warhol'un bütün bu alanlarda sunduğu yapıtların en temel işlevi yirminci yüzyıl tarihini ve imgelerini bir tür belgesel olarak kitlelere sunmasıdır. Benjamin "Kitle, içinden halen sanat yapıtları karşısındaki alışılagelmiş bütün tutumların sanki yeni doğmuş gibi çıktığı bir kaynaktır. Nicelik, niteliğe dönüşmüştür"[32] derken Warhol'un yapıtlarının ana özelliğinin altını çizmektedir bir bakıma. Bütün resimleri, başka fotoğrafların tuval üzerine kopyası olan Warhol'un kendisi de, yapıtlarının niteliksel zayıflıklarının farkındadır ve bu nedenle çalışmalarını niceliksel olarak geliştirmektedir; örneğin "bir seferde otuz altı tane Jacklyn Kennedy resmi birden yapmaktadır".[33] Andy Warhol'un çoğaltılmış fotografik imgelerden oluşan yapıtlarıyla iletmek istediği mesaj *meta estetiği*'nde parlayan imaj sahibi *yıldız*'ların bunu neye borçlu olduklarıdır. "Aynı görsel imgenin bombardımanına maruz kalan kişi, bunun bedelini tahayyül gücünün kısırlaşmasıyla öder daima; o *yıldız* her şeydir, çünkü hakkında düşünmemiz mümkün olan ne varsa hepsini başkaları bizim adımıza defalarca düşünerek hazırlop sunmuştur bize."[34]

Benjamin'e göre "[f]otoğrafçı ne kadar usta olursa olsun ve modeline ne kadar dikkatli poz verdirmiş bulunursa bulsun, seyirci, gerçekliğin resimdeki kişiliği (çekildiği) zamana oturturken kullandığı buradalığı ve şimdiliği, o küçücük rastlantı kıvılcımını aramak için karşı konulmaz bir zorunluluk duyar". İşte Warhol serigrafi tekniğiyle fotografik imgelerden çoğaltarak oluşturduğu yapıtlarında bu imajları birer meta haline dönüştürerek Benjamin'in vurguladığının tam tersini yapmıştır. "Fotoğrafı her zaman belirleyen, yine de fotoğrafçının tekniğiyle olan ilişkisidir"[35] diyen Benjamin'i desteklercesine Warhol'un sanatsal üretim sürecinde böyle bir yola başvurmasına etki eden sebeplere baktığımızda kapitalizmin belirleyici rol oynadığını söyleyebiliriz. "Bu bağlamda Warhol'un olay, nesne ve kişilere bakış açısında hep aynı şeye tanık oluruz: Önemli ile önemsiz arasında hiçbir sınır çizgisi yoktur. Öyle ki, Marilyn Monroe ile Campbell Konserve Kutusu hiç zorlanmadan aynı paydayı bölüşür burada".[36] Kapitalizmin bir tür armağanı olan meta estetiğinde parasal değeri olmayan hiçbir şey yer alamaz. Andy Warhol da içinde bulunduğu zamanın sosyoekonomik koşullarının oldukça farkında olan bir sanatçı olarak yapıtlarının "bir imaj ya da marka olarak meta estetiğinde yer alması için ne gerekiyorsa yapmıştır".[37]

Bütün bunları yaparken Warhol'un en büyük kaynağı hem o imgelerin toplumsal ve kitlesel üreticisi olarak hem de kendi yapıtlarının yayılmasını sağlayarak yararlandığı medyadır. Warhol medyayla her zaman iyi ilişkiler

kurmuş, bunu da ilişkiyi basit tutarak sağlamıştır. Öyle ki İsveçli gazetecilerle söyleşi sırasında "Bana ne söylememi istediğinizi söyleyin, ben onu aynen tekrarlarım" demiştir. Warhol'un yapıtları gayet popüler hale gelmiş, sosyete arasında ve yüksek kültür tarafından bile kabul görmüştür ve medya buna hiçbir şekilde kayıtsız kalamamıştır. Warhol da tüm bunların arasında *Time* dergisine iki kere kapak olmayı başarmıştır.[38]

Sanatsal üretim sürecinde kullandığı tekniklerle, ortaya sunduğu yapıtlarla ilettiği mesajlarıyla başlı başına bir kült(ür) haline gelen Andy Warhol'u, disiplinlerarası duruşu ve toplumsal değişmede sanatı dışlamayıcı tavrıyla çağının önde gelen düşünürlerinden olan Benjamin'in karakteristikleriyle ele alırsak, ikisinin arasında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar olduğunu da görebiliriz rahatlıkla. İlk olarak, Benjamin'in, özellikle Gerschom Scholem'le olan arkadaşlığı sayesinde beslenen Yahudi Mesihçiliği'ne olan inancına benzer bir şekilde Andy Warhol'un hayatında da dini inanç önemli bir özelliktir. Katolik kilisesine olan bağlılığı Warhol'un en bilinen özelliklerinden biridir. Öte yandan dinle olan bu yakın ilişki her ikisine de ölümle ilişki kurmalarını sağlamıştır. Ancak ölüm karşısında ikisi de farklı tavır takınmışlardır; Benjamin ölüme her zaman yakın durmuş, intihar aklının hep bir köşesinde durmuş ve sonunda bunu gerçekleştirmişken, Warhol hep ölüm korkusu yaşamıştır. Hatta 1968'de bir hayranı tarafından vurulduktan sonra yaptığı birçok işi devretmiş, özellikle film çekmeyi bırakmış, sadece filmin pazarlanmasına kolaylık sağlasın diye *Fabrika'*nın bir ürünü olduğunu göstermek üzere altına imzasını atmıştır. İkisi arasındaki en temel farkı, yaşam koşullarında görmekteyiz. Benjamin yapıtlarını yayımlatmak için türlü sıkıntılar yaşarken öte yandan Yahudi olması dolayısıyla kaçması gerekiyor, parasızlıkla yaşadığı sefalet son demlerindeyken de intihar ediyordu. Bunun tam tersine Andy Warhol'un yapıtları büyük sükse yapıyor, her gün parasına para katıyor ve yüksek kültürün bir parçası haline geldiği gibi, yeni bir yaşam tarzının temsilcisi oluyordu Warhol.

Bugün Pop-Art ve de popüler kültür Warhol'un *Marilyn Monroe* resmiyle özdeşleşmiş durumdadır. Bu resme sahip olmak, onu duvarına asmak kişiye belli bir akımın parçası olduğu hissiyatı sağlamasından dolayı Marilyn'in resminin kartpostal, poster, tişört, çanta vb yeniden üretimi bugün *sanat yapıtının aurası* tartışmalarının geldiği son noktayı işaret etmektedir. Bu duruma örnek teşkil edebilecek bir başka durum da müzelerin hediyelik eşya dükkânlarıdır. "Özgün yapıtları satın alamayanlar, kusursuz bir kaliteye sahip tıpkıbasımları alabiliyorlardı artık"[39] ve bu tür alışveriş toplumsal statü-

de belli bir konumun göstergesi haline gelmişti. Müzeye gidecek kadar sanatla ilgili, müzeden o sanat yapıtının tıpkıbasımını alacak kadar sanattan anlayan (burada hangi sanat eserinin tıpkıbasımının alındığının da önemi vardır) ve o tıpkıbasımı alacak kadar iyi bir ekonomik seviyeye sahip olduğunun göstergesidir müze dükkânından yapılan alışveriş.

İçinde bulunduğumuz yüksek teknolojik donanımlı ortamdan ve bütün bu tartışmaların ardından geçmişe baktığımız zaman unutulmaması gereken nokta, Benjamin'in 1940'ta intihar ettiği gerçeğidir. Acaba Benjamin de Adorno gibi yaşasa ve bütün o savaş dönemini, ardından yaşanan teknolojik gelişmeleri görse ve *aura'*yı bir daha düşünse, aynı şeyleri söyler miydi?

Peki, Walter Benjamin Andy Warhol'u görebilseydi ne düşünürdü acaba? Fotoğrafın bire bir sanat yapıtının içinde yer almasını, hatta ana madde olarak kullanılmasını ve buradan doğan, adına popüler kültür denen, yeni *değerler* üzerine neler söylerdi? Büyük ihtimalle Benjamin bütün bu süreci yeniden gözden geçirecekti. 1930'lardaki kararsızlığından uzaklaşacak ve soykırım sonrasında popüler olana daha mesafeli duracaktı. Bu da onun Adorno'nun Kültür Endüstrisi kavramına daha yakın durabilmesini sağlayacaktı. Böylece o da tıpkı Adorno gibi 1930'ların faşist ideolojisi ile 1945 sonrasının Kitle Toplumu arasındaki benzerliklerden dem vuracaktı. Öte yandan denilebilir ki, Benjamin de temerküz kampları ve Andy Warhol'un sanat yapıtıyla üretim süreci arasındaki ilişkiden yola çıkarak *Fabrika* benzerliğine dikkat çekecekti. Ancak bu analojide vurgulanmak istenen, faşizmin ideolojik boyutunun Andy Warhol'da süregelmesi olmayacak, bunun ötesinde benzer formlar ve sanat biçimleri kullanan ve Andy Warhol'la özdeşleştirilen Popüler Sanat (genel tanımıyla *Pop-Art*)'ın faşist ideolojinin ortaya çıkardığı kitle iletişim araçlarından yararlanması olacaktı.

Notlar

1 Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları, İstanbul, 2002, s. 7.
2 Walter Benjamin, *a.g.e.*, s. 73.
3 Gisèle Freund, *Fotoğraf ve Toplum*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 7.
4 Adorno – Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 19
5 Bernd Witte, *Walter Benjamin*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 131.
6 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 69.
7 Gisèle Freund, *a.g.e.*, s. 89.

8 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 54.
9 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 58.
10 Adorno – Horkheimer, a.g.y., s. 26.
11 Adorno – Horkheimer, a.g.y., s. 20.
12 T. W. Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", *Cogito*, Sayı 36, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 76.
13 Adorno – Horkheimer, *a.g.e.,* s. 8.
14 Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995, s. 95.
15 T. W. Adorno, *a.g.e.*, s. 77.
16 Adorno – Horkheimer, *a.g.e.*, s. 22.
17 Adorno – Horkheimer, *a.g.e.*, s. 22.
18 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 59.
19 Bertol Brecht, *Faşizm Üzerine Yazılar, 1933–1939,* Ma-Ya Yayınları, İstanbul, 1975, s. 19.
20 Bertol Brecht, *a.g.e.*, s. 20.
21 Gisèle Freund, *a.g.e.*, s. 143.
22 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 57.
23 Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, s. 13–14.
24 Toby Clark, *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 67.
25 Toby Clark, *a.g.e.*, s. 72.
26 Adorno – Horkheimer, *a.g.e.*, s. 8.
27 Adorno – Horkheimer, *a.g.e.,* s. 29.
28 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 74.
29 Mine Haydaroğlu, "Andy Warhol: Amerikan Kült(ür)ü", *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol*, (ed.) Esra Aliçavuşoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 39.
30 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 77.
31 Robert Rosenblurr, "Sanat Tarihi olarak Warhol", *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol*, (ed.) Esra Aliçavuşoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 7.
32 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 75.
33 Sabri Kaliç, *Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 27.
34 Mehmet Ergüven, "Andy Warhol", *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol*, (ed.) Esra Aliçavuşoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 32.
35 Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, s. 22.
36 Mehmet Ergüven, *a.g.e.*, s. 32.
37 Mehmet Ergüven, *a.g.e*., s. 32.
38 Bkz. 29 Ocak 1965 ve 16 Şubat 1970 tarihli sayılar.
39 Gisèle Freund, *a.g.e.,* s. 92.

Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da *Flâneur* İmgesi Üzerine Bir Deneme

TUĞBA DOĞAN

I

Olabildiğince yalnız kalmalıyım. Başardığım ne varsa, yalnızlığımın karşılığıdır.

Franz Kafka
(*Günlükler*'den...)

Var oluşla yalnız oluş, belki aslında aynı şeydir, aynı şeyin başka iki türlü söylenişidir. Yalnızlık, kalınacak değil olsa olsa yüzleşilecek, fark edilecek bir şeydir. Bu yüzleşmeyi hayatı boyunca hiç yaşamayacak, onunla hiç karşılaşmayacak olanlar vardır elbet. Birilerinin hayatında birisi olmak, bu rolün çeşitliliği ve hayat boyu artabilirliği, oyalayıp yalnız olmadığına inandırabilir böylelerini. Bu sanıyla sürüp yine onunla bitebilir bir hayat. Hatta böylesi sanki daha iyidir.

Oysa yalnız olduğunu kelimenin tam anlamıyla "bilmek", hem güçlü ama biraz kırılgan yapar insanı. Bu bilgiye rağmen yaşamak hayatın kendisini, içinde yalnızlığın büyük rolünün olduğu bir *Trauerspiel*'e dönüştürür. Yalnız oluşunu varoluşuyla birlikte görenler genellikle merakla, bilme arzusuyla lanetlenmiş olanlardır. Merak ettikçe yalnızlaşılır, yalnızlaştıkça bilme arzusu denen orospu doymak bilmez.

Benjamin'i hayatı boyunca oradan oraya savuran, onu –kimilerine göre– tutarsızlıkla dolduran, düşüncesini bu denli dişi kılan rüzgârı da yalnızlık

üflüyor olsa gerek. Yalnızlığını görmek, bilmek ve onu hastalıklı bir aşkla sevmek, Benjamin'i anlamaya çalışırken onunla ilgili hatırda tutulacak şeylerin başında yer alır.

"Benjamin'e göre yalnızlık, insana uygun tek durum gibi görünür. Benjamin, odada tek başına otururken çekilen yalnızlıktan bahsetmiyordur burada, onun sözünü ettiği yalnızlık, büyük kentlerdeki yalnızlık, aylak aylak dolaşan, hayal kurmakta, gözlemekte, düşünmekte ve zevk peşinde koşmakta olan hür bir adamın yaptıklarındaki yalnızlıktır"[1] Onu, Kafka, Baudelaire, Proust üzerine çalışmaya yönlendiren güçle, Brecht'le –düşünsel bağlamda– bir türlü uzlaştıramayan şey, insanın hep benzerini arama çabasından doğmaktadır demek pek yanlış olmasa gerek.

Savaş, ölümler ve yalnızlık bilinci, Benjamin'e kalemini oynatma gücünü vermiştir. Yazdıklarında, bu üç önemli sac ayağından sızan kara safra hâkimdir. Benjamin'i özgün ve etkileyici kılan da bu bileşkeyi ortaya koyuşundaki estetiktir. Yazdığı her metin, her tümce sanki başka türlü söylenemezmiş hissi yaratır. Bu denli gerçekçi ve hem de neredeyse mitolojik olabilmek, Benjamin'e özgüdür.

II

> Bütün bunlardan sonra, gözünde çarpık bir imge oluşmasını istemiyorsam, gizli iyi bir kentin içinde gizliden gizliye filizlenen bu kötü kentin, gizli bir özelliğine çekmeliyim dikkatini: Henüz kurallara bağlanmamış, kötülüğün kılıfı olmadan önceki halinden de daha iyi bir kenti yeniden kurma yetisine sahip gizli bir iyilik sevgisinin –pencerelerin heyecanla birden açılması gibi– uyanma olasılığı. Ancak bu yeni iyilik tohumunun içine dikkatle baktığında, tıpkı iyiliği kötülükten geçerek ortaya koyma eğilimi gibi büyüyüp yayılan küçük bir leke keşfedeceksin, belki de dev bir metropolün tohumu bu leke.
>
> Italo Calvino
> (*Görünmez Kentler*'den...)

Benjamin'in, Baudelaire'in yaşamı ve yapıtında bulgulayarak anlattığı *flâneur*, başka türlü olmayı beceremediği için *flâneur* olmuş değildir, onun durumu bir zorunluluk değil tercihtir. "Flâneur ya da münzevi kent gezgini,

yol göstermek için kaplumbağası ile yola çıktığında, onu yabancı bir anlamda yeniden oluşturacak olan kentli yığın tohumlarına karşı heybetlice hareket eder; bu anlamda yürüme tarzının kendisi, kendi içinde bir siyasettir. Bu, sanayi öncesi dünyanın, yerli iç yapının ve metalaşmamış nesnenin estetize edilmiş vücududur, modern toplumun istediği, yeniden yapılanmış, teknoloji ile imal edilen ve kent yaşamının ani konjonktürlerine ve kesintilerine uyumlu bir vücuttur. Benjamin'in projesi kısaca, yeni bir tür insan bedeninin inşasıdır."[2] *Flâneur*, kalabalığın içinde ama ona rağmen bir tür oluşu simgeler, bu niteliğiyle modern çağın tipi değil, bütün boyutlarıyla tam da karakteridir.

Flâneur'ün en belirleyici özelliği çevresini izlemek, gözlemlemektir. Ama bu gözleyiş boş bir bakınma değildir, *flâneur* gezip bakınırken düşünür, düşünce üretir. "Aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında *flâneur* bir badaud'ya* dönüşmüş olur."[3] Onu avareden ayıran da bu, sahip olduğu boş vakti düşünerek değerlendirme eğilimidir.

"Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır."[4] Salonunu düzenleyiş ve süsleyiş biçimiyle yaşamını ele verir. *Flâneur*'ün salonu, evi, yaşama alanı ise önce pasajlar sonra da cadde ve sokaklardır. Pasajlar, cadde ile iç mekân arası olma özellikleriyle tam *flâneur*'e göredir. "*Flâneur*, gezmeye çıkanların ve tütün tiryakilerinin, her meslekten olanların en sevdikleri yerin (pasaj), vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını sağlar."[5] Yapısal özellikleri nedeniyle aynı anda hem dış hem iç mekân hissi uyandıran pasajlarda gezinen *flâneur*, bir süre sonra büyük mağazalara rağbetin artarak tam anlamıyla bir pazara dönüşmesi ile birlikte büyüsünü yitiren mekânda artık "mallardan oluşma bir labirentin içinde dolanıp dururken"[6] bulur kendini. *Flâneur*'ü sokakta gezinen herhangi bir adamdan ayıran ilk nokta, onun düşünce üreterek ve gezinmek için gezinmesi ise bir diğeri de herhangi bir adamda bulunan sokak-ev karşıtlığının onda bulunmamasıdır. "Pasajlar sayesinde sokak evi gibi olmuş, dışarısı içleşmiştir."[7]

"Gözün etkinliğinin, kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri belirleyici bir öğedir."[8] Caddelerde, yollarda, toplutaşıma araçlarında insanlar sürekli karşılaşmakta, bazen hiç konuşmadan birbirleriyle ilişki kurmaktadırlar. "Kendi-

* badaud: bir yerde toplanıp alık alık boş gözlerle olup bitene bakan

ni tersyüz etmek isteyen modern insanın"[9] oluşturduğu bu kalabalık, kimi zaman lanetliler için bir sığınak, kimi zaman da toplum dışına itilmiş insanların kullandığı uyuşturucudur. "*Flâneur*, kalabalık içinde yaşayan bir terk edilmiş kişidir. Kendisi bu özelliğinin farkında değildir."[10]

Flâneur, kalabalıkla kurduğu, 'ona rağmen-onunla' türü ilişkinin arızalarını, çatışkılarını sürekli yaşar. Baudelaire, hem birdenbire kendini içinde bulduğu kalabalıktan biridir hem de özgün kimliği ile onun bir parçası olmaktan çok uzaktır. Görünüşte yoğun bir ilişki kurduğu kalabalık aslında onun için "Paris'i ardından gördüğü bir peçeden"[11] başka bir şey değildir, "gerçekte ise niyeti kalabalığı tek bir bakışla hiçliğin uçurumuna yuvarlamaktı."[12]

Baudelaire'in içinde bulunduğu bu çelişkili zihin durumu; "modern çağlarda yeni bir dil durumuyla, gündelik kent yaşamının giderek artan şokları ve algısal duygusuzluğuyla karşı karşıya kalan şairin durumudur."[13]

"Anlamı kesinlikten uzak bir gerçeklik olan bohem, en ateşli savunucularına bile karmaşık duygular esinler. Bunun nedeni, öncelikle sınıflandırılmayı hiçe saymasıdır. Genellikle sefaletini paylaştığı halka yakın olan bohem kesim, kendisini toplumsal olarak tanımlayan yaşam sanatı bakımından ondan ayrılır; bu yaşam biçimi, burjuva uzlaşım ve beğenilere göze batarcasına ters düşmekle birlikte, özellikle örneklerini metinlerde oluşturduğu serbest aşk, para karşılığı aşk, katıksız aşk, erotizm gibi her türlü hiçe sayma biçimlerini büyük ölçeklerde denediği cinsler arası ilişki bakımından bohemi yerleşik küçük burjuvalardan çok aristokratlara ve büyük burjuvalara daha yakın bir konuma taşır."[14] Genellikle terör zamanlarının komplocularının oluşturduğu bohem çevre, *flâneur* için uygun ortamı hazırlamış, işi gücü gözlemlemek olan *flâneur* için bir tür dedektiflik yapma imkânı sağlamıştır.

Aşağıdaki bölümde kendisine yöneltilen 'Bohem ile aylak arasındaki fark nedir?' sorusuna; "Aylaklık, biz doğululara özgü bir olay. Bohemlik ise batılı bir seçim. Ama aylaklıktan tamamen farklı. Bir yaşam biçimi olarak bohem yaşam biçimiyle doğu-batı kadar farkı var. Ama aralarında benzerlik de yok değil. Örneğin ikisinde de olmayanı aramak temeldir."[15] cevabını veren Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanının, Benjamin'in *flâneur*'üyle kesiştiği noktaların belirlenip okunmasına çalışılacaktır.

III

Güzel söz söylemeye tutkun kişi kalabalıkların kiniyle karşı karşıyadır, bilirim. Ama hiçbir kamusal onama beni bu yüzyılın akıl almaz uydurma ağzıyla konuşmaya, mürekkebi erdemle birleştirmeye zorlayamayacak.

Charles Baudelaire
(*Kötülük Çiçekleri*'ne Önsöz Tasarıları'ndan...)

Her yazar kendi okuyucusunu kendi seçer.
Yusuf Atılgan

"Yusuf Atılgan, vergi memurluğu görevini bırakarak bakkal dükkânı açmış bir babanın ve okuma yazması oldukça iyi, roman okumayı ve bunları çocuklarına anlatmayı çok seven bir annenin üç oğlundan biri olarak 1921'de Manisa'da doğar."[16] İki erkek kardeşi ile birlikte ilkokulun ilk üç sınıfını büyük Manisa yangınından sonra yerleştikleri Hacırahmanlı Köyü'nde okur, diğer iki sınıfı ve ortaokul eğitimini ise Manisa'da tamamlar. Liseyi okumak için Balıkesir'de yatılı bir okula yazılır. Buradaki bir kitapçıdan kitap kiralamaya başlar. Kitaba sahip olmayı değil okumayı önemseyen Atılgan'ın hayatı boyunca nicel anlamda zengin bir kütüphanesi hiç olmamıştır. Kitap ödünç alma alışkanlığını belki de bu lise dönemine borçludur.

Lisede yakın bir ilişki kurduğu İngilizce öğretmeni Behice Boran sayesinde ilgi duymaya başladığı yabancı dil bilgisi, ilerde çeviri yapabilecek seviyede gelişmesine neden olur. Üniversite seçimini Edebiyat Fakültesi'nden yana yapan Yusuf Atılgan'ın amacı öğretmen olmaktır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ni kazanan Atılgan, ilk yıl bir pansiyonda kalarak okur, ailesinin maddi durumu kötüye gidince önce Yüksek Öğretmen Okulu'na başvurur, daha sonra Askeriye'nin sınavlarına girip kazanarak burada yatılı olarak kalır ve üniversiteye devam eder. Lisede başladığı yazı serüvenine ufak denemelerle devam etmektedir. Bu arada tam bir sinema tutkunu olan Atılgan, gösterimdeki iyi filmlerin hiçbirini kaçırmaz; arkadaşları, sinemaya gitmeden önce kendisine danışmaktadır. 1940'lı yıllar ve savaşın etkisi bile onu bu tutkusundan vazgeçiremez. Halide Edip Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi hocalarının arasından ona en çok etkiyen Tanpınar olmuştur. Recaizade'den Proust'a, Gide'den iyi müzik zevkine kadar yazarlık mizacını oluşturan birçok şeyi ondan öğrendiğini söyler. Bu dönemde arkadaş grubu-

nun içinde en samimi olduklarından biri Abdülkadir Pirhasan'dır (Vedat Türkali). Dünyayı sarsan savaşın etkileri, üniversite gençlerini de politize olma sürecine sokmuştur, İleri Gençlik Birliği adı altında örgütlenip toplantı ve okumalar yapan grubun içinde Yusuf Atılgan da vardır. Eğitimini tamamladıktan sonra Akşehir'deki Maltepe Askeri Lisesi'nde öğretmenliğe başlayan Atılgan, mesleğinin onuncu ayında polis tarafından tutuklanıp sorgulanır ve mahkeme sonucunda öğretmenlik hakkı elinden alınarak askeriyeden uzaklaştırılır.

Daha sonra hayatının bu sayfasını kapamak isteyen Atılgan, bu süreç üzerine konuşmamayı seçer. Hapishaneden çıktıktan sonra o dönemki arkadaşlarıyla görüşmemeyi tercih eder ve köyüne yerleşir. Bir yıl sonra babasını kaybedince çiftçiliğe başlar. 1949'da Sabahat adında bir köylü kızıyla evlenen Atılgan, şimdiye kadar yazdıklarını yırtmış, fakat köyde yeniden ve hızla yazmaya başlamıştır. 1955 yılında Tercüman Gazetesi'nin açtığı bir yarışmaya farklı isimlerle gönderdiği iki öyküsü ödül kazanır fakat ödülü almaya dahi gitmez. 1958'de *Aylak Adam* romanıyla Yunus Nadi Roman İkincilik Ödülü'nü alır. 1970'lerin başı köy-kent arası yolculuklar, Kafka, Proust okumalarıyla geçer. Bu dönemini bunalım yılları olarak niteleyen yazar, *Anayurt Oteli*'ni bu dönemde yazmıştır. 1974'te İstanbul'a yerleşir, Serpil Gence isimli bir okuruyla evlenir, 1979'da oğlu doğar. 1987'de *Anayurt Oteli* sinemaya uyarlanır ve Ömer Kavur tarafından beyazperdeye aktarılır. 1989'da beyin ameliyatı geçiren yazar 1988'de başladığı *Canistan* adlı romanını bitiremeden 9 Ekim 1989'da kalp krizi sonucu hayatını kaybeder. 'Benim yazarlığımdan daha önemlisi günlük yaşamımdır' diyen Atılgan, çevresinden sık sık duyduğu nadiren yazdığı yolundaki yakınmalara hep, 'okuyacak bunca güzel kitap varken yazarak niye canımı sıkayım, yazmak hasta ediyor beni, keyfimi kaçırıyor, sinirlerimi bozuyor' cevabını vermiştir. Yusuf Atılgan'ın hayatında da bir tür aylaklığın izleri okunabilir, "ancak onun aylaklığı sorumsuzluk anlamına gelmez. Kısırlığı doğurganlığa dönüştürmeye gebe bir aylaklıktır bu."[17]

1958'de yazılmış olan *Aylak Adam*, Yusuf Atılgan'ın ilk romanıdır. Roman, Aylak Adam C'nin hayatının, insanlarla, kadınlarla, kalabalıklarla kurduğu ilişkilerin dört mevsime ayrılarak anlatılmasından oluşur. "Aylak adam, bizim ilk kentli bireyimiz, *flâneur*'ümüzdür. Kent insanının yalnız ve kalabalık olduğunu bulgulayan ilk romanımızdır."[18] Babasından kalma apartmanların kirasıyla yaşayan C, çalışmamaktadır. İşini soranlara aylak olduğu cevabını

vermektedir. Roman, kış mevsiminde, C'nin kalabalıklar içinde O'nu aramasıyla başlar. Sözü edilen O, C'nin roman boyunca yapıp ettiği her şeyde aradığı kadındır, gerçek eşidir. "Aylak adam boyuna bir sevgiyi aramaktadır ama aradığı sevgi dünyada yoktur."[19] Romanın daha ilk sayfalarında "kalabalığın içine karışmış ve kendini onun çekiciliğine kaptırmış olan *flâneur*'ün ona karşı savunmaya geçişinin izleri"[20] okunur: "Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz."[21]

Kalabalığın içinde özlediği kadını arayan C, "Yoksa her şey ben olmadığım zaman, benim olmadığım yerlerde mi oluyordu?"[22] sözüyle aradığı şeyi belki hiçbir zaman bulamayacağını bildiğini duyurur okuyucuya. Aslolan bulmak değil, aramaktır. Ressam arkadaşını ziyarete giden C, uzun zamandır ortalarda görünmediğini, kendi aralarında tahmin yürüttüklerini, hatta neredeyse bir iş bulup çalışmaya başladığını düşündüklerini söyleyen arkadaşına yanılmadıklarını, bir iş bulduğunu söyler. "Şehrin sokak adlarını toplayarak, bunlar üzerine düşünecektim... Üç gün çalıştım bu işte; dün öğlen bıraktım"[23] cevabını verir. Zaten ona göre, "aylak olmak dünyanın en güç işidir."[24]

"Kahraman, modernizmin gerçek öznesidir. Romantizmin özveriyi ve kendini adayışı yüceltmesine karşın, onlar (Baudelaire ve Balzac) tutkuları ve karar verebilme gücünü yüceltirler."[25] C de içinde bulunarak gözlemlediği bu kalabalığın kahramanıdır, kurtuluşlarının yolunu bilmektedir: "Bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar."[26]

Romanın bu ilk bölümünde, bir yanlış anlama sonucu ayrıldığı sevgilisi Ayşe'nin C'yi sinema salonlarında, gezdiğini bildiği yerlerde arama çabalarını okuruz. Bu arada Aylak Adam hastalanmış ve evine kapanmak zorunda kalmıştır. Ancak iç mekân onun için yalnızca hastayken mecbur kalınacak bir duruma işaret etmektedir, iyileşmeye başladığını hisseder etmez kendini dışarı atar. Ancak sokakta nefes alabileceğini düşünen Aylak Adam, "hadi sokağa" der, "insanların arasına; hepsi de demir gibidir."[27]

Roman boyunca aradığı kadını,[28] peşlerine takıldığı kadınları,[29] bacaklarına sürtünerek kendinden geçtiği kadınları[30] hep kalabalıkta bulur. "Kalabalık, erotik kişinin yaşamında bir işlev sahibidir. Erotik insan (*flâneur*, kentli) büyüsüne kapıldığı görünüşü kalabalık içersinde yitirmez, tam tersine ona kalabalık aracılığıyla kavuşur."[31]

Gezinmeye devam eden Aylak Adam, bir ara Ayşe'nin evine gider, fakat onu orada bulamaz. Yılbaşı gecesidir ve herkes bir yerlerde eğlenmektedir. İnsanların yapıp ettikleri, işleri üzerine düşünen C, roman boyunca hâkim olan eleştirisini yapar: "Biliyorum sizi, küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız, hem ne kolay rahatlıyorsunuz."[32] "İşi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinen *flâneur*, böylece insanları birer uzman yapan iş bölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş güç peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder."[33] Bu eleştiri kimi zaman bir trafik polisine[34], kimi zaman banka çalışanlarına[35], evli çiftlere[36] yönelik olarak sürüp gider.

Bu işbölümünün içinde yer almayı reddeden C, yazmaya karar verir. Belki de yazmak, "bir dedektif gibi yaşayan"[37], (gözlemleyen) *flâneur*'e göre bir iştir. Fakat yazmak, onu farkında olmadan eve kapamıştır. Yine de gözü sokaklarda olan C, pencereden dışarıyı izlerken fark ettiği dilenciyle konuşmayı kendine bahane eder, yazmak bile onu dışarıda olmak kadar büyüleyememiştir. "Bütün yazdıklarını acele etmeden küçük küçük yırttı. Bu da bitmişti. Gene eskisi gibiydi... paltosunu giyince ...çıktı."[38] Kapalı bir mekândayken neredeyse bir tür klostrofobi yaşayan Aylak, yeniden caddelerdedir. "Kulaklarında büyük bir şehrin uğultusu vardı. Belki arananın ayak sesleri de bu uğultunun içindeydi."[39]

İlkyazın gelişini, paltosunu çıkardığı günler olarak algılayan Aylak Adam C, caddelerde gezinmeye devam eder. Gözlemlediği kadınlardan birinin peşine takılmıştır. Genç kadının güzel olup olmadığını karşıdan gelen adamların yüz ifadelerinden çıkarmaya çalışır. Bu tür gözleme dayalı oyunları sıkça oynayan C, peşine takıldığı genç kadına (Güler'e) âşık olmuştur. "Deneyim kazanma kapasitesini yitiren kent insanı, kendini takvimin dışına atılmış olarak duyumsar."[40] Aylak adamın ise normalde takvimle bir ilişki kurması söz konusu değildir. C, günleri önemsemeye başladığını, Güler'le tanışıp birlikte olmaya başladığı an, ona bağlanmaya başladığı anlarda fark eder. "Bugünün Cumartesi olduğunu bilseydi, saat birde onu görürdü."[41] Zaten bir kadına bağlanmaya, dolayısıyla sıradanlaşmaya başladığını fark etmesi ve bu farkındalığın artması hep onun ilişkilerini bitiren ana neden olmuştur. "Onu bir bildiler mi gitsindi, yaşamasındı."[42] "Alışmaktan korkuyordu. Bir yerleri olması kötüydü. Sonra insan kendinin değil o yerin isteğine uygun yaşamaya başlardı."[43] (s. 72) C, iki serserinin kendilerine saldır-

masından sonra olay yerinden kaçan Güler'i bir daha görmez ama ilişkilerini bitiren şey bu olay değil, içindeyken farklı olmayı istediği kalabalığın ona dayattıklarıdır. "Bu mavi boşlukta etimiz bile sonsuza dek sevişemiyor. Çünkü bu ses geçmez, ışık sızmaz odada bile başkaları bizimle birlik."[44]

Üst üste yaşadığı hayal kırıklıklarının ardından C, bir süre uzaklaşma ihtiyacı duyar; yazla birlikte Anadolu yakasında bir eve yerleşir. Bu, bir bakıma, içinde gezindiği kalabalığın mekânını değiştirmek anlamını taşımaktadır.

Burada eski sevgilisi Ayşe ile karşılaşan C, onunla yeniden birlikte olur. Fakat Ayşe'nin kaldığı pansiyonda yemeklerini beraber yedikleri insanlar bir süre sonra onları hor görmeye başlarlar. Takvimi yeniden önemsediğini fark eden Aylak Adam tedirgin olur: "Galiba bugün pazardı. Yoksa yeniden günlerin adıyla mı ilgilenmeye başlayacaktı?"[45] İlişkileri, her ne kadar aksini yaşamaya çalışsalar da, başkaları tarafından belirlenmektedir. Öyle ki kendisi bir ressam olan Ayşe günlüğüne "Bütün suç aylak oluşunda. Bari resim yapsa"[46] diye yazar. Ne var ki, Aylak Adam insanların yaşamında önemli olanın ayrıntılar olduğunu düşünmektedir. "Ayrıntısız yaşayan yalnız bitkiler."[47] Ayşe'nin günlüğünü okuyunca ayrılma kararı alır. Kararını açıklamak için otele döndüğünde Ayşe'nin çoktan gitmiş olduğunu görür. Oysa sevdiği kadın için bir süreliğine nefret ettiği sıradanlığa bürünmeyi bile göze almıştır. Fakat içindeki 'öteki' de bu süreçte hiç susmaz: "Birlikte yaşama zorunluluğuna inanmışlar. İşte benim onlardan ayrıldığım buna inanmamam ... Sevişen iki kişinin kurduğu toplum... Toplumların en iyisi bu değil mi? Yemeklerde kafasından buna benzer düşünceler geçerken içinde uyuklayan ötekinin uyanıp sinsi sinsi güldüğü olurdu."[48] Diğerlerine benzemeye başladığını fark eden C, kendine kızar. "Çok oturdum, çok yattım... Ona ötekiler yok, ikimiz varız diye bağırdığımda bile ötekiler gibiydim"[49] der ve kararını verir: "Yarın bavulunu alıp şehre gidecekti."[50] (s. 138) Bu karar, bir süreliğine neredeyse bırakmış bulunduğu aylaklığına dönüş anlamı taşımaktadır.

Güzle birlikte şehre dönmüştür. Romanın bitimine kadar, gezip dolanmaları ve gözlemleri hep geçmişe yönelik hesaplaşmalarıyla paralel gider. Hayatındaki kadın imgesinin oluşmasında önemli bir yer tutan teyzesini düşünür. Ona benzettiği bir fahişeyi bulur. "Özel yaşamda çok daha kahramanca konular vardır... Kentin bodrum katlarına yerleşmiş kuralsız yaşamların, suçluların ve pezevenkleri tarafından çalıştırılan kadınların sergiledikleri gibi."[51] Onunla zaman geçirir, teyzesini hatırlamanın bir yoludur bu.

Gezdiği yerlerde insanları gözlemler, bir berber salonunda yapılan dedikodu canını sıkar. Hakkında dedikodu yapılan kadını durumdan haberdar etmeyi bile düşünür: "Yoksa bir sokak namusundan, ahlak düşüşünden söz edenlerle aynı kanıda olmamak için mi?"[52] diye kendi kendine sorar. Uzun süredir görmediği bir arkadaşının neler yaptığını sorması üzerine, "Arıyorum"[53] cevabını verir. "Toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!"[54]

Nitekim, aradığını hiçbir zaman bulamayacağı ihtimalinin kuvvetini baştan beri sezmektedir Aylak Adam. Son sahnede, bulduğunu sandığı şeyin ardından koşarken bir karmaşanın ortasında kalır, trafikte sıkışıklığa neden olmuş, kavga çıkarmıştır. Yanına yaklaşıp ne olduğunu soran polise cevap vermez: "Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı."[55]

"Baudelaire, kalabalığın darbelerine hedef olmayı, yaşamını ne ise o kılan tüm deneyimler arasında asıl belirleyici ve başkasıyla karıştırılması olanaksız deneyim niteliğinde vurgular."[56] Ve bu bilgi, kalabalığın ruhunun Baudelaire'de en sonunda yitmesine neden olur.

"Toplumun benimsediği tüm değerleri sahte ve gülünç bulduğu için yalnız olan C"[57] de yine "bu denli uyuşmadığı, boğucu bulduğu toplumdan kaçmayı düşünmez, içlerine girerek, uyumsuzluğunu, farklılığını hissettirmeyi seçer."[58] Ve romanın finalinde acımasızlığını çok iyi tanıdığı halde kendini bu haliyle dahil edebileceğini düşündüğü kalabalığın sert ve gerçek yüzüyle, bu sefer tam anlamıyla karşılaşır.

Aylak Adam romanı, yayımlandığı dönemde büyük yankı uyandırmış, "yeterince toplumsal" bulunmadığı için çokça eleştirilmiştir. Oysa roman, kalabalığın içindeki modern bireyin, toplumun varlığındaki şiddete maruz kalan *flâneur*'ün fazlasıyla toplumsal öyküsüdür. Toplumsal tarafından belirlendiğinin farkında olan C'nin (tıpkı Baudelaire gibi) özgünlüğünü korumaya ve içinde bulunduğu kalabalıktan nefret etme hakkını saklı tutmaya kararlı olduğu bir öyküdür.

IV

Ah Küçük Prensim! Senin o üzünç dolu küçük hayatını yavaş yavaş anladım böylece. Uzun bir süre günbatımındaki tatlılık, tek avuntun olmuştu.

Antoine de Saint-Exupéry
(*Küçük Prens*'ten...)

Marksisttir ya da düpedüz hahamdır diye tanımlanıp kolayca tüketilemeyen, gezgin düşünür Walter Benjamin'in duraklardan değil uğraklardan oluşan yaşamı ve yapıtına en doğru girişi, iddiasız bir gezgin yapabilir. Özenle inşa edilmiş, güzel bir pasajın, henüz salt pazara dönüşmeden önceki halinin içinde gezinir gibi okunmalıdır Benjamin. Gezinir gibi, ama tümceleri basit, kolay anlaşılır olduğu için değil. Tam tersine her bir cümlesi, üzerine saatlerce düşünülebilir denli yoğun anlamlıdır. Bu yüzden değildir gezinir gibi okunması. Tıpkı onun en büyük projesi olan hayatını kurma biçimi gibi, metinlerinin içinde gezinerek, her bir cümlenin ne içinde ne de tam dışında kalmadan, ama arasında kalarak, hepsiyle zenginleşerek, kodlayamadan, yolculuk eder gibi anlamak. Bugünün modern bireyinin büyüsü yitmiş dünyasını anlamak için, *flâneur*'ü, Baudelaire'i, Atılgan'ı, C.'yi O'nunla birlikte yeniden okuyarak.

Notlar

1 Susan Sontag, "Satürn Yıldızı Altında", *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş,* Metis, 2002.
2 Terry Eagleton, "Marksist Haham", *Estetiğin İdeolojisi*, s. 347, Çev: N. Nur Domaniç, Özne Yayınları, 1998.
3 Walter Benjamin, "Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar,* s. 163, Çev: Ahmet Cemal, YKY 2002 (Bundan böyle I ve sayfa numarası şeklinde sıralanacaktır.)
4 Walter Benjamin, "19 Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar*, s. 97.
5 I, s. 131.
6 I, s. 149.
7 Oğuz Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk,* s. 109, YKY, 1995.
8 I, s. 131.
9 Mike Featherstone, "Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi", *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, s. 118, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1996.
10 I, s. 149.
11 Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Pasajlar,* s. 216. (Bundan böyle II ve sayfa numarası şeklinde sıralanacaktır.)
12 II, s. 221.
13 Fredric Jameson, "Walter Benjamin ya da Nostalji", *Marksizm ve* Biçim, s. 79, Çev: Mehmet H. Doğan, YKY, 1997.

14 Pierre Bourdieu, "Bohem Çevre ve Bir Yaşam Sanatının Bulgulanması", *Sanatın Kuralları,* s. 106, Çev: Necmettin Kamil Sevil, YKY, 1999.
15 Metin Cengiz, "Yusuf Atılgan'la Konuşmalar, *Yusuf Atılgan'a Armağan*, s. 75. İletişim Yayınları, 1992.
16 Yaşamöyküsünün ayrıntıları için bkz. *Yusuf Atılgan'a Armağan*, İletişim Yayınları, 1992.
17 Yusuf Çotuksöken, "Yusuf Atılgan'la Anılar", *kitap-lık*, Mayıs-Haziran 2000, s. 118, YKY.
18 Oğuz Demiralp, "Bir Ayrıntının Ardında", *kitap*-lık, Mayıs-Haziran 2000, s. 88, YKY.
19 Selmi Andak, "Yusuf Atılgan'la Konuşmalar", *Yusuf Atılgan'a Armağan*, s. 62.
20 II, s. 216.
21 Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, s. 10, YKY, 2002.
22 *A.g.e.*, s. 11.
23 *A.g.e,* s. 14.
24 *A.g.e,* s. 103.
25 I, s. 167.
26 *Aylak Adam,* s. 18.
27 *A.g.e.*, s. 30.
28 *A.g.y.*
29 *A.g.e.*, s. 49.
30 *A.g.e.*, s. 31.
31 I, s. 140.
32 *Aylak Adam*, s. 39.
33 I, s. 148
34 *Aylak Adam,* s. 49.
35 *A.g.e.*, s. 60.
36 *A.g.e.*, s. 78.
37 I, s. 135
38 *Aylak Adam*, s. 44.
39 *A.g.e.,* s. 49.
40 II, s. 235
41 *Aylak Adam*, s. 53.
42 *A.g.e.*, s. 67.
43 *A.g.e.*, s. 72.
44 *A.g.e.*, s. 88.
45 *A.g.e.*, s. 100.
46 *A.g.e.*, s. 132.
47 *A.g.e.*, s. 105.
48 *A.g.e.*, s. 112.
49 *A.g.e.*, s. 136.
50 *A.g.e.*, s. 138
51 I, s. 172
52 *Aylak Adam,* s. 148.
53 *A.g.e.*, s. 192.
54 *A.g.e.*, s. 153.
55 *A.g.e.*, s. 159.
56 II, s. 245.
57 Berna Moran, "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,* 2. Cilt, İletişim Yayınları, 1990.
58 İsmail Ertürk, "Atılgan'ın Sinema Salonlarında Bir Gezi Denemesi", *kitap-lık,* Mayıs-Haziran 2000, s. 95. YKY.

Franz Kafka
Ölümünün Onuncu Yıl Dönümü İçin

WALTER BENJAMIN

Potemkin

Rivayet edilir ki, Potemkin az çok düzenli aralıklarla nükseden ağır depresyonlardan mustaripmiş, bu dönemlerde kimse yanına yaklaşamazmış ve odasına girmek kesinlikle yasakmış. Sarayda bu hastalığın sözü edilmezmiş, hastalığa en küçük bir atıfta bile bulunanın Çariçe Katharina'nın hışmına uğrayacağını herkes bilirmiş. Bu depresyonlardan biri her zamankinden de uzun sürmüş, ciddi sorunlar çıkmış, Potemkin'in imzası olmadan halli mümkün olmayan dosyalar birikmiş, Çariçe sorunun halledilmesini buyurmuş. Yüksek dereceli memurlar ne yapacaklarını bilemiyorlarmış. Bu sırada küçük, önemsiz bir memur olan Şuvalkin tesadüfen sarayın bekleme odalarından birine girmiş, saray erkânı her zamanki gibi söylenerek ve yakınarak ayakta bekleşiyormuş: "Sorun nedir, ekselansları? Bize nasıl yardımcı olabilirim?" diye sormuş işgüzar Şuvalkin. Ona durumu izah edip yapabileceği hiçbir şey olmadığını söylemişler. "Sorun sadece buysa, beyler" diye yanıtlamış Şuvalkin, "dosyaları lütfen bana bırakın. Rica ediyorum." Kaybedecek hiçbir şeyleri olmayan devlet büyükleri razı olmuşlar. Koltuğunun altına bir tomar evrakı sıkıştıran Şuvalkin ise galeriler ve koridorlardan geçerek Potemkin'in yatak odasının yolunu tutmuş. Kapıya vurmadan, hatta hiç durup beklemeden kapının koluna bastırmış. Kilitli değilmiş. Potemkin üzerinde eski püskü bir pijamayla yarı karanlıkta yatağına oturmuş tırnaklarını yiyormuş. Şuvalkin yazı masasına doğru ilerlemiş, tüyü mürekkebe daldırmış, tek kelime bile etmeden Potemkin'in eline tutuşturup en öncelikli evrakı da

kucağına koymuş. Potemkin içeri girene dalgın bir bakış attıktan sonra uykudaymış gibi evrakı imzalamış, sonra ikincisini, sonra art arda hepsini birden. Son evrak da imzalandıktan sonra Şuvalkin hiç sorun çıkarmadan dosyası kolunun altında odadan çıkmış. Elinde zaferle salladığı dosyalarla bekleme odasına girmiş, devlet erkânı ona doğru atılıp kâğıtları elinden kapmış. Soluklarını tutarak evrakın üzerine eğilmişler. Kimsenin ağzından tek kelime çıkmıyormuş, donup kalmışlar. Şuvalkin yine yanlarına yaklaşmış, telaşla şaşkınlıklarının nedenini soruyormuş ki, onun da gözü imzalara takılmış. Bütün belgeler aynı imzayı taşıyormuş: Şuvalkin, Şuvalkin, Şuvalkin…

Bu hikâye Kafka'nın yapıtlarını iki yüz yıl önceden haber veren bir kehanet gibidir. İçerdiği bilmece Kafka'nın bilmecesidir. Şansölyelerin, arşivlerin, küflü, karanlık odaların dünyası Kafka'nın dünyasıdır. Her şeyi hafife alan ve sonunda elleri bomboş kalan işgüzar Şuvalkin Kafka'nın K.'sıdır. İçi geçmiş ve derbeder bir halde, girilmesi yasak, ücra bir odada uyuklayıp duran Potemkin ise Kafka'nın yapıtında yargıç olarak çatı aralarında, kâtip olarak Şato'da oturan o iktidar sahiplerinin atasıdır; bunlar ne kadar yüksekte dururlarsa dursunlar hep batmış, hatta gömülmekte olanlardır, buna karşılık, kapıcılar ve yaşlı memurlar gibi en altta ve en yoldan çıkmış kişiliklerde olanca güçleriyle birden bire ortaya çıkabilirler. Nedir onları böylesine uyuklatan? Belki de yerküreyi sırtlarında taşıyan atlasların torunlarıdırlar. Belki tam da bu yüzden "başlarını göğüslerine öyle eğmişlerdir ki, gözleri hiç görülmez", tıpkı Şato'nun kâhyasının portresinde olduğu gibi ya da kendi kendisiyle baş başa kalınca Klamm'ın yaptığı gibi. Ama yerküre değildir onların taşıdıkları, en gündelik şeyin bile kendince ağırlığı vardır: "Bitkinliği bir gladyatörün dövüşten sonraki bitkinliğidir, işiyse dairedeki bir köşeyi badanalamak." George Lukács'ın bir keresinde dediği gibi: Bugün eli yüzü düzgün bir masa yapmak için Michelangelo'nun mimari dehasına sahip olmak gerekir. Lukács'ın yüzyıllarda düşündüğünü Kafka çağlarda düşünmektedir. Badana yapan adam, çağları yerinden oynatmak zorundadır, üstelik hiç göze çarpmadan. Kafka'nın kahramanları defalarca sık sık bir vesileyle ellerini çırparlar. Ancak bir keresinde bu ellerin "aslında buharlı şahmerdanlar" olduğunu söyler.

Kesintisiz ve yavaş bir devinimle –batarak ya da çıkarak– bu iktidar sahipleriyle tanışırız. Ama hiçbir yerde çıkıp geldikleri yozlaşmışlığın en dibinde olduklarından daha korkunç değillerdir. Bu en dipteki nokta babalıktır. Güçten düşmüş, duyarsızlaşmış babayı oğlu şöyle yatıştırır:

> 'Sakin ol, tamam, üstün örtülü.'
> 'Hayır!', diye bağırdı baba –üzerindeki örtüyü öyle bir savurdu ki, örtü havadayken bir an açıldı– ve yatakta doğruldu, sadece bir eliyle hafifçe yatağın kenarına tutunuyordu. 'Üstümü örtmek istediğini biliyorum, evladım ama üstüm henüz örtülü değil. Gücümün son damlası da olsa sana yeter de artar bile!... Neyse ki bir baba oğlunun içini görebilir, kimsenin bunu ona öğretmesine gerek yoktur' … Artık tamamen serbestti, bacaklarını yataktan aşağı sallandırdı…
> 'Artık kendin dışında bir şeyler olduğunu biliyorsun, bugüne dek kendinden başka bir şey bilmiyordun. Gerçekten de masum bir çocuktun ama daha da gerçek olan şu ki şeytani bir insandın!'

Örtünün yükünü üzerinden atan baba örtüyle birlikte dünyanın yükünü de üzerinden atmıştır. Kadim baba oğul ilişkisini canlı ve sonuçları bakımından zengin kılmak için çağları harekete geçirmek zorundadır. Ama hangi sonuçlar! Oğlunu boğulma cezasına çarptırır. Baba cezalandırandır. Suç onu mahkeme memurlarını çektiği gibi çeker. Memurların dünyasıyla babaların dünyasının Kafka için aynı şey olduğunu işaret eden birçok nokta vardır. Benzerlik gurur duyulacak gibi değildir. Dilsizlik, yozluk ve pislik konusunda benzerler birbirlerine. Babanın üniforması yer yer lekeli, iç çamaşırları kirlidir. Kir, memurların yaşam unsurudur. "Neden kamuya açık ziyaret saatleri konduğunu anlamıyordu. 'Girişteki merdivenleri kirletmek için' demişti memurun teki, muhtemelen kızgınlıkla ama bu yanıt çok açıklayıcı olmuştu." Pislik memurların o derece temel bir niteliğidir ki neredeyse devasa parazitler olarak görülebilirler. Bu elbette ekonomik bağlamla değil, bu soyu idame ettiren insanlık ve akıl kuvvetleriyle ilişkilidir. Ama Kafka'nın tuhaf ailelerinde baba da oğlunun sırtından geçinir, devasa bir parazit gibidir. Onun yalnızca gücünü değil, varolma hakkını da kemirir. Cezalandıran baba aynı zamanda da davacıdır. Oğlunu itham ettiği günah, İlk Günahtır. Kafka'nın tanımında söz konusu olan oğul değilse kimdir?: "İlk günah, insanın yaptığı bu ilk haksızlık, insanın ısrarla bir haksızlığa kurban gittiğini, İlk Günaha kurban gittiğini iddia etmesinden kaynaklanır." Ama bu soydan soya geçen günahla, soyunu devam ettirme günahıyla, baba değilse kim itham edilebilir? Böylece oğul doğuştan günahkâr olur. Ancak Kafka'nın cümlesinden, bu ithamın yanlış olduğu için günah olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Kafka hiçbir yerde bunun adaletsizliğe yol açtığını yazmaz. Burada görülmekte olan sonsuz bir davadır ve hiçbir da-

va babanın memurlardan, özel kalemden dayanışma talep ettiği dava kadar şaibeli olamaz. Bunların en kötü özelliği rüşvet yemeleri değildir. Çünkü özleri itibarıyla öyle bir yaradılıştadırlar ki, rüşvetçi olmaları insanın besleyebileceği tek ümittir. Mahkemelerin kanun kitapları vardır gerçi ama görülmeleri yasaktır. "'İnsanın yargılanırken yalnızca suçsuz değil bilgisiz de olması yargının özelliklerinden olmalı'" diye düşünür K. Yasalar ve değiştirilmiş kurallar geçmişte yazılmamış kanunlar olarak kalırlar. İnsan hiç bilmeden bu yasaları çiğneyerek günah işleyebilir. Ama günahın yasalardan habersiz olanı gelip bulması talihsizlik de olsa hukuksal anlamda söz konusu olan rastlantı değil, burada belirsizliğiyle kendini gösteren yazgıdır. Antik çağdaki kader tahayyülüne değinen Hermann Cohen "şu kaçınılmaz sonuca" varmıştır: "Tam da yazgının kendi kurallarıdır bu kopuşa, sapmaya yol açan."

K'ya karşı işleyen mahkeme erki de böyledir. Dava on iki levha kanunundan çok öncesine kadar gider, bu geçmiş karşısında kazanılan ilk zaferlerden biri yazılı kanunlardır. Gerçi burada yazılı hukuk kanun kitaplarında yer alır ama gizlidir ve geçmiş bu kitaplara dayanarak hiç sınır tanımadan kurar egemenliğini.

Kafka'da devlet kapısı koşulları ve ailevi koşullar birçok noktada birbiriyle temas halindedir. Şato'nun bulunduğu köyde buna işaret eden bir deyiş vardır. "'Bizim buralarda bir deyim vardır, belki bilirsin: Bürokratik kararlar genç kız gibi ürkektir.' 'Doğru bir gözlem,' dedi K. … 'doğru bir gözlem, kararların genç kızlarla ortak başka özellikleri de olabilir.'" Bu özelliklerin en kayda değer olanıysa tıpkı K.'nın *Şato* ve *Dava*'da karşılaştığı, ailelerinin yanındayken yataktaymış gibi şehvetli davranan ürkek kızlar gibi kendini her önüne gelene vermeye gönüllü olmaktır. K. her yerde rastlar bu kızlara, sonrası ise bardaki kızı ayartmak kadar zahmetsizdir:

> Birbirlerine sarıldılar, küçük bedeni K.'nın ellerinde yanıyordu, K.'nın durmadan ama boşuna kurtulmaya çalıştığı bir şuursuzluk içinde birkaç adım sürüklendiler, Klamm'ın kapısına çarptılar, sonra bira şişeleri ve başka döküntülerle kaplı zemine uzandılar. Orada saatler geçti, … K. yolunu kaybetmiş, ya da yabancı bir yerde, daha önce başka hiç kimsenin gitmediği kadar uzağa gitmiş gibi bir duygu içindeydi, öyle yabancı bir yer ki havasının bileşenleri bile kendi yurdundakinden farklıydı, insan yabancılıktan boğulabilir, anlamsız tuzaklarına kapılıp yürümeye ve kaybolmaya devam etmekten başka bir şey gelmezdi elinden.

Bu yabancılık daha sonra da çıkacak karşımıza. Ancak kayda değer olan bu fahişe kılıklı kadınların asla güzel görünmemeleridir. Kafka'nın dünyasında güzellik en gizli saklı yerlerde ortaya çıkar: örneğin sanıklarda.

'Bu tuhaf, bir ölçüde doğabilimsel bir fenomen… Onları güzelleştiren suç olamaz… Onları daha şimdiden güzel kılan adaletin yerini bulması olamaz … Öyleyse bunun nedeni ancak, onlara karşı açılmış ve bir şekilde üzerlerine yapışan dava olabilir.'

Davadan çıkan sonuç şudur: Bu dava davalı açısından ümitsizdir, beraat umudu olsa bile. Kafka'nın yaratıkları içinde sadece onlarda güzelliği öne çıkartan bu umutsuzluk olabilir. Bu yorum, en azından Max Brod'un aktardığı bir konuşmayla örtüşecektir:

> Kafka'yla yaptığım bir konuşmayı hatırlıyorum, çıkış noktamız bugünkü Avrupa ve insanlığın çöküşüydü. 'Bizler,' demişti Kafka 'Tanrının zihnine üşüşen nihilist düşünceler, intihar fikirleriyiz.' Bu bana önce Gnostik dünya görüşünü hatırlattı: Kötü bir demiurg olarak tanrı, dünyaysa onun Düşüşü. 'Hayır,' dedi Kafka 'bizim dünyamız Tanrının kötü bir ruh haline, kötü bir gününe rastlamış.' 'Öyleyse bu bildiğimiz dünya dışında umut olabilir mi?' diye sordum. Gülümsedi: 'Elbette yeterince var hatta sonsuz umut var ama bizim için değil.'

Bu sözlerle Kafka'nın aile kucağından kaçmış en tuhaf yaratıkları arasında bir köprü kurulabilir, umut belki de bu yaratıklar için vardır. Bu yaratıklar hayvan değildir; kedi, kuzu ya da Odradek gibi melez ya da hayalet de değildirler. Bu saydıklarımız daha çok ailenin etkisi altında sürdürürler hayatlarını. Gregor Samsa'nın böcek olarak tam da anne babasının evinde uyanması, yarı kedi yarı kuzu olan o acayip hayvanın babadan miras kalması, Odradek'in evin babasını kaygılandırması boşuna değildir. Ancak hizmetçiler bu çemberin dışında yer alırlar.

Bu hizmetçiler Kafka'nın bütün yapıtlarında görülen bir çevreye aittirler. Gerek foyası ortaya çıkan üçkâğıtçı, gerekse de Karl Rossmann'ın komşusu olan, geceleri balkona çıkan öğrenci ya da şehrin güneyinde oturan ve hiç uykuları gelmeyen deliler bu hizmetçilerin soyundandır. Varoluşlarını çevreleyen alacakaranlık Robert Walser'in (Kafka'nın çok beğendiği *Uşak* adlı romanın yazarı) kısa düzyazılarındaki karakterlerini görünür kılan, azalıp çoğalan ışığı hatırlatır. Hint destanlarında *Gandharve* adı verilen, gelişimlerini tamamlama-

mış, bulanık bir ara aşamada kalmış yaratıklardan söz edilir. Kafka'nın hizmetçileri onların türündendir, başka hiçbir çevreye ait olmadıkları gibi hiçbirine de yabancı değillerdir: onların aralarında elçilik yaparlar. Kafka'nın dediği gibi Barnabas'a benzerler, Barnabas da elçidir. Doğanın ana kucağından henüz tam olarak çıkmamışlardır, bu nedenle de: "Yerde bir köşede iki eski eteğin üzerine yerleşmişlerdi. Olabildiğince az yer kaplama iddiasındaydılar, bunun için tabii hep konuşarak ve kıkırdayarak çeşitli denemeler yapıyorlar, kollarını ve bacaklarını kavuşturuyor, hep birlikte büzülüp oturuyorlardı, alacakaranlıkta oturdukları köşede yalnızca kocaman bir yumak görülüyordu." Onlar ve benzerleri için, tamamlanmamışlar ve sakarlar için umut vardır.

Bu elçilerin davranışında, bütün bu yaratıklar dünyasına hükmeden ama pek de bağlayıcı olmayan, ağır ve kasvetli bir kural ayırt edilebilir. Hiçbirinin sabit bir yeri, sabit, değişmez bir silueti yoktur: hiçbiri yoktur ki, çıkmıyor ya da düşmüyor olsun; hiçbiri yoktur ki, düşmanının ya da komşusunun yerine geçmesin; hiçbiri yoktur ki zamanını doldurmamış olsun ama gene de olgunlaşmadan kalmamış olsun; hepsi de bitkin düşmüştür ama uzun bir sürecin ancak başlangıcındadır. Burada yönetmeliklerden ve hiyerarşiden söz etmek mümkün değildir. Bunu öneren mitlerin dünyası Kafka'nın dünyasından çok daha gençtir, onun dünyasına kurtuluşu vaat etmiştir. Ama bir şey biliyorsak o da şudur: Kafka onun ayartısına kapılmamıştır. Bir başka Odysseus olarak "[sirenler]uzaklara diktiği gözlerinin önünden kayıp gitmişler, kararlılığı karşısında kaybolmuşlar, tam da onlara en yakın olduğu anda onları duymaz olmuştur." Kafka'nın Antik Çağdaki ataları arasında Yahudi ve Çinli olanlara daha değineceğiz ama bu Yunanlı ata unutulur gibi değildir. Odysseus, miti masaldan ayıran eşikte durmaktadır. Akıl ve hilebazlık mitin içine tuzaklar yerleştirmiştir, mitin gücü zapt edilmez olmaktan çıkmıştır. Masal ona karşı kazanılmış zaferin aktarılmasıdır. Kafka destan yazmaya niyet ettiğinde diyalektikçiler için masallar yazmıştır. İçlerine küçük hileler yerleştirmiş sonra da "yetersiz hatta çocuksu yöntemlerin de kurtuluşa hizmet edebileceğinin" kanıtını bulmuştur onlarda. "Sirenlerin Suskunluğu" isimli anlatısını bu cümleyle başlatır. Zira sirenler susmuştur onda; şarkılarından çok daha korkunç bir silahları vardır, … suskunlukları." Odysseus'ta bu silahı kullanmışlardır. Oysa Odysseus, böyle aktarır Kafka, "öyle hilebazdı, öylesine bir tilkiydi ki, Kader tanrıçası bile onun içini bilmezdi. Belki de her ne kadar insan aklıyla kavranacak gibi olmasa da gerçekten fark etmişti sirenlerin sustuğunu. Sirenlere ve tanrılara karşı bir ölçüde kalkan yapmıştı görünürdeki bu süreci."

Kafka'da sirenler susar. Belki de müzik ve şarkı onun için kaçıp kurtulmanın bir ifadesi ya da en azından kefaleti olduğu için de. Hizmetçilerin ait olduğu, şu küçük, hem tamamlanmamış ve gündelik, hem de avutucu ve saçma orta dünyaya dair umudun kefaleti. Kafka korkunun ne olduğunu anlamak için dışarı çıkan oğlan çocuğu gibidir. Potemkin'in şatosuna girmiş, ama mahzen deliklerinde o şarkı söyleyen fareye, Josefine'e rastlamıştır. Onu şöyle betimler: "Kısa, zavallı bir çocukluğa, yitip gitmiş, bir daha asla bulunamayacak mutluluğa dair bir şeyler var onda, ama bugünkü hayata, bu hayatın küçük, anlaşılmaz ama gene de kalıcı ve yok edilemez canlılığına dair bir şeyler de var."

Bir çocukluk resmi

Kafka'nın bir çocukluk resmi vardır, daha dokunaklı bir "kısa, zavallı çocukluk" resmi nadiren bulunur. Muhtemelen, perdeleri, goblenleri, şövaleleriyle işkencehaneyle taht odası arasında bir yeri andıran on dokuzuncu yüzyıl atölyelerinden birinden çıkmadır. Altı yaşlarındaki oğlan, üzerinde neredeyse aşağılayıcı, sırmalarla işlenmiş, daracık bir elbiseyle bir kış bahçesi manzarasının ortasında poz vermiştir. Fonda palmiye yaprakları görülmektedir. Sanki bu yapay ortamı daha da yapış yapış ve boğucu kılmaya çalışırcasına modelin sol eline İspanyollarınki gibi geniş kenarlıklı kocaman bir şapka tutuşturulmuştur. Akıl almaz derecede hüzünlü gözler egemendir önceden hazırlanmış ve kocaman bir kulak kepçesinin dikkat kesildiği manzaraya.

Kızılderili olmak için duyulan ateşli arzu bu büyük hüznü sindirmiş olmalı:

Keşke insan Kızılderili olsa,
Hep tetikte,
Rüzgâra doğru eğilmiş,
Doludizgin koşan bir atın üzerinde,
Sarsılan zeminin üzerinde kısa bir an sarsılıp dursa,
Ta ki mahmuzları bırakana (çünkü mahmuz yokmuş),
Gemleri fırlatıp atana kadar (çünkü gem yokmuş),
Ve atın boynu ve başı gözden kaybolmuş olsa,
Önünde uzanan araziyi dümdüz biçilmiş bir otlak olarak görse

Bu arzu çok şey içeriyor. Tatmini sırrını ele veriyor. Arzunun tatmini Amerika'da. Sırrın mahiyetinin "Amerika" olduğu kahramanın adından çıkı-

yor. Yazar ilk romanlarında kendine sadece isminin baş harfiyle hitap ederken Amerika'da, yeni dünyada yeniden doğuşunu isminin kısaltılmamış haliyle yaşar. Oklahoma Doğa Tiyatrosu'nda. "Karl caddenin köşesinde bir ilan gördü, üzerinde şunlar yazılıydı: Clayton yarış pistinde bugün sabah altıdan geceyarısına kadar Oklahoma tiyatrosu için personel alınacaktır. Büyük Oklahoma tiyatrosu sizleri çağırıyor! Sadece bugün için, bir kereliğine! Fırsatı şimdi kaçıran sonsuza dek kaçırır! Geleceğini düşünen bizdendir. Kapımız herkese açıktır. Sanatçı olmak isteyen başvursun! Herkesi değerlendirebilecek bir tiyatroyuz biz, herkesin yeri ayrı. Bizi seçenleri hemen şimdi burada kutluyoruz. Ama acele edin ki, gece yarısına kadar alınasınız! On ikide bütün kapılar kapatılacak, bir daha açılmamak üzere. Bize inanmayanın canı cehenneme! Hadi, Clayton'a!" Bu duyurunun okuru Karl Rossmann'dır, Kafka romanlarının kahramanı olan K'nın üçüncü ve daha mutlu enkarnasyonu. Mutluluk onu gerçekten de bir yarış pisti olan Oklahoma Doğa Tiyatrosu'nda beklemektedir, mutsuzluk da bir zamanlar "yarış pistinde gibi koşuşturup durduğu" dar halının üzerinde yakasına yapışmıştır zaten. Kafka "Amatör biniciler hakkında düşünceler"ini yazdığından beri, "iyice kaldırdığı ayaklarıyla attığı adımlarla mermer basamakları çınlatan" yeni avukata mahkeme basamaklarını tırmandırdığından ve "köy yolundaki çocukları" önlerinde kavuşturdukları kollarıyla kırlarda koşuşturduğundan beri bu figüre aşinadır zaten. "Uykusuzluktan zihni dağılan" Karl Rossmann'ın bile "zamana mal olan, gereksiz yere yüksek sıçramalar yaptığı" olmuştur. Bundan ötürü arzularının hedefine onu ulaştıracak olan ancak bir yarış parkuru olabilir.

Bu parkur aynı zamanda bir tiyatrodur, bu da bir bilmece atar ortaya. Bu esrarengiz yer ve hiçbir sırrı olmayan, saydam ve katışıksız Karl Rossmann figürü birbirlerine aittir. Karl Rossmann, Franz Rosenzweig'ın *Kurtuluş Yıldızı*'nda Çin'deki insanları ruhsal açıdan betimlediği anlamda saydam, katışıksız ve neredeyse karaktersizdir: "Konfüçyus'ta vücut bulan bilge kavramı mümkün bütün karakter özelliklerinin ötesine geçer, gerçek anlamda karaktersiz olandır o, ortalama insandır… Çin insanının ayırıcı özelliği karakterden çok başka bir şey, duygunun arıklığıdır." Düşünsel olarak nasıl aktarılırsa aktarılsın, duygunun bu arıklığı, jeste dayalı davranışın özellikle hassas bir terazi kefesi olabilir; her durumda, Oklahoma Doğa Tiyatrosu da jestlere dayalı bir tiyatro olan Çin tiyatrosuna dayanır. Bu tiyatronun en anlamlı işlevlerinden biri de olayları jestlere dayalı bileşenlere dönüştürmektir. Daha ileri giderek şöyle denilebilir: Kafka'nın kısa düzyazıları ve şiirlerinin çoğu, deyim ye-

rindeyse, Oklahoma Doğa Tiyatrosu'nda sahneye konulduğunda aydınlığa kavuşur. Ancak o zaman kesin olarak anlarız ki, Kafka'nın bütün yapıtı yazar için başlangıçta belirli bir sembolik anlam taşımayan bir jestler toplamıdır; Kafka daha ziyade devamlı değişen bağlamlar ve deneysel gruplamalar içinde onlara böyle sembolik bir anlam kazandırmaya çalışmıştır. Tiyatro da böyle denemeler için en uygun yerdir. Werner Kraft "Kardeş Cinayeti" adlı öykü hakkında yazdığı yayımlanmamış bir yazısında bu küçük öyküdeki olayları keskin algısıyla sahneye uygun olaylar olarak ele almıştır: "Oyun başlamak üzeredir, bu da zilin çalmasıyla duyurulur. Bu doğal akış içinde Wese bürosunun olduğu apartmandan çıkar. Ancak kapı zili, (açıkça dile getirilir ki) 'kapı zili olamayacak kadar gürültülüdür, bütün şehirde çınlar, göğe yükselir.'" Kafka karakterlerinin jestleri de tıpkı kapı zili olamayacak kadar gürültülü olan ve göğe yükselen bu ses gibi, alışıldık çevreye göre fazla güçlüdür ve taşarak daha geniş alanlara yayılırlar. Kafka ustalaştıkça, bu tavırları olağan durumlara adapte etmekten, onları açıklamaktan kaçınır olmuştur. "'Masaya oturmak ve o yükseklikten memurla konuşmak amma da tuhaf'" der *Dönüşüm*'de, "'üstelik memur da yaklaşmak zorunda çünkü şefin kulakları ağır işitiyor.'" Böyle gerekçelendirmeleri *Dava* çoktan geride bırakmıştır. Sondan bir önceki bölümde K, katedraldeki ilk sırada "durur, ancak anlaşılan, rahip için bu mesafe bile uzaktı, elini uzatarak aşağı eğdiği işaret parmağıyla kürsünün hemen önündeki bir yeri işaret etti. K onun işaretine uydu. Ama bulunduğu yerden rahibi görebilmesi için kafasını epey arkaya atması gerekiyordu."

Max Brod "Kafka için önemli olan gerçeklerin dünyası kestirilemezdi," der; Kafka için en kestirilemez olan da *gestus*'tu. Bunların her biri kendi başına bir süreç hatta bir dramadır. Bu dramanın oynandığı sahne, dekoru göğe açılan Dünya Tiyatrosu'dur. Öte yandan, bu gök yalnızca arka plandır, onu kendi kurallarına göre araştırmak, sahnenin boyanmış fonunu çerçeveleyip bir galeriye asmak demek olurdu. El Greco gibi Kafka da her jestin arkasındaki gökyüzünü yırtıp açar ama yine –ekspresyonistlerin hamisi olan– Greco'da olduğu gibi jest belirleyici ve olayın merkezi olarak kalır. "Çiftlik Kapısına Vuruş"ta sesi işitenler korkuyla iki büklüm olurlar. Çinli bir oyuncu da dehşeti böyle sergiler, ama kimseyi de irkiltmezdi. Başka bir yerde K.'nın kendisi biraz oyunculuk yapar. Tam da bilincinde olmadan "yavaşça, hiç bakmadan temkinle yukarı diktiği gözleriyle masadaki kâğıtlardan birini aldı, avcuna yerleştirdi ve kendisi de yerinden doğrulurken adamlara doğru uzattı. Aklında belli bir şey yoktu, yalnızca tümüyle serbest kalmasını sağla-

yacak olan o önemli dilekçeyi yazıp tamamlamış olsaydı aynen böyle sunmak zorunda olacağına dair bir duyguyla hareket ediyordu." Bu hayvani jest, en büyük gizemi en büyük yalınlıkla birleştirmektedir. Kafka'nın hayvan öykülerini, kahramanların insan olmadığını hiç algılamadan uzunca bir süre okuyabilir insan. Sonra maymun, köpek ya da köstebek olsun, yaratığın ismini görünce korkuyla irkilir ve insanların dünyasından çoktan uzaklaşmış olduğunu fark eder. Ama Kafka hep budur, insan davranışını geleneksel desteklerinden yoksun bırakır ve böylece onu bitip tükenmeyen düşüncelerin nesnesi haline getirir.

Gariptir ki, bu düşünceler, çıkış noktaları Kafka'nın felsefi öyküleri olsa bile, bitip tükenmezler. Sözgelimi "Yasanın Önünde" adlı parabol. Bu parabolü "Bir Taşra Doktoru"nda okuyan okur belki de içindeki bulanık noktaya çarpmıştır. Ama bu, okuru tam da Kafka'nın yoruma giriştiği noktadan kaynaklanan bir dizi bitmek bilmez düşünüme yönlendirir miydi? Bunu yapan *Dava*'daki rahiptir. Hem de öyle önemli bir anda yapar ki bunu, insan romanın parabolün açılımından başka bir şey olmadığını düşünebilir. Açılma burada iki anlamlıdır. Tomurcuk kat kat açılıp çiçeğe dönüşür ama çocuklar için yapılan kâğıttan kayık açılınca dümdüz bir kâğıt parçasına dönüşür. İşte bu ikinci tür açılmadan söz edilebilir parabol için, okur onu açıp düzleştirmeyi sever, böylece anlamı avucunun içine alır. Gelgelelim, Kafka'nın parabolleri kelimenin ilk anlamında yani bir tomurcuğun açılıp çiçeğe dönüşmesi gibi açılır. Bunun için yazınsaldırlar. Bu, Kafka'nın yapıtlarının bütünüyle Batılı düzyazı biçimlerine uyduğu anlamına gelmez, daha çok dinsel öğretilerle ilişkilidirler, *Haggada*'ların Halachah'la ilişkisi gibi. Parabol değildirler ve zaten kendi başlarına ele alınamazlar; öyle yaratılmışlardır ki, alıntılanabilir, bir şeyi aydınlatmak için anlatılabilirler. Kafka'nın parabollerinin eşlik ettiği ve K'nın jestlerinde ve hayvanların davranışlarında açığa çıkan öğretiye sahip miyiz peki? Ortada böyle bir öğreti yoktur, olsa olsa şurada burada bu öğretiye göndermeler vardır. Kafka, kendi yazılarının öğretileri aktaran eskil biçimler olduğunu söyleyebilirdi, oysa biz onları öğretileri hazırlayan öncüller olarak da görebiliriz. Her durumda söz konusu olan, insan toplumunda yaşamın ve işin nasıl örgütlendiği sorunudur. Bu sorun içinden çıkılmaz hale geldikçe Kafka'yı daha çok meşgul etmiştir. Napoléon Goethe'yle ünlü Erfurt konuşmasında nasıl "yazgı" sözcüğünün yerine "politika"yı koyduysa, Kafka da onun cümlesini değiştirerek örgütlenmeyi yazgı olarak tanımlayabilirdi. Sadece *Dava* ve *Şato*'daki yaygın bürokratik hiyerarşide değil *Çin Seddi'nin*

İnşası'nda saygın bir modelini ele aldığı karmaşık ve hesaba gelmez inşaat planlarında daha da somut olarak yüz yüze gelir bu örgütlenmeyle.

> Set yüzyıllar boyu koruyucu bir rol oynayacaktı; dolayısıyla inşaatın titizlikle yürütülmesi, bütün çağ ve halkların inşaat bilgeliğinden yararlanılması, inşaatı yürütenlerde sürekli bir kişisel sorumluluk duygusunun varlığı kesinlikle zorunluydu. İşin kaba bölümlerinde halktan devşirilmiş deneyimsiz gündelikçiler, erkekler, kadınlar ve çocuklar, kısaca iyi para karşılığında koşup gelen kimseler çalıştırılabiliyorsa da dört gündelikçiyi yönetmek için bile aklı başında yapı alanında yetişmiş biri gerekiyordu… Bizse –burada birçok insan adına konuşuyorum– ancak en yüksek makamın koyduğu yasaları hecelerken kendimizi tanıdık ve anladık ki bu yüksek makam olmasaydı ne okul bilgimiz ne de sağduyumuz bu büyük bütünün içinde yaptığımız küçücük işlere yeterdi.

Bu örgütlenme yazgıyı andırmaktadır. *La civilisation et les grandes feluves historiques* [Uygarlık ve Büyük Tarihi Nehirler] adlı kitabında bu örgütlenmeyi özetleyen Metschnikoff, pekâlâ Kafka'nın da kullanmış olabileceği bir dil kullanmaktadır:

> Yang çe nehrinin kanalları ve Sarı Irmak'ın barajları büyük bir olasılıkla kuşaklar boyu ustaca örgütlenmiş bir ortak çalışmanın ürünü. Bir çukur kazılırken ya da baraj inşa edilirken yapılacak en ufak bir dikkatsizlik, ortak su kaynağının korunması konusunda en ufak bir ihmal ya da bireylerin olsun, grupların olsun bencilce bir davranışı elverişsiz koşullar altında toplumsal kargaşa ve felakete yol açar. Dolayısıyla ölüm tehdidi içeren bir hayat kaynağı birbirine yabancı hatta düşman olan kitleler arasında yakın ve sürekli bir dayanışma gerektirir. Herkesi öyle işlere mahkûm eder ki bunların yararı ancak zamanla ortaya çıkar, tasarımları ise sıradan insanın anlayabileceği gibi değildir.

Kafka sıradan insanlardan sayılmak istiyordu. Attığı her adımla anlamanın sınırına gelip dayanıyor, başkalarını da oraya itiyordu. Kimi zaman Dostoyevski'nin Büyük Engizisyoncusuyla birlikte neredeyse şöyle diyecek gibidir: "Öyleyse önümüzde kavrayamadığımız bir gizem var. Tam da bu sebepten, onu insanlara vaz'etmeye, insanlara özgürlüğün de sevginin de

önemli olmadığını, önemli olanın sadece, hiç düşünmeden hatta vicdanlarına karşı gelerek teslim olmaları gereken o bilmece, o gizem olduğunu anlatmaya hakkımız vardı." Kafka'nın mistisizmin ayartılarından kaçınmadığı da olmuştur. Günlüğünde, Rudolf Steiner'le karşılaşmasını anlattığı bir bölüm vardır, en azından yayımlandığı biçimiyle Kafka'nın ona karşı tavrını yansıtmaz. Kafka bir tavır almaktan kaçınmış mıdır? Kendi metinlerine olan yaklaşımına bakılırsa bu, imkân dahilindedir. Kafka ender rastlanır bir yetiye, kendi kendine paraboller yaratma yetisine sahipti. Gene de parabolleri açıklanabilir olan şeylerle tüketilemez, daha ziyade metinlerinin yorumunu engellemek için akla gelen bütün önlemleri almıştır. Bu metinlerin içinde özenle, temkinle hep diken üzerinde ilerlemelidir insan. Kafka'nın okuma biçimi akılda tutulmalıdır, yukarıda söz konusu edilen parabolü okuma biçimi örneğin. Bir de vasiyeti vardır tabii. Arka planı göz önünde bulundurulduğunda Kafka'nın yapıtının yakılması için verdiği talimat en az Yasa'yı bekleyen kapıcının yanıtları kadar anlaşılmazdır ve en az o kadar dikkatle ele alınmalıdır. Belki de hayatının her günü anlaşılmaz davranışlar ve belirsiz konuşmalarla karşılaşan Kafka en azından ölürken çevresinden aynı silahlarla intikam almak istemişti.

Kafka'nın dünyası bir dünya tiyatrosudur. Onun için insan daha başlangıcından beri sahnededir. Kanıtı herkesin Oklahoma Doğa Tiyatrosu'nda istihdam edilmesidir. Başvuranların hangi ölçütlere göre kabul edileceği belli değildir. İlk akla gelen ölçüt olan oyunculuk yeteneği görünüşe göre önemsizdir. Fakat bu başka türlü de ifade edilebilir. Başvuranlardan tek beklenen kendi kendilerini oynamalarıdır. Gerektiğinde göründükleri gibi *olmaları* imkân dahilinde değildir. Kişiler rolleriyle Doğa Tiyatrosu'nda bir yer ararlar kendilerine; tıpkı altı Pirandello karakterinin yazarlarını aradıkları gibi. Her ikisi için de o yer son sığınaktır ama bu onun kurtuluş olmadığı anlamına gelmez. Kurtuluş varoluşa verilen bir prim değil, Kafka'nın dediği gibi kendi alın kemiğinin yolunu şaşırttığı insanın son kaçış imkânıdır. Bu tiyatronun yasası "Bir Akademi İçin Rapor"un şu cümlesinde gizlidir: "İnsanları taklit ettim çünkü bir çıkış arıyordum, başka nedeni yok. K., davası sonuçlanmadan önce bunlara benzer şeyler sezer gibi olur. Aniden onu almaya gelen fötr şapkalı adamlara dönerek şunu sorar: "'Hangi tiyatroda oynuyorsunuz?' 'Tiyatro mu?' diye sordu ağzının kenarları seğiren adam diğerine. Öteki dik başlı sakatlığını yenmeye çalışan bir dilsiz gibi davranıyordu." Adamlar soruyu yanıtlamazlar ama etkilendiklerine dair kimi işaretler vardır.

Bundan sonra Doğa Tiyatrosu'nda çalışacak olanlar bembeyaz bir örtü serili uzun bir masada ağırlanmaktadır. "Herkes neşeli ve heyecanlıydı." Figüranlar kutlama için melek kılığına girmiştir. Kumaşlarla örtülmüş, içlerinde merdivenleri bulunan yüksek sütunların üzerinde durmaktadırlar. Bir panayır ya da çocuk şenliğinden arta kalmış, sözünü ettiğimiz sımsıkı bağlanmış, iki dirhem bir çekirdek giyinmiş çocuğun bakışlarındaki hüznü alıp götürebilecek olan dekorlar… Kanatları takma olmasa melekler gerçek olabilirlerdi. Kafka'nın yapıtında bu meleklerin öncülleri vardır. İlk hüznünden mustarip trapezcinin yanına çıkarak onun başını okşayan ve yüzünü yüzüne bastıran –"öyle ki kendi yüzü de onun gözyaşlarıyla ıslanıyordu"– menajer bunlardan birisidir. Bir başkası koruyucu melek ya da koruyucu polis kardeş katlinden sonra katil Schmar'la ilgilenir, ağzını polisin omzuna bastıran Schmar'ı yavaşça oradan uzaklaştırır. Kafka'nın son romanı *Amerika* Oklahoma'nın yerel seremonileriyle son bulur. Soma Morgenstern'e göre "bütün büyük dinlerin kurucularında olduğu gibi Kafka'da da köy havası egemendir." Lao-Çe'nin dindarlık tanımını hatırlayalım burada, çünkü Kafka "En Yakın Köy"de bunu mükemmel biçimde yorumlamıştır: "Komşu ülkeler görüş mesafesinde olabilir, o kadar ki horozların ötüşü, köpeklerin havlaması karşılıklı duyulabilir: Ama gene de insanlar iki köy arasında gidip gelmeden yaşlanıp ölürler." Bu alıntı Lao-Çe'den. Kafka da paraboller yazdı ama din kurucu değildi.

Şato'nun bulunduğu dağın eteğindeki, K.'nın sözde kadastrocu olarak istihdamının beklenmedik ve gizemli bir biçimde onaylandığı köye bakalım. Brod, *Şato*'nun sonsözünde Kafka'nın bu romanda aslında belli bir köyü, Erzgebirge'deki Zürau'yu kastettiğini söyler. Ama biz başka bir köyü de görebiliriz onda. Bu köy, hahamın Yahudilerin neden cuma akşamları şölen düzenlediği sorusuna cevaben anlattığı, Talmud'daki bir efsanede geçen köydür. Efsaneye göre, kendi vatandaşlarından uzakta, dilini bilmediği bir köyde sürgünde yaşayan bir prenses varmış. Günün birinde bir mektup almış, nişanlısı onu unutmamış, gelmek üzere yola çıkmışmış. Haham, bu nişanlının Mesih, prensesin ruh, sürgünde yaşadığı köyünse beden olduğunu söyler. Prenses dilini bilmediği bu köye sevincini başka türlü anlatamayacağı için şölen hazırlamış. Talmud'daki bu köy bizi Kafka'nın dünyasının tam ortasına götürür. Tıpkı K.'nın dağ köyünde yaşadığı gibi modern insan da kendi bedeninde yaşar, bedeni elinden kayıp gider, düşmanıdır onun. İnsanın bir sabah uyanıp da böceğe dönüştüğünü görmesi olmayacak şey değildir. Yabancılık, kendi yabancılığı onun efendisi olmuştur. Kafka'da bu kö-

yün esintisi vardır, din kurucu olmanın ayartısına işte bu yüzden kapılmamıştır. Taşra doktorunun atlarının çıktığı domuz ahırı da, Klamm'ın ağzında bir puro ve önünde bir bardak birayla oturduğu boğucu oda da, üzerine vuranın yıkımına yol açan çiftlik kapısı da hep bu köye aittir. Henüz olmamış ya da çürümüş ne varsa bu köyün havasına sinmiş, onu kirletmiştir. Kafka hayatı boyunca bu havayı solumak zorunda kalmıştı. Peygamber ya da din kurucu da değildi. Nasıl dayandı?

Küçük Kambur

Uzun bir süre önce anlaşıldığına göre, Knut Hamsun'un, yakınlarında oturduğu küçük şehrin yerel gazetesine sık sık mektup göndererek kendi düşüncelerini anlatmak gibi bir alışkanlığı varmış. Bu şehirde yıllar önce yeni doğmuş çocuğunu öldüren genç bir kadının davası görülmekteymiş. Kadın hapse mahkûm edilmiş. Çok geçmeden yerel gazetede Hamsun'un bu konudaki görüşleri yayımlanmış. Yeni doğmuş çocuğunu öldüren bir anneye en ağır cezadan daha azını veren bir şehre sırtını döneceğini bildiriyormuş bu yazıda. *Toprağın Lütfu* da bundan birkaç yıl sonra yayımlanmış. Bu kitapta, aynı suçu işleyen, aynı cezaya çarptırılan ve okurun da açıkça fark ettiği gibi daha ağır bir ceza hak etmeyen hizmetçi bir kadının öyküsü vardır.

Kafka'nın ölümünden sonra *Çin Seddi'nin Yapımında* adlı kitapta derlenen düşünceleri akla bu olayı getirir. Daha bu kitap çıkar çıkmaz, bu düşüncelerin yorumlanmasına dayanan ve Kafka'nın kendi yapıtlarını göz ardı eden Kafka eleştirileri yayımlandı. Kafka'nın metinlerini yanlış anlamanın iki temel yolu vardır, bunlardan biri onları natüralist bir perspektiften, ötekiyse doğaüstücü bir perspektiften yorumlamaktır. Gerek psikanalitik gerekse teolojik yaklaşımlar temel noktayı kaçırır. İlkinin temsilcisi Hellmuth Kaiser'dir, ikincisininse H.J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen gibi birçok yazar. Daha değineceğimiz birçok bağlamda Kafka hakkında aydınlatıcı yorumlar da yapmış olan Willi Haas da bu ikinci gruptandır. Ancak bu yorumları yapmış olması Kafka'nın yapıtlarını teolojik bir şablona göre yorumlamaktan alıkoymamıştır onu. Kafka hakkında şöyle yazmıştır: "Yukarıdaki kudreti, büyük inayeti *Şato* romanında ele almıştır, aşağıdaki yargılanma ve lanetlenmeyi ise yine *Şato* kadar önemli *Dava* romanında. İkisinin arasındaki dünyayı, yazgıyı ve zorlu gereklerini ise yoğun biçimde stilize ettiği *Amerika* adlı romanında vermeye çalışmıştır." Bu yorumun ilk üçte birlik bölümü Brod'dan beri en bilinen Kafka yorumları arasında yer alır. Bu anlamda örne-

ğin Bernhard Lang şöyle yazar: " Şato inayet makamı olarak görülebildiği sürece bu boşuna zahmet ve çaba Tanrı'nın inayetinin insan istek ve iradesiyle zorla sağlanamayacağı anlamına gelir. Huzursuzluk ve sabırsızlık ilahi varlığın yüce sükûnetini sadece bozar." Bu önce açıklayıcı bir yorum gibi görünür ama ilerledikçe dayanaksız olduğu açıkça ortaya çıkar. Willy Haas şöyle der: "Kafka hem Kierkegaard hem de Pascal'den gelir; Kierkegaard ve Pascal'in tek meşru torunu denilebilir ona. Üçünde de şu katı, acımasızca katı dinsel temel motif görülür: "İnsan tanrının karşısında hep haksızdır." Kafka'nın "göksel dünyası, önemsiz ve oldukça zevk düşkünü küçük memurlardan oluşan büyük ve karmaşık kadrosuyla "Şato"su, bu tuhaf gök, insanlarla korkunç bir oyun oynamaktadır... ve gene de insan bu tanrının karşısında bile haksızdır." Bu teoloji Canterbury'li Anselmus'un Tanrı'nın varlığını tanıtlamasından çok daha önceye uzanan ve Kafka'nın metniyle hiçbir biçimde bağdaşmayan barbarca spekülasyonlara dayanır. *Şato*'da şöyle der Kafka: "'Tek bir memur affedebilir mi? Bu olsa olsa bütün kurumun işidir ama o bile affedemez ancak yargılayabilir.'" Böyle kat edilen yolun sonu çıkmaz sokaktır. "Bütün bunlar," der Denis de Rougemont, "tanrısız insanın sefil durumu değil, İsa'yı tanımadığı için tanımadığı bir tanrıda tutuklu kalmış insanın sefaletidir."

Kafka'nın kalıtındaki notlardan spekülatif sonuçlar çıkarmak, hikâye ve romanlarındaki motiflerden birini olsun temellendirmeye çalışmaktan daha kolaydır. Ama ancak bu motifler Kafka'nın yaratısını etkileyen tarihsel güçler hakkında ipucu verebilir. Bu güçler pekâlâ günümüze ait olarak da yorumlanabilirler. Kafka'nın kendisine hangi isimle göründüklerini kim bilebilir? Sadece şurası kesindir: Onların içinde yolunu bulamamıştır. Onları tanımamıştır. Suç kılığındaki geçmişin ona tuttuğu aynada mahkeme biçimine bürünmüş geleceği görmüştür. Nasıl düşünülmelidir bu mahkeme? Kıyamet günü değil midir? Yargıcı sanığa dönüştürmez mi? Dava cezanın kendisi değil midir? Kafka bunların yanıtını vermemiştir. Cezadan bir beklentisi mi vardı? Yoksa cezayı ertelemek miydi onu ilgilendiren? Onun hikâyelerinde epik, Şehrazad'ın dilinde kazandığı anlamı yeniden kazanır: Geleceği ertelemek. *Dava*'da davalının umudu, ertelemedir – davanın gitgide hükme dönüşmemesi şartıyla. İbrahim Peygamber'in bile yararınadır erteleme, bunun için gelenekteki yerini feda etmesi gerekse de.

> Başka bir İbrahim düşünebilirim (elbette peygamber olmayan, hatta eski elbise satıcısı bile olamamış bir İbrahim); öyle bir İbrahim ki, tıpkı bir

> garson gibi, kurban talebini yerine getirmeye hazır ve nazır olsun, ama evden çıkamadığı, vazgeçilemez olduğu, evde ona ihtiyaç olduğu, hep şu veya bu ayrıntıyla ilgilenilmesi gerektiği için kurbanı kesemesin. Ev hazır olmadan çıkıp gidemez çünkü, bunu Kutsal Kitap da anlayışla karşılar, çünkü şöyle der: 'Önce evini hale yola koydu.'

"Bir garson gibi emre amade"dir bu İbrahim. Kafka bir şeyi hep *gestus* olarak kavrayabilirdi. Anlamadığı bu *gestus* ise parabollerindeki bulanık noktayı oluşturur. Kafka yapıtının çıkış noktası burasıdır. Yapıtlarını nasıl gözlerden sakladığı biliniyor. Vasiyetinde yakılmasını istemişti. Kafka'yla ilgilenen hiç kimsenin görmezden gelemeyeceği bu vasiyet, yapıtların yazarını hoşnut etmediğini, Kafka'nın kendi çabalarını hata olarak gördüğünü, kendini de başarısızlığa yazgılı olanlar arasında saydığını söylüyor. Başarısızlığa uğrayan, şiiri öğretiye, parabole dönüştürmeye, ona dayanıklılık ve yalınlığını geri kazandırmaya yönelik muazzam çabasıydı; bu ona mantıken yapılacak en doğru şey olarak görünmüştü. Hiçbir ozan, "hiçbir şeyin suretini yapmayacaksın" emrine onun kadar itaat etmemiştir.

"Sanki utancı ondan uzun yaşayacaktı." *Dava* bu sözlerle biter. "Duygunun yalın arıklığına" tekabül eden utanç, Kafka'nın en güçlü tavrıdır. Ama iki yüzü vardır. İnsanın kişisel bir tepkisi olan utanç aynı zamanda da toplumsal bir iddia taşır. Utanç yalnızca başkalarının önünde değil, başkaları adına da duyulabilir. Kafka'nın utancı, bu utancı yöneten yaşam ve düşünceden daha kişisel değildir, yaşamı ve düşüncesi için şöyle demiştir: " Kendi kişisel hayatını yaşamak için yaşamaz, kendi düşündüğünü düşünmek için düşünmez. Sanki bir ailenin kısıtlaması altında yaşamakta ve düşünmektedir... Bu bilinmeyen aile yüzünden... özgürlüğüne kavuşamaz." Bu meçhul ailenin kimlerden –hangi hayvanlardan ve insanlardan– oluştuğunu bilmiyoruz. Ancak şu kadarı açıktır ki, Kafka'yı yazarak çağları yerinden oynatmaya zorlayan odur. Ailenin buyruğuna uyarak tarihsel olaylardan oluşan kütleyi Sisiphos'un taşı yuvarladığı gibi yuvarlar. Bu sırada, kütlenin alt tarafına ışık vurduğu olur. Görünüşü hoş değildir. Ama Kafka bu manzaraya dayanabilecek durumdadır. "İlerlemeye inanmak ilerlemenin gerçekleşmiş olduğuna inanmak değildir. Bu, inanmak olmazdı." Yaşadığı çağ Kafka için dünyanın başlangıcından daha ileride değildir. Romanları bataklık bir dünyada geçer. Yaratıklar Bachofen'in heteirizm dönemi adını verdiği aşamada ortaya çıkar. Bu aşamanın çoktan unutulmuş olması günümüze dek uzanmadığı

anlamına gelmez. Tersine, unutulduğu için günceldir. Ortalama insanınkinden daha derin bir deneyim onunla temas kurabilir. "Tecrübe ettim," diye başlar Kafka'nın ilk notlarından biri, "karada deniz tutması gibi bir şey derken şaka yapmıyorum." İlk "Gözlem"in salıncakta tasarlanması boşuna değildir. Ve Kafka, hiç yorulmadan deneyimlerin sallantılı doğası üzerine uzun uzadıya yazar. Her biri karşıtına yol verir, karşıtıyla karışır. "Yazdı," diye başlar "Çiftlik Kapısına Vuruş". "Sıcak bir gündü. Kız kardeşimle eve dönerken bir çiftlik kapısının önünden geçiyorduk. Artık muziplikten ya da dalgınlıktan mı vurdu kapıya yoksa hiç vurmadı da yumruğuyla vuracakmış gibi mi yaptı bilmiyorum." Üçüncü alternatifin sırf mümkün olması bile önce masum görünen daha öncekileri başka bir ışık altında görmeyi sağlıyor. Kafka'nın kadın figürlerinin çıktığı yer böylesi deneyimlerin batak zeminidir. Onlar "sağ elinin orta ve yüzük parmağını aradaki deri kısa parmaklarının en üst eklemine değene kadar birbirinden ayıran" Leni gibi bataklık mahluklarıdır. Muğlak bir figür olan Frieda "'Güzel zamanlardı,'" diye hatırlar kendi geçmişini, "bana geçmişimi hiç sormadın." Bu geçmiş bizi geriye, Bachofen'in deyişiyle "azgın şehvetleri göksel ışığın arık kuvvetinin tepkisini çeken ve Arnobius'un kullandığı *luteae voluptates* (kirli şehvet) deyimini haklı çıkartan çiftleşmelerin karanlık kucağına götürür.

Kafka'nın anlatım tekniği ancak buradan hareketle kavranabilir. Öteki roman karakterlerinin K'ya söyleyecek bir şeyleri varsa –bu ister en önemli ya da en sürprizli şey olsun– laf arasında ve sanki çoktan bilmesi gereken bir şeymiş gibi söylerler. Willy Haas *Dava*'nın olay akışını haklı olarak bu bağlamda değerlendirmiştir: "Davanın asıl konusu, hatta bu inanılmaz kitabın asıl kahramanı unutmadır, ... onun temel özelliğiyse kendi kendini unutmasıdır ... Bu, romandaki sanık karakterinde neredeyse dilsiz bir figür haline gelmiştir, hem de müthiş yoğunlukta bir figür." "Bu gizemli merkezin ... Yahudilikten kaynaklandığı" yadsınamaz. "Burada bellek, dindarlık olarak çok gizemli bir rol oynar. Yehova'nın 'üçüncü ve dördüncü hatta yüzüncü' kuşağa kadar hatırlaması, yanılmaz bir belleğinin olması onun en ulvi özelliğidir; ritüelin en kutsal eylemi, bellek defterinden günahların silinmesidir."

Unutulmuş olan asla yalnızca bireysel bir şey değildir. Bu kavrayışla da Kafka'nın yapıtının önündeki bir başka eşikte duruyoruz. Her unutulan, geçmişte unutulanlarla karışır, belirsiz ve değişken sayısız yeni melez oluşturur. Unutuş, Kafka'nın hikâyelerindeki sonu gelmeyen ara dünyanın içinden çıkmaya çalıştığı kutudur. "Dünyanın bütünlüğü burada geçerli tek

gerçektir. Bütün ruhların bir yere ve varoluş nedenine kavuşmak için somut ve ayırıcı özellikleriyle tanımlanmış olması gerekir. Ruhsal töz, eğer bir işlevi varsa, ruhlara dönüşür. Bu ruhlar birer birey olur, her birinin kendi adı ve tapınanın adıyla özel bir bağlantısı vardır… Onların eklenmesiyle dünya kendi oluşturduğu bütünden taşma noktasına gelir. Ruhların kalabalığı kayıtsızca artar… eskilere yenileri eklenir, her birisi ötekinden ismiyle ayrılır." Burada söz konusu olan elbette Kafka değil, Çin'dir. "Kurtuluş Yıldızı"nda Franz Rosenzweig Çin'in ata kültünü böyle anlatmaktadır. Kafka için önemli gerçeklerin dünyası nasıl kestirilemezse, atalarının dünyası da kestirilemezdi ama şurası kesindir ki, ilkellerin totemleri gibi bu ataların da kökleri hayvanlardadır. Unutulmuş olanı hayvan kılığına sokan tek yazar Kafka değildir. Tieck'in "Sarışın Eckbert" adlı hikâyesinde küçük bir köpeğin unutulan adı –Strohmian– gizemli bir suçun şifresidir. Kafka'nın, unutulmuş olanı hayvanlardan dinlemekten yorulmadığı böylece anlaşılabilir. Hedef elbette hayvanlar değildir ama onlarsız da olmaz. Açlık ustasını düşünelim, "kesin bir ifadeyle ahırlara giden yolda bir engeldi yalnızca." Dev Köstebek eşelerken bir yandan da uzun uzun düşünmüyor mu? Öte yandan, bu düşünme epey dağınıktır. Bir endişeden diğerine savrulur, ümitsizliğin verdiği kararsızlıkla bütün kaygıların tadına bakar. Bu nedenle, Kafka'da kelebekler de vardır. Suçunu kabul etmek istemeyen, bir yandan da suçun ağırlığı altında ezilen Avcı Gracchus "'bir kelebeğe dönüşmüştür.'" "'Gülmeyin,' der avcı Gracchus." Şu kadarı kesindir ki, Kafka'nın bütün yaratıkları arasında en çok hayvanlar düşünür. Adalet için yozlaşma neyse hayvanların düşünme süreçleri için de kaygı odur. Bir yandan süreci bozar ama öte yandan da oradaki umut dolu tek şeydir. Ama en unutulmuş yabancı kendi bedenimiz olduğu için Kafka'nın kendi içinden kopup gelen öksürüğe neden "hayvan" adını taktığı biraz olsun anlaşılır. Öksürük büyük sürünün öncüsüdür.

Kafka'nın yapıtında geçmişin suçla çiftleşmesinden doğan en acayip melez Odradek'tir: "İlk bakışta yassı yıldız biçiminde bir makaraya benzer, gerçekten de üzerine ip sarılı gibidir ama akla gelebilecek her renk ve çeşitte eski, kopuk, birbirine düğümlenmiş, yer yer keçeleşip birbirine geçmiş iplik parçalarıdır bunlar. Ama bir makaradan ibaret değildir, yıldızın tam ortasından küçük çapraz bir çubuk çıkar, bu çubuğa dik açı oluşturan bir çubuk daha vardır. Bu ikincinin ve yıldızın kollarından birinin desteğiyle bu nesne iki ayağının üstündeymişçesine dik durabilir." Odradek "kâh tavan arasında,

kâh merdivenlerde, holde ya da koridorda durur." Yani suçu araştıran mahkemeyle aynı yerleri tercih eder. Tavan araları ortadan kaldırılmış, unutulmuş nesnelerin konduğu yerlerdir. Belki de mahkemeye çıkmak zorunda olmak tavan arasında yıllardır kilitli kalmış sandıklara yaklaşırken duyulana benzer bir duygu uyandırır insanda. İnsan bu işi günler boyu erteleyebilir, tıpkı K'nın yazılı savunmasını "emekli olduktan sonra çocuklaşmış zihnini oyalamak için uygun" bulması gibi.

Odradek şeylerin unutuluşta büründükleri biçimdir. Çarpıtılmışlardır. Evin babasının, kimsenin ne olduğunu bilmediği kaygısı çarpıtılmıştır; Gregor Samsa'nın temsili olduğunu pek iyi bildiğimiz böcek çarpıtılmıştır; "kurtuluşu kasap bıçağı olabilecek" yarı kuzu yarı kedi kocaman hayvan çarpıtılmıştır. Ancak Kafka'nın bu karakterleri uzun bir figürler dizisi üzerinden o ilk çarpıklık imgesine, kambura bağlıdırlar. Kafka anlatılarında en sık rastlanan imge, başını göğsüne eğmiş adam imgesidir. Mahkeme memurlarının yorgunluğu, otel kapıcılarının sesten rahatsız oluşu, galeri ziyaretçilerinin tavanın alçaklığı yüzünden başlarını eğmek zorunda kalışları hep aynı imgeyle anlatılır. *Ceza Sömürgesi*'nde iktidar sahipleri suçluların sırtına süslü harfler kazıyan arkaik bir aygıt kullanırlar. Çizgiler çoğalır, desenler sıklaşır ta ki mahkûmun sırtı yazıyı söküp harflerden meçhul suçunun ne olduğunu anlayana kadar. Suçu yüklenen sırttır yani. Kafka'da öteden beri böyledir. Günlüğüne düştüğü ilk notlardan birinde şöyle der: "Olabildiğince ağırlaşmak için –ki bu uykuya dalmama yardımcı oluyor– kollarımı çapraz kavuşturup ellerimi omuzlarıma koymuştum. Öyle ki çantasıyla yatan bir asker gibiydim." Burada, ağırlaşmak açıkça unutmakla –uyuyanın unutuşuyla– eşleştirilmektedir. Küçük kambur şarkısı aynı şeyi simgeleştirmiştir. Kambur adamcık çarpık yaşama aittir, Mesih geldiğinde yok olup gidecektir. Büyük bir haham Mesih'in dünyayı şiddet kullanarak değiştirmeyeceğini sadece biraz düzelteceğini söylemiştir.

Odacığıma girdim
Tam yatağımı yapacaktım ki
Baktım bir kambur adamcık
Başlamasın mı gülmeye

Bu, Odradek'in gülüşüdür: "Kulağa, dökülmüş yaprakların hışırtısı gibi gelir."

Tam diz çökmüş
Biraz dua edecektim ki
Baktım bir kambur adamcık
Konuşmaya başlamasın mı
Ah n'olursun sevgili çocuk
Bir dua da benim için et!

Halk şarkısı böyle biter. Kafka onun derinliklerindeki zemine değer, bu zemini ne mitsel sezgi ne de varoluşsal teoloji sağlamıştır ona. Alman ve Yahudi halk geleneklerinin oluşturduğu zemindir onunki. Kafka dua etmediyse bile, ki bilmiyoruz edip etmediğini, Malebranche'ın "ruhun doğal duası" diye adlandırdığı özelliğe sahipti: dikkate. Ve azizlerin dualarına bütün insanları dahil etmeleri gibi o da bu dikkati bütün mahluklara yöneltmişti.

Sanço Panza

Rivayet o ki, bir Hasidi köyünde Sebt akşamı yoksul bir handa Yahudiler toplanmış. Hepsi köyün yerlileriymiş, arkada, karanlıkta bir köşede çömelmiş oturan, kimsenin tanımadığı sefil ve yoksul kılıklı biri hariç. Havadan sudan konuşulmuş. Derken içlerinden birisi, bir şey dileme hakları olsa ne dileyeceklerini sormuş. Biri para istemiş, bir diğeri damat, bir üçüncüsü de yeni bir marangoz tezgâhı, böylece sırayla herkes dileğini söylemiş. Bir tek köşedeki dilenci kalmış konuşmayan. Biraz tereddütle ve hoşnutsuzlukla yanıtlamış soruyu: "İsterdim ki kudretli bir hükümdar olayım ve uçsuz bucaksız bir ülkede hüküm süreyim, geceleri yatıp şatomda uyuyayım, sınırdan düşman girsin, şafak sökene kadar atlı düşman askerleri hiçbir direnişle karşılaşmadan şatomun önüne kadar gelmiş olsun, ben de irkilip uyanayım ve giyinip kuşanmaya bile zaman bulamadan üzerimde gömlekle kaçmak zorunda kalayım, günlerce gecelerce dağ bayır, dere tepe demeden kaçayım ta ki buraya gelip yanınıza sığınana kadar. İşte ben bunu dilerdim." Oradakiler hiçbir şey anlamadan birbirlerine bakmışlar. "Peki eline ne geçerdi?" diye sormuş birisi. "Bir gömlek," demiş dilenci.

Bu hikâye, Kafka'nın dünyasının derinliklerine götürür. Kimse Mesih'in günün birinde düzeltmek üzere geleceği çarpıklıkların mekâna ait olduğunu söyleyemez. Kuşkusuz, zamanımıza özgü çarpıklıklar da vardır. Kafka bunu mutlaka düşünmüştür. Ve emin olduğu için büyükbabasına şunları söyletmiştir "'Yaşam şaşılacak derecede kısa. Şimdi geriye dönüp bakınca, öyle

küçülüyor ki gözümde, örneğin genç bir adamın talihsiz rastlantılar şöyle dursun, olağan akışındaki şanslı bir yaşamın bile bu yolculuğa yetmeyebileceğinden kaygı duymadan nasıl olup da en yakın köye gitmeye karar verebildiğini hiç kavrayamıyorum.'" Bu ihtiyarın kardeşlerinden biri "olağan akışındaki mutlu yaşamında" bir dilek bile dilemeye zaman bulamayan ama anlattığı kaçış sayesinde olağandışı ve mutsuz hale gelen yaşamında bu dileği aşarak onun yerine dileğin nesnesini koyan dilencidir.

Kafka'nın yaratıkları arasında yaşamın kısalığını hesaba katan bir soy vardır. Bu soy güneydeki şehirdendir.

'Orada öyle insanlar var ki, düşünün hiç uyumuyorlar!'
'Peki neden?'
'Çünkü uykuları gelmiyor.'
'Peki neden gelmiyor?'
'Çünkü onlar deli.'
'Delilerin uykusu gelmez mi?'
'Delilerin uykusu nasıl gelsin?'

Öyle anlaşılıyor ki, deliler hiç yorulmayan asistanların akrabalarıdır. Bununla da kalmaz. Asistanların yüzleri için laf arasında "yetişkinlerin hatta öğrencilerin yüzlerini andırdıkları" söylenir. Gerçekten de Kafka'nın yapıtlarında en tuhaf yerlerde ortaya çıkan öğrenciler bu soyun sözcüleri ve öncüleridir. "'Ama ne zaman uyuyorsunuz?' diye sordu Karl ve hayretle öğrenciye baktı 'Uyku mu?' dedi öğrenci, 'Öğrenim hayatım bitince uyuyacağım.'" İnsanın aklına çocukların yatmak konusunda ne kadar isteksiz oldukları geliyor. Sonuçta, uyurlarken onları ilgilendiren bir şey olabilir. "En iyisini unutma!" "Bu cümleye eski hikâyelerden aşinayızdır, oysa belki hiçbirinde yer almaz." Ama unutmak hep en iyi olanla ilgilidir, çünkü kurtuluş imkânıyla ilgilidir. "'Bana yardım etme düşüncesi' dedi alayla Avcı Gracchus'un huzur bulamadan dolaşan ruhu 'bir hastalıktır ve yatak istirahati gerektirir.'" Öğrenimleri sırasında öğrenciler uyanık kalırlar. Öğrenimin en iyi yanı belki de onların uyanık kalmasını sağlamaktır. Açlık ustası oruç tutar, kapıcı konuşmaz, öğrenciler uyumazlar. Kafka'da asketizmin büyük kuralları böylesine kılık değiştirmiş olarak işler.

Asketizmi taçlandıran öğrenimdir. Kafka bunu çok gerilerde kalmış ergenlik yıllarından özenle günışığına çıkartır:

> Üstünden uzun zaman geçmişti ama Karl evde ana babasının masasında da böyle oturup ödevlerini yapıyordu. O sırada babası ya gazete okurdu ya da bir derneğin muhasebesini tutar, yazışmalarını yapardı, annesiyse dikiş dikerdi, ipliği kumaştan geçirir yukarı doğru çekerdi. Karl babasını rahatsız etmemek için masanın üzerine yalnızca defter ve kalemlerini koyar, gerekli kitaplarıysa sağındaki ve solundaki sandalyelerin üzerine dizerdi. Nasıl da sessizdi ev! Nasıl da enderdi o odaya yabancıların girdiği!

Belki de bu ders çalışmalar bir hiçti. Ama bir şeyi yararlı kılan o hiçe, yani Tao'ya çok yakın bir hiçtir bu. Kafka şu arzusuyla onun peşindedir: "Çekiçle çalışarak işçiliği gayet temiz bir masa yapmak, aynı zamanda da hiçbir şey yapmamak ama insanlar 'çekiç vurmak onun için bir hiç' değil de 'çekici vurmak onun için gerçekten çekici vurmak ama aynı zamanda da bir hiç' desinler; böylece çekiç vurmak daha gözü pek, daha kararlı daha gerçek, hatta daha çılgınca bir eylem olurdu." İşte öğrenciler çalışırken böylesine kararlı, böylesine fanatik bir tavır sergilerler. Daha tuhafı düşünülemez. Yazmanlar, öğrenciler soluk soluğadır. Kendilerini koşturmacaya kaptırmışlardır. "'Memur genellikle öyle alçak sesle dikte eder ki yazman oturduğu yerden duyamaz, her defasında kalkmak, söyleneni anlamak, hemen tekrar oturup yazmak, sonra tekrar kalkmak zorundadır, böyle sürüp gider. Ne tuhaf! Neredeyse anlaşılmaz.'" Doğa Tiyatrosu'nun oyuncuları düşünülürse belki daha iyi anlaşılır. Oyuncular repliği alınca ne yapacaklarını hemen ezberlemek zorundadır. Gayretkeş öğrencilere başka bakımlardan da benzerler. Aslında onlar için "'çekiç vurmak gerçekten çekiç vurmak, aynı zamanda da bir hiçtir.'"–rollerinin bir parçasıysa tabii. Bu role çalışırlar, rolünün bir kelimesini ya da bir jestini unutan kötü oyuncudur. Oklahoma kumpanyasının üyeleri içinse rol, eski hayatlarıdır. İşte bundan dolayı, bu tiyatronun adı "Doğa" tiyatrosudur. Oyuncuları kurtuluşa ermiştir. Karl'ın sessizce geceleri balkondan kitap okuyuşunu izlediği öğrenciyse henüz ermemiştir. "Sayfaları çeviriyor, kimi zaman yıldırım hızıyla el attığı başka bir kitabı karıştırıyor ve yüzünü şaşırtıcı derecede eğdiği bir deftere sık sık not alıyordu."

Kafka jesti bu şekilde canlandırmaktan hiç yorulmaz. Buna da hep şaşkınlık eşlik eder. K'yı Aslan Asker Şvayk'la karşılaştıranlar haklıdır; birini her şey şaşırtır, ötekiniyse hiçbir şey. İnsanların birbirine son kertede yabancılaştığı, öngörülemez aracılarla dolayımlanan ilişkilerin çağında icat edilmiştir gramofon ve sinema. İnsan filmde kendi yürüyüşünü, gramofon-

da kendi sesini tanıyamaz. Deneyler kanıtlamaktadır bunu. Kafka'nın konumu bu deneylerdeki deneklerin konumuna benzer. Onu çalışmaya yönlendiren de bu konumudur. Böylece belki kendi varoluşunun hâlâ rolden kopmamış parçalarına rastlayacak, Peter Schlemihl'in sattığı gölgesini yeniden yakalaması gibi kayıp jesti yakalayabilecektir. Kendi kendisini anlayabilecektir ama ne muazzam bir çabayla! Unutuştan doğru esen bir fırtınadır bu, öğrenmeyse fırtınaya karşı atlı hücum. Dilenci, kaçan kralın kılığında kendini yakalayabilmek için kendi geçmişine doğru sürer atını. Hayat için yeterince uzun olan bu sürüş bir at yolculuğuna elvermeyecek kadar kısa olan hayata tekabül eder.

> Ta ki mahmuzları bırakana (çünkü mahmuz yokmuş),
> Gemleri fırlatıp atana kadar (çünkü gem yokmuş),
> Ve atın boynu ve başı gözden kaybolmuş olsa,
> Önünde uzanan araziyi dümdüz biçilmiş bir otlak olarak görse

Böylece rahat, neşeli bir yolculukta atını geçmişe süren ve ona artık yük olmayan mutlu binici fantezisi doyurulmuş olur. Ama atına kenetlenmiş olan binici lanetlidir, çünkü kendine yakın da olsa bir hedef belirlemiştir: kömür deposu. Hayvanı da lanetlidir, kova da binicisi de. "Kovanın üstüne oturarak, ellerimle kulbu, bu en basit gemi tutarak zorlukla merdivenden aşağıya dönüyorum ama aşağı inince kovam yukarı çıkıyor, ihtişamla; yere çökmüş develer bile binicilerinin sopa darbeleri altında sarsılarak daha güzel kalkamazlar." Hiçbir yer buzullu dağlardan daha ümitsiz değildir, binici buralarda bir daha görülmemek üzere yitip gider. "Ölümün en dipteki bölgelerinden" elverişli bir rüzgâr eser. Kafka'nın yapıtlarında sık sık geçmişten esen ve Avcı Gracchus'un teknesini sürükleyen rüzgârın aynısıdır bu. Plütarkhos der ki: "Gizem ve kurban törenlerinde, gerek Greklerde gerekse de Barbarlarda iki ilksel özün, birbirine zıt iki kuvvetin olması gerektiği öğretilir. Bunlardan biri sağ tarafa ve dosdoğru ileriyi işaret eder, ötekiyse döner ve tekrar geriye çeker." Varoluşu yazıya dönüştüren öğrenimin yönü geriye doğrudur. Öğretmeniyse, Büyük İskender'in –yani ileriye doğru atılan bir fatihin– yokluğunda yolu gerisin geriye kat eden Bukephalus, şu "yeni avukat"tır. "Binicinin baldırlarının baskısını hissetmeden, özgürce, sakin bir ışığın altında, İskender'in savaşlarının hengâmesinden uzak, eski kitaplarımızın sayfalarını çeviriyor ve okuyor." Werner Kraft bir süre önce bu hikâye-

nin bir yorumunu yazmıştır. Metnin bütün ayrıntılarını dikkatle inceledikten sonra şöyle demiştir: "Edebiyatta bütün kapsamıyla mitin böylesine güçlü ve keskin bir eleştirisi yoktur." Kraft'a göre Kafka adalet sözcüğünü kullanmaz ama gene de mit eleştirisinin çıkış noktası adalettir. Buraya kadar gelmişken burada durursak Kafka'yı yanlış anlama riskine gireriz. Gerçekten hukuk mudur adalet adına mite karşı seferber edilebilecek olan? Hayır, Bukephalus bir hukuk hocası olarak köklerine sadıktır, sadece uygulamasını yapmamaktadır hukukun – bu da Bukephalus ve avukatlık için yenidir. Uygulanmayan, sadece öğrenilen hukuk adalete açılan kapıdır.

Öğrenim adaletin kapısıdır. Ancak Kafka bu öğrenime, geleneğin Tora'ya eklediği vaatleri eklemeyi göze alamamıştır. Onun yardımcıları kutsal mekânlarını kaybetmiş din görevlileri; öğrencileriyse kitaplarını kaybetmiş çömezlerdir. "Sınırsız, mutlu yolculuk"larında hiçbir destekleri yoktur artık. Oysa Kafka kendi yolculuğunun yasasını bulmuştur; en azından bir kereliğine bu yolculuğun insanı soluksuz bırakan hızını anlatının tırıs adımlarıyla dengelemeyi başarmıştır– hayatı boyunca istediği gibi. Bunu, en mükemmel yaratılarından biri olan küçük bir metninde dile getirmiştir; mükemmelliğinin nedeni yorum olması değildir yalnızca:

> Sanço Panza akşam ve gece saatlerinde bir yığın şövalye ve haydut romanı biriktirerek daha sonra Don Kişot adını verdiği şeytanını kendinden uzaklaştırmayı başardı. (Bununla hiç övünmedi.) Bunun üzerine şeytanı yapılabilecek en kaçık işleri yaptı, yalnız, belli bir nesnenin yokluğunda, ki bu Sanço Panza olmalıydı, kimseye bir zararı dokunmadı. Özgür bir adam olan Sanço Panza, heyecan değil de belki belli bir sorumluluk duyduğundan Don Kişot'u seferlerinde yalnız bırakmadı, böylece hayatının sonuna kadar hem çok eğlendi hem de bundan fayda gördü.

Ağırbaşlı bir soytarı ve beceriksiz bir uşak olan Sanço Panza binicisini önden göndermişti; Bukephalus ise kendi binicisinden uzun yaşadı. İnsan olmuş, at olmuş artık bir önemi yoktur, yeter ki sırtındaki yük alınmış olsun.

Almancadan Çeviren: Dürrin Tunç



Portbou kasabasının girişinde Benjamin'in mezarının bulunduğu Katolik mezarlığını ve 'Pasaj' anıtını işaret eden tabela (Fotoğraf: Besim F. Dellaloğlu)

Port-Bou'da Susan Dil: Walter Benjamin

TÜRKER ARMANER

İdealar Faust'vari 'anneler'dir. Fenomenler onlara olan inançlarını beyan etmedikçe, onların çevresinde toplanmadıkları sürece idealar karanlıkta kalır.
Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels

Walter Benjamin 1916'da, Gershom Scholem ile tanışmasından bir yıl sonra ve doktora tezini yazmasından üç yıl önce kaleme aldığı "Dil ve İnsan Dili Üzerine" başlıklı denemesinde, "dil"e ilişkin iki yaklaşımı karşı karşıya getirir: Burjuva dilbilim görüşü ve gizemci görüş. Benjamin'i bazı dilbilim teorileri çerçevesinde bir yere yerleştirmeden önce, bu denemede Eski Ahit'teki Yaradılış bölümünün iki versiyonunu incelerken yaptığı bir yorumu aktarmak istiyorum: "Düşüş öncesinde doğa suskundu, Düşüş sonrasında ise Tanrı'nın sözü yeri lanetledi ve doğanın görünüşü dönüşüme uğradı. Artık doğanın öteki suskunluğu, derin hüznü başlamıştı. Suskun kaldığı için, doğa matem tutuyordu."[1]

"Düşüş" ya da "Cennetten Kovulma" ile başlayan bir dizi 'süreç', felsefe tarihinde hayli verimli bir tema olarak kendine yer buldu. Cinselliğin başlangıcı, başka bir deyişle erkeğin ve kadının cinsiyet itibariyle birbirinden ayrılması, aynı zamanda 'iyi'nin ve 'kötü'nün ayırt edilmesinin, 'bilgi'nin ve 'öğrenme'nin ortaya çıkışının; "semavi zaman"dan "dünyevi zaman"a, yani Augustinus'un *İtiraflar*'ını göz önüne alırsak "anların bir arada bulunduğu zaman"dan, Düşüş'ün bir cezası olan "anların sadece ardışıklık içinde algılanabildiği zaman"a geçişin; göstergelerin, isimlerin, dünyevi dilin de ortaya çıkışı oldu.

Hegel'e göre doğada ne günahkârlık vardır ne de hakkaniyet ile haksızlık... Bu ayrımlar, ussal ayrımlardır. Doğa, ikizini oluşturamadığı, kendisini 'kopyalayamadığı', iç yasaları üzerine düşünüp kendisini nesnelleştiremediği için bu ayrımları yapmak da "düşüncesini düşünebilme" gücüne sahip insana kalmıştır. Dolayısıyla insan, günah işleme ayrıcalığına sahiptir.

Cennetten Kovulma "mythos"u, Hegel tarafından, bilinç ve dünyevi dil öncesi figürlerin (henüz öznelerin de değil) gerçekliği, semavi dil aracılığıyla temsil edişine ilişkin bir örnek (ya da "ilkörnek") oluşturması nedeniyle ele alınır. Eski Ahit'ten itibaren bizi izleyen bu öykünün rehabilitasyonunu ise Hegel'i bir açıdan izleyen, başka bir açıdan da acımasızca eleştiren Kierkegaard üstlenecektir.

Hegel'in bu konudaki çözümlemesine göre, bilgiye sahip olması itibariyle Tanrı'ya yakın olan yılan, günah işlemesi için teşvik ettiği ilk çiftte, bilinci de uyandırır. İlk günah öncesinde yasaklanan bilgi, Düşüş sonrasında Tanrı tarafından kutsanır. Bilginin formlarını oluşturan felsefe, ussal biçimde us-öncesi durumu kavramaya çalışır.[2]

Günah, Âdem ile Havva'nın üzerine düşünecekleri bir "Ben"leri olduğunu, "çift" olduklarını, kendileriyle özdeşliklerini ve birbirlerine göre başkalıklarını, "bir"i ve "iki"yi fark etmelerini sağlamıştır. Hegel'in yorumu üzerinde biraz oynarsak Tanrı neredeyse şöyle der: Madem yasakladığım bilgiyi öğrenip düştünüz, şimdi de sonuna dek öğrenmek zorundasınız!

Hegel için sonuna dek öğrenmenin gerçekleşeceği yer, Benjamin'in Eski Ahit yorumundaki "matem tutan doğa" idi. Matem tutuyordu; çünkü tümlüğü bozulmuş, zaman doğrusal biçimde anlara ayrılmış, dil de anlamları ancak göstergeler, yani temsiller aracılığıyla iletmeye başlamıştı. "Anlam", kendisi olarak değil bir görünüşüyle, dolaysızca değil bir dolayımla doğadaydı.

Benjamin'e göre, nasıl bir dil seçtiğimiz, göstergeleri nasıl kavramsallaştırdığımız, ahlaki ve siyasi konumumuzu da yansıtır, bu ilişki karşılıklıdır. Bu kavramsallaştırma, Benjamin için, yukarıda aktardığım burjuva ve gizemci dilbilim görüşünden ibaret değildi. Her iki görüşle arasına mesafe koysa da, Benjamin dilin burjuva tanımına daha uzaktı. Bu yaklaşımda sözcükler, uzlaşım yoluyla kabul görmüş göstergelere indirgenir ve sözcük ile işaret ettiği nesne arasında zorunlu olmayan, nedensiz bir ilişki bulunduğu varsayılır. Benjamin; dilin sadece göstergeler ilettiği, sözcüklerin birer göstergeden ibaret olduğu yolundaki savları şiddetle reddeder. Burjuva yaklaşı-

mı, Benjamin'e göre, insanların birbirlerine sözcükler yoluyla olguları ilettiği görüşünü temel alır.

Benjamin için ise insanın zihinsel hayatının her ifadesi bir çeşit dildir. Sadece insanın zihinsel hayatının da değil; gerek canlı gerekse cansız doğada dilin dışında kalan hiç bir şey yoktur. Bu nedenle iletişim, dil aracılığıyla değil, dilin *içinde* gerçekleşir. İstisnasız her şeyin, matem tutan doğanın ya da insan yapısı bir nesnenin de dilsel bir varoluşu söz konusudur, ama bir farkla; dilsel varoluşunu, varoluşunun dilsel yönünü aktarmak sadece insana özgüdür. Öteki nesneler, aktarılmak için insanın kendilerini adlandırmasını beklemek zorundadırlar, ama insan da kendi zihinsel varoluşunu aktarmak için öteki nesneleri adlandırmaya muhtaçtır.

Burada gizemci dilbilim görüşü devreye girer, ama Benjamin'e göre bu görüş de önemli bir hata içerir; gizemci yaklaşım, sözcükleri şeylerin özü, Latincesi ile *essentia*'sı olarak görür. Benjamin için bu doğru değildir, çünkü her şeyden önce bir şeyin kendisine, *essentia*'sına ait bir sözcük yoktur. Şeyler Tanrı'nın sözü ile yaratılmışlardır; ama bilinebilmeleri için insanın onları adlandırması gerekir.

Alman Yas Oyunlarının Kökeni'nde Benjamin, "isimlendirme"nin hakikat ile ilişkisini kurar ve hakikati de empirik gerçekliğin *essentia*'sını belirleyen kuvvet olarak tanımlar. Fenomenler dünyasının ötesinde bu kuvvete sahip olan tek şey "isim"dir.

İdealar isimlendirme ediminde açığa çıkarılır, felsefi etkinlikte yenilenirler. Bu yenilenme işleminde, sözcükleri kavramanın ilk biçimi korunur. Felsefe Benjamin'e göre bir mücadeledir; ideaların temsili için verilen bir mücadele... Kavranılabilir dünyanın (*mundus intelligibilis*) varoluşu, *essentia*'lar arasındaki kapatılması mümkün olmayan mesafeye bağlıdır. Hakikati inşa eden de, bu *essentia*'lar arasındaki uyumlu bağıntıdır.[3]

Benjamin bu saptamaları öne sürerken, eleştirel biçimde felsefe tarihindeki bazı temel eksenlerin kavşak noktasında duruyordu: Atıfta bulunmasa da Platon'un *Kratylos* diyaloğu, göstergelerin nedenli ya da nedensiz olmasına ilişkin tartışma açısından Benjamin'in "Dil ve İnsan Dili Üzerine" başlıklı metnindeki duruşu ile belirli açılardan süreklilik içindedir.

Dilin kökenine ilişkin bir soruşturma niteliği taşıyan bu diyalogda Hermogenes karakteri, isimlerin uzlaşma yoluyla şeylere atfedildiğini savunur. Buna karşı Sokrates, her şeyin doğru bir ismi olduğunu, adlandırmanın teknik bilgi gerektirdiğini ve bu işi de yasa koyucuların üstlenmesi gerektiğini

söyler. Burada Sokrates, doğru isimlerin atfedildikleri şeye doğal bir biçimde ait olduğunu ispat etmek için, pek de ikna edici olmayan yüzlerce örnek verir ve isimlerin uzlaşma yoluyla bulunduğu görüşüne yönelik eleştirisini, Protagoras'a da atıfta bulunarak, "doğruluk", "hakikat" üzerine geliştirdiği görüşlere bağlar.[4]

Burada Platon-Benjamin arasında bir süreklilik olduğu iddiasında bulunmama yol açan, her ikisinde de şeylerin doğru bir ismi olduğu yolundaki varsayımlarıdır: Bu doğru isim, o şeyin *essentia*'sı, ancak adlandırılmayla kendini ifade eder. Bir şeyin doğru ismi ile bizim onu adlandırmamız arasındaki ilişki ise uzlaşımsal, nedensiz değildir. Platon'un sofistlere yönelttiği eleştiri ile –belirli bir açıdan bakarsak– Benjamin'in burjuvaziye yönelttiği eleştiri çıkış noktası olarak bu varsayımı alır. Aynı varsayım, her ikisinin de sözcüklerin varlık alanına ilişkin tanımların politik duruşların ifadesi olduğu yolunda bir sonuç çıkarmalarına neden olmuştur.

Benjamin, bu varsayımı ve sonucu tarihselleştirir.

Dil, Benjamin için, "mimetik" etkinliğin en gelişmiş biçimidir; bu etkinliğin de bir tarihi vardır.[5] Benjamin'e göre insanın "mimetik" gücü, "benzerlikler üretme kapasitesi", dönüşüme, hatta bozulmaya uğramıştır; dolayısıyla "mimesis"in nesneleri de tarih boyunca aynı nesneler olarak kalmamıştır. "Öykünme Yetisi Üzerine"[6] başlıklı yazısında da Benjamin, dilin üzerinde uzlaşmaya varılmış göstergeler sistemi olmadığını belirtir ve bu iddiasını açmak için "onomatopoetik" sözcüklere, yani sözcük ile işaret ettiği arasındaki ilişkinin "anlamlı" biçimde kurulduğu göstergelere başvurur.[7] "Onomatopoeia", "mimesis" özelliğinin dil üzerindeki etkisidir. "Anlamlı olmayan benzerlik" oluşturan, "onomatopoetik" olmayan sözcükleri açıklığa kavuşturmak için, gerekli düzenin kurulacağı mekân için Benjamin "dil"i gösterir; yukarıda değindiğim, "insanın zihinsel hayatının her çeşit ifadesi" olan dili.

Burjuva dilbilim görüşüne dönersek, Benjamin'in bu şekilde isimlendirdiği yaklaşımın en belirgin örneğini Cenevreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde bulabiliriz. Saussure, o güne dek süregiden terimleri eleştirerek, isim ve şey arasındaki, yani bir sözcüğün bir şeye ait olduğu yolundaki dolaysız ilişkiyi kesintiye uğratır ve sözcüklerden daha temel bir dilbilimsel birim olan "gösterge"den söz eder. Dilbilimsel gösterge, Saussure'e göre bir şey ile bir ismi değil, bir kavram ile bir ses imgesini birleştirir ve dilbilimsel gösterge nedensizdir. Onomatopoetik sözcükler ve ben-

zeri istisnalar dışında, göstergeler ile işaret ettikleri arasındaki ilişki uzlaşım yoluyla kurulur. 1915'te yayımlanan kitapta yaptığı dil (*langue*) ile söz (*parole*) arasındaki ayrım, Saussure'ün aynı zamanda ilkinin (dil) toplumsal, ikincisinin (söz) bireysel olduğu saptamasından hareketle, dilin fikirlerin ifadesi olan bir göstergeler sistemi olduğu sonucunu çıkarmasına yol açmıştır. Bu yaklaşımda, dilin değil "söz"ün bir tarihi vardır.[8]

Buradan yola çıkarak, Saussure'ün kuramını değişik açılardan izleyen birçok yapısalcı dilbilim okulunun da –Prag okulu ve Jacobson, Kopenhag okulu ve Hjelmslev gibi– Benjamin'in perspektifinden baktığımızda, geniş anlamda burjuva dilbilim teorisi kategorisinde olduğunu söyleyebiliriz.[9]

Bu noktada Benjamin'in durduğu yeri bir kez daha gözden geçirirsek; çeşitli metinlerinde "dil"e dair karşı çıktığı en belirgin yerin, dilin "araçsallaştırılması" olduğunu söyleyebiliriz. İletişimin dil aracılığıyla değil dilin içinde kurulduğunu söylemesi, Benjamin'in şeylerin bir *essentia*'sı olduğuna dair kabulüdür: İletişim dilin içinde yürütülür ama bu göstergelerin değişimiyle gerçekleşir, *essentia*'ların değil. Gizemci yaklaşıma itirazı da böylece belirginleşir: Sözcük, gösterge, işaret ettiği şeyin *essentia*'sıyla özdeş değildir. Benjamin, dilsel birimler dışında şeylere ait bir *essentia*'nın olmadığını söyleyen burjuva bir dil görüşüne karşı dururken, *essentia*'yı, o şeyin kendisine ait 'asıl' varlığını kabul edip onu sözcükte arayan gizemci bir dil görüşünü de eleştiriyordu. Bu itirazları göz önüne alındığında, dili tanımlama biçimi açısından, Benjamin'in tavrını "mesafeyi gözeten bir yaklaşım" diye adlandırmak istiyorum. Biraz açmaya çalışacağım.

Benjamin nesnelerin 'asıl' varoluşlarından söz ederken, bir şeyi *o şey* yapan temel öğeyi arıyordu. Bir başka deyişle, bir şeyin kendisi olmayandan ayrılmasını sağlayacak sınırları çizmek istiyordu. Burjuva dilbilim yaklaşımına itirazının temelinde de, bu temel öğenin, sınırların değiştokuşa, piyasa kurallarına tâbi olmayan bir alanda bulunması gerektiği düşüncesi yatıyordu. Böylece Benjamin, bir şeyi o şey yapan temel öğe ile onun dilsel varoluşu arasındaki mesafeyi koruyarak –Marx'ın terimleriyle söylersek– "değişim değeri"nin emtiayı belirleyen tek değer olmadığını kastediyordu. Aynı mesafe, şeylerin 'asıl' varoluş mekânının onları ifade eden sözcükler olduğunu ileri süren gizemci dilbilim görüşü için de geçerliydi.

İsimlerin dünyasının dışında, ama ancak isimlendirmeyle kendini dilsel olarak (bizzat kendisi olarak değil) açan bir "hakikât" dünyası... Benjamin çok özel, kendine ait bir eksene sahipti; bu nedenle "Kabalacı mıydı? Mark-

sist miydi?" ikiliği içinde sorgulanamayacak kadar da tekilliği bulunan bir yerde duruyordu.

Platon'un sofistler ile olan tartışmasını Benjamin'in dil görüşüne bağlamadan önce, Søren Kierkegaard'ın bir dipnotta bu tartışmaya ilişkin değerlendirmesini aktarmak istiyorum.

"[*Sofist* diyaloğunda] Sofist'in "var olmayan" kavramı ve tanımı araştırılırken, Sofist'in kendisi de var olmayan biçiminde karşımıza çıkar. Böylece kavram ile örnek, aynı anda, Sofist'in saldıracağı savaş alanında oluşur ve Sofist'in yok edilmesiyle değil, oluşmasıyla sonuçlanır; bu da başına gelebilecek en kötü şeydir, çünkü Mars'ın kendini görünmez kılan zırhı gibi işleyen sofistliğine rağmen, gün ışığına çıkmak zorunda kalır."[10]

Bu alıntıda Kierkegaard, *Sofist* diyaloğunda " 'Var olmayan'dan söz eden sofist, aslında hiçbir şey söylüyor değildir"[11] önermesini ileri süren Platon ile benzer bir yerden sofistleri eleştiriyordu: Dile gelen sadece var olandır ama var olan dilden ibaret değildir. 'Var olmayan', varlığın bir yüklemi olamaz. Olmayan şeylerden söz ettiğimizde 'var olmayan'a çoğulluk atfetmiş oluruz. 'Var olmayan'ın ise ne 'bir'de ne 'çok'ta yeri vardır.

Platon ve bu konuda onu izleyerek Kierkegaard, "var olan/var olmayan"a ilişkin tartışmaların etik alanındaki izdüşümüne bakıyor ve sofistlerin söylediği gibi, bir önermenin kendisi ile değillemesi geçerli biçimde ispat ediliyorsa, bir eylemin varlığı ile var olmaması arasında da ayrım yapılamayacağını, dolayısıyla "doğru bilgi"den ve "iyi eylem"den söz edilemeyeceğini belirtiyorlardı. Her ikisi için de etiğin sınırları, dilin sınırları değildi. Kierkegaard, sofistin negatif olanı pozitif olarak ortaya koyduğunu düşündüğünden "...gün ışığına çıkmak zorunda kalır" diyordu. Bu yorumda sofist, varlığı değilleme girişiminde bulunuyor, ama bu girişimde bulunduğu an onu olumluyordu.

"Kilise pagan tanrılarını müminin hafızasına yasaklamasaydı, alegori de doğmazdı"[12] diyen Benjamin, sistematik biçimde Platon ile başlayan bir tartışmayı Alman barok tragedyası üzerinden sürdürür. Metnin girişinde Platon'un *Şölen* diyaloğunu çözümlerken, metinler ile "dünya" arasındaki ilişkiye dair perspektifini de kurmuş olur ve ilerleyen sayfalarda ayrıntılı biçimde on yedinci yüzyıl Alman barok temsillerini incelerken kullanacağı yöntemi de tanıtır.[13] Benjamin'e göre diyalogdaki iki temel sav; ideaların alanı olan hakikatin güzelliğin asli içeriği olması ve "hakikat"in kendisinin "güzellik" olmasıdır. Benjamin'e göre, hakikat-güzellik ilişkisi basit bir metafor olma-

nın çok uzağındadır. Hakikat, güzellik biçiminde tanımlanıyorsa, bu tanım, *Şölen* bağlamında "erotik arzuların aşamaları" çerçevesinde anlaşılmalıdır. "Eros, hakikati peşindeki biri gibi değil, âşığı olarak takip eder. Güzellik, zihin karşısında kaygı, âşığı [Eros] karşısında korku duyarak hep kaçacaktır."[14]

Benjamin'in *Şölen* diyaloğundaki güzellik-hakikat ilişkisi üzerine söyledikleri, on dokuzuncu yüzyıldaki baskın estetik kuramlar, özellikle de Hegel estetiği açısından değerlendirilebilir.

Hegel'e göre hakikat, karşıtlıkların ve çelişkilerin nihai çözüme kavuşacağı mekândır.[15] Hakikat, bu yazıda söz edilen Platon diyalogları açısından bakarsak, sofistin bulunmadığı, bulunmasının da mümkün olmadığı bir bölgedir. Hegel, Platon ile Benjamin'in arasında bir adım daha atar ve güzel olan ile hakiki olanı özdeş tutar. "Güzellik", Hegel'in terminolojisinde bir "İdea"dır. Bir kavram, o kavramın etkin halleriyle bir uyum içindeyse, o "güzel" bir kavramdır. İdea da, bir kavram ile onun etkin hallerinin bütünlüğüdür.[16] Böyle bakıldığında, sadece "iyi" değil, "kötü" de güzel olabilir, kavramına uygun eylemler gerçekleştiyse...

Benjamin, günümüzdekinden hayli farklı içeriklere sahip bu terimleri, modern dünyayı, sanayi devrimi sonrası dönüşen temsiliyet ilişkilerini açıklamak için kullanıyordu: Dili bir araç olarak gören burjuva dilbilim görüşü, tarihin de burjuvazi tarafından bir olgular bütünü olarak yeniden biçimlendirilmesi ile eşzamanlı gelişmişti. Benjamin yine bu dönemde birbirleriyle ilişkisiz bırakılan tarih, filoloji, felsefe, edebiyat gibi disiplinleri de bir bütünlüğe kavuşturmayı deniyordu.

" 'İyinin bilgisi kişiyi iyi eylemlere yönlendirir' diyen Sokrates haklıysa, bu durum kötü için de bir o kadar doğrudur"[17] sözü, Benjamin'in bu bilginin edinilme sürecine ve dilin bu süreçteki yerine dair bir saptamasıydı. Benjamin "alegori"yi, "kendi başına kötü"nün ifade edilebileceği edebi bir tür olarak görüyordu. "İyi"den bağımsız bir "kötü", bu yaklaşımda ancak alegorik bir durum olabilirdi. Cennetten Kovulma, "Düşüş" de yerini "alegorik ifade"de yerini buluyordu. "Çünkü isimlerin dilinin haricinde iyi ile kötü de isimsizdir."[18]

Bu isimlendirme, Benjamin'in Eski Ahit yorumuna göre "kötü" olanın da yeryüzüne inmesinin, insanın bilgi edinmeye yönelik arzusunun da başlangıcıdır. Kierkegaard'a atıfta bulunan Benjamin, bu yorum açısından "kötü"nün nesnesi olduğunu söylemenin anlamdan yoksun bir söz sarf etmek-

ten başka bir şey olmadığını belirtir; "kötü", ancak "iyi"den yoksunlukta ortaya çıkar.

Benjamin, dil üzerine yapılan bir incelemeyi, sözdizim ve anlambilim çözümlemesi yapmaktan ibaret görmüyordu. Bu şekilde yapılan incelemeler, onun için filoloji ile dilbilimin estetik kategorilerden koparılmasına, bu şekilde –yine Marx'ın terimlerini kullanırsak– işkollarındaki bölünmenin artmasına yol açıyordu. Benjamin'in kutsal metinler ve Platon'un diyalogları üzerinde bu yoğunlukta durması, olgular yığınına bakan bir tarihçi değil; Klee'nin *Angelus Novus*'u gibi yüzü geçmişe dönük, kanatlarını görmediği geleceğe doğru çarparak uçan, "bahşeden değil ahzeden" biçimde tarihi kavrayıp, bu bütünlüğü estetik bir çerçeveye yerleştiren biri olmak istemesinin bir sonucuydu.

Benjamin 1916 tarihli metninde de, adlandırmayı, insanın şeylerin konuşulmayan isimsiz dilini edinip bu dili seslere dönüştürmesi, diye tanımlar. Bu adlandırma, Benjamin için bir çeviri, bir tercümedir. Şeylerin dilini insan diline tercüme etmek, sadece suskun olanı sese kavuşturmak değil, isimsiz olanı da adlandırmaktır.

Benjamin doğanın dilini, her nöbetçinin diğerine kendi diliyle ilettiği bir şifreye benzetir; ama şifrenin anlamı, Benjamin'in kendi sözleriyle, nöbetçinin konuştuğu dilin kendisidir.[19]

Notlar

1 Walter Benjamin, "On Language as Such and on the Language of Man", *Reflections* içinde, çev. E. Jephcott, Schocken Books, New York, 1978. (Bu yazıdaki çeviriler, çevirmen belirtilmediğinde bana aittir).

2 G.W.F. Hegel, *Science of Logic*, çev. W. Wallace, Oxford Clarendon Press, Oxford, 1975 [1817, 1827], s. 42-43.

3 W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, çev. J. Osborne, Verso, Londra, 1998, s. 36-37.

4 Platon, *Cratylus*, çev. H.N. Fowler, Harvard University Press, Londra, 1996, 386a-388.

5 "Mimesis"in geniş anlamı ve değişik kullanılışları nedeniyle, tek bir çeviriyle karşılamak yerine bu sözcüğü olduğu gibi bıraktım. "Taklit" anlamına geldiği kadar "temsil" ya da "tasavvur" ile de ifadesini bulabilen "mimesis", örneğin Platon'un *Sofist* diyaloğundaki Elealı Yabancı'nın bir cümlesinde, "hakiki nesnelerle aynı ismi taşıyan 'taklitler' yaparak insanları aldatan kişinin etkinliği"ni anlatmak için kullanılır. (...*hoti mimemata kai homonüma ton onton*...) *Sofist*, 234b.

6 Walter Benjamin, "On the Mimetic Faculty", *Reflections* içinde.

7 Bileşik bir sözcük olan "onomatopoeia", Yunanca *onoma* (isim) ve *poieo* (yapmak, üretmek, yaratmak) sözcüklerinden oluşur. Dilbilimde "zigzag" sözcüğü, onomatopoetik sözcükler için en çok kullanılan örneklerden biridir.

8 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1995, Paris. Benveniste Saussure'deki "nedensizlik" kavramını şöyle yorumlar: "Nedensiz olan, herhangi bir gösterge yerine belli bir göstergenin gerçekliğin herhangi bir öğesi için değil, belli bir öğesi için kullanılmasıdır. Bu anlamda, ve yalnızca bu anlamda, rastlantısallıktan söz edilebilir; bu da soruna bir çözüm bulmak için değil, yalnızca bu sorunu belirtmek ve geçici olarak bu sorunu bir yana bırakmak için. Çünkü bu sorun ünlü *physei/thesei* (doğa / uzlaşım) sorunundan başka bir şey değildir ve ancak geçici olarak çözülebilir." Emile Benveniste, *Genel Dilbilim Sorunları*, çev. E. Öztokat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 77.

9 1930'ların başında ortaya çıkan bu iki okula, Saussure geleneğinin bir yorumcusu olması açısından, yaklaşık otuz yıl sonra André Martinet'nin kurucusu olduğu İşlevsel Dilbilim Okulu'nu da ekleyebiliriz.

10 Søren Kierkegaard, *Begrebet Angest*, Glydendal, Kopenhag, 1982 [1844], s. 119.

11 Platon, *The Sophist*, çev. H.N. Fowler, Harvard University Press, Londra, 1996, 237a-e.

12 *The Origin of German Tragic Drama*, s. 223.

13 Asja Lacis, *Meslekten Devrimci* adlı kitabında bu çalışmayla ilgili olarak Benjamin ile yaptıkları bir konuşmayı aktarır: "[Benjamin] o dönemde 'Alman Yas Oyunlarının Kökeni' üzerine hazırladığı çalışmaya gömülmüştü. Bunun 17. yüzyıldaki Alman Barok Tragedyası hakkında bir inceleme olduğunu; bu edebiyatı az sayıdaki birkaç uzmanın bildiğini; bu tragedyaların hiçbir zaman oynanmamış olduğunu kendisinden duyduğum zaman yüzümü buruşturmuştum: Ölü bir edebiyatla uğraşmanın ne anlamı olabilirdi ki? Bir süre sustu, ardından şunları söyledi: 'Birincisi bilime, estetik teorisine yeni bir kavramsallaştırma getiriyorum. Yeni tiyatro söz konusu olduğunda, 'tragedya ve yas oyunu' kavramları yalnızca birer sözcük olarak, gelişigüzel kullanılıyor. Ben ise Tragedya ile Yas Oyunu arasındaki ilkesel farkı gösteriyorum. Barok dönemin oyunları umutsuzluğu ve dünyaya yönelik inançsızlığı dile getirir –gerçekten de kederli oyunlardır bunlar. Buna karşılık Yunanlıların ve gerçek tragedya yazarlarının dünya ve kader karşısında eğilmeyen bir duruşları vardır. Duruş ve dünyayı duyumsama tarzlarındaki bu farklılık önemlidir.'" (Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü*, çev. C. Ener, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 172).

14 *The Origin of German Tragic Drama*, s. 27-56.

15 G.W.F. Hegel, *Aesthetics: lectures on fine art*, "Giriş" bölümü, çev. T.M. Knox, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1975 [1817, 1827].

16 Örneğin Hegel için Fransız Devrimi bir İdea değildi, çünkü bu devrimin temel ilkeleri ile o ilkeler uğruna gerçekleştirilenler uyum içinde değildi; dolayısıyla "Fransız Devrimi" de, Hegel için, 'güzel' bir kavram değildi.

17 *The Origin of German Tragic Drama*, s. 229.

18 *A.g.y.*, s. 233.

19 "On Language as Such and on the Language of Man", s. 331-332.



Benjamin'in intiharından sonra defnedildiği Portbou'daki Katolik mezarlığından bir görünüm (Fotoğraf: Besim F. Dellaloğlu)

Benjamin, Deleuze, Nietzsche

ERKAN TÜZÜN

Benjamin'den geriye ne kaldı?

Acaba Benjamin'den geriye kalan halihazırdaki Benjamin makinesinin diyalektik dişlisini sökerek, birden fazla oldukları umulan bu makineleri şizofrenik temel üzerinden yeniden çalıştırabilir miyiz?

"Tarih Tezleri"ndeki[1] satranç makinesinin bir gösteren ya da metafor olmadığını savunarak, bunlar sayesinde tekrar bozulmak üzere çalışan bir Benjamin makinesi yaratmanın imkânlarını düşünebilir miyiz?

Arzu felsefesinin esin perisi hayvanının gösterenler cehenneminden kaçtığı çizgileri takip ederek, Benjamin makinesinin, Deleuze makinesinin ve Nietzsche makinesinin birbirlerinin parçaları ve çarkları haline gelmesini sağlayabilir miyiz?

Benjamin makinesinin imkânlarını düşünmek, iktidara dair soruyu yanlış veya eksik soran halihazırdaki siyaset felsefesinin temel çıkmazını ifşa ederek ona yeni bir çözüm sunabilir. Giorgio Agamben ve Judith Butler iktidar hakkındaki soruyu yanlış veya eksik sormuş olabilirler: "Devletin üstlendiği ve merkezine de bireylerin doğal hayatını oturttuğu siyasal teknikler (örneğin polis-bilim) adı altındaki nesnel bütünmselleştirme prosedürleriyle, bireyin bir yandan kendi kimlik ve bilincine, öte yandan dışsal bir iktidara bağlanmasına yol açan kendilik teknolojileri adı altındaki bireyselleştirme prosedürlerinin birleştiği noktada Foucault'nun çalışmalarının bulanık kaldığını"[2] iddia eden Giorgio Agamben ve "Foucault'nun teorisinde iktidarın madun kılma ve üretme biçimindeki çifte değerliliğinin açıklanmadığını"[3] savunan Judith Butler bizzat egemenlerin halletmeleri gereken, iktida-

rın iki yüzünün işleyiş sorununu kendi üzerlerine alırlar. Üstelik Foucault'nun direniş teorisini de sahiplenmeden. Tersine, bu tuzak soruyu gerisin geri egemen iktidarlara yollamak ve iktidara dair soruyu, Benjamin'in yaptığı gibi, direnişin içinden tekrar sormak gerekir.

Butler, iktidara dair soruyu, egemen iktidarların daha iyi işlemesi yararına sorma tuzağına düşerken, bir yandan da göçebe birliktelikleri yerliyurtlulaştıran ve trajik kültürlerin yozlaşmasına neden olan "etik", "insan hakları", "özne" gibi kavramlarla bizi direnişe dair reaktif bir çözüm oluşturma tuzağının içine çeker. "Bedenden yola çıkan ve bedene dayanan hiçbir direniş stratejisi geliştirilemez," diyen Agamben ise böyle yapmakla sadece kendi özgün teorisinin yaşama alanını kısıtlamıştır. Ne ki, Benjamin makinelerinden sökülen "mesih" gibi kimi dişliler, Agamben'den yola çıkan yeni bir kaçış çizgisini teşvik edebilir.

Çünkü Benjamin, "Tarih Tezleri"nde ve "Şiddetin Eleştirisi"nde, fiilen varolan istisna haline karşı gerçek bir istisna halini direniş teorisinin ufku olarak savunur, Agamben de bu ufkun imkânlarını onaylar: Evet, "Tarih Tezleri"nde de söylendiği gibi, içinde yaşadığımız durumda olağanüstü durum bir kural haline gelmiştir. Agamben'in dediği gibi, kural kendi kendisini askıya alarak istisnaya yol açmakta ve kendisini istisna olarak sürdürmek suretiyle de öncelikle kendisini kural olarak kurmaktadır. Kaos ile normal durum arasında bir belirsizlik mıntıkasının yaratılması suretiyle kaos, hukuk düzenine dahil edilmiştir. Egemen iktidar, insandan biyolojik varlığıyla politik varlığının birbirine eklemlendiği eşik olarak çıplak hayatı üretmektedir. Bu biyopolitik uygulamaların temel paradigması toplama kamplarıdır, yani faşizmdir. Faşizme karşı Benjamin'in önerdiği gerçek istisna hali, faşist devlet aygıtının kurmaca bir istisna haline dayandığını ileri sürer. Fransız Devrimi sırasında askeri alanda doğan istisna hali uygulamaları sonradan siyaset felsefesi alanına kendini taşıyarak yaymış ve özgün olan yanı genişleyip patlayarak kurmaca bir hal almıştır. Benjamin'in önerdiği gerçek istisna hali, mutlak olarak hukukun "dışında" ve "ötesinde" olan ve bu niteliğiyle hukuku kuran şiddet ile hukuku koruyan şiddet arasındaki diyalektiği parçalayabilecek olan saf, gerçek, devrimci bir şiddeti savunur. Bu saf, devrimci, gerçek şiddet, saf, devrimci, gerçek dili ve saf, devrimci, gerçek bir hukuku beraberinde getirecektir. "Zorlayıcı olmayan, ne buyuran, ne herhangi bir şeyi yasaklayan, yalnızca kendi kendisini söyleyen bir söz ve bir amaçla ilişkisi olmaksızın yalnızca kendi kendisini gösteren saf araç olarak bir ey-

lem."[4] Gerçek istisna hali olan yeni bir çağ, "bağlı olduğu ve ona bağlı olan tüm güçlerle birlikte hukukun askıya alınmasıyla, böylece devlet gücünün ortadan kaldırılmasıyla"[5] kurulur. Demek ki iktidara dair soruyu, gerçek bir istisna halinin imkânlarına dair sorunun içinden sormak gerekir. Ne ki, Agamben, *Kutsal İnsan*'da, Foucault'ya ve Deleuze'e dayanan beden teorilerini küçümseyerek gerçek bir istisna halinin delilik yoluyla yaratılmasının imkânlarını da budar. Fiilen varolan istisna halinin yaşadığı temel sorun (ve bence bir sorun olmayan bu temel sorun), yani iktidarın iki yüzünün nasıl birarada çalıştıkları sorusu ile gerçek bir istisna halinin temel sorusu, yani farklı direniş yüzlerinin nasıl birarada işleyebilecekleri problemi birbirlerine düşmandır. Birincisi faşist devlet aygıtını ve psikanalitik tertibatları, ikincisi arzulama makinelerini ilgilendirir. Butler ve Agamben, polis'in ve bilim'in bütünselleştirme prosedürleriyle, bireyselliği ilgilendiren özneleş(tir)me-kendileş(tir)me tekniklerinin arasındaki dengeyi sorgularlar. Oysa böyle bir denge hiçbir zaman var olmamıştır. Polis-bilim prosedürleri ve kendileştirme teknolojileri, birbirlerine cuk oturmazlar. Faşist devlet aygıtını oluşturan iktidarın bu iki yüzünün birbiriyle olan ilişkisinin doğasında denge yoktur. Tersine, egemen iktidar, bu ilişkideki kaosu emen vampir gibidir.

Agamben ve Butler, bakışlarını devlet aygıtının işleyişine çevirirken, arzulama makinelerinin Mesih tavrı takınmalarını ihmal ederler. Oysa arzulama makinelerinin direniş biçimleri ve kaçış çizgileri Mesih gibi gelip kurtaracaktır iktidara dair soruyu. Mesih gelecek ve iktidarın iki yüzü arasındaki bağlantıyı anlamlandıracaktır. Dünya değiştirildiğinde yorumlanmış olacaktır. Mesih'ten önce iktidara dair soruyu sormak anlamsızdır. O halde, fiilen varolan iktidar yapısını anlamak için öncelikle kendimizi Mesih'in bulunduğu direnişin yerine konumlandırmamız gerekir. Mesih, devrimci ve arzulayan bir makinedir. Melek de bir hayvan-oluş'tur. Mesih, melek , cüce, kukla, teolog, tarihsel materyalist, koleksiyoncu, Yahudi mistiği, Jula Cohn'un aşığı, bunların hepsi birbirlerinin simülakrlarıdır. Tıpkı Diyonisos'un ve Çarmıhagerilen'in birbirlerinin simülakrları olmaları gibi[6]. Bunların hepsi, faşist, Stalinist, sosyal demokrat, psikanalitik tertibatlara karşı direnme biçimleri ve kaçış çizgileridir. İşte asıl soru, bu direnme biçimlerinin ve arzu akışlarının nasıl birbirlerine bağlandıkları ve bunların arasındaki dengenin nasıl sökülüp ve kurulup ve sökülüp ve kurulup ve sökülüp ve kurulup bunları çalıştırdığıdır. Benjamin hem bir tarihsel materyalisttir hem bir üstgerçekçi; hem bir Yahudi mistiğidir hem aşkını "kurtaran" âşık; hem bir kolek-

siyoncudur hem melek. Bir insan-özne bu kadar "ergenlik ismini" ancak insanlıktan çıkarak üzerinde taşıyabilir. İnsanlaş(tırıl)maktan ve özneleş(tiril)mekten çıkışla birlikte bütün bu gösterenler sıvılaşırlar. Mesih bir insan değil, özne de değil; ama bir makinedir. Benjamin "Tarih Tezleri"nde, geçmişi söküp takmaktan yanadır. Benjamin makinesi böylesi bir arzunun akışıyla Geçmişe dair simülakrum tavrı takınır. Benjamin makinesinin parçaları ve Deleuze makinesinin parçaları birbirlerinin çarkları haline geldiğinde, Benjamin'deki Mesih, makine düzenlemelerine, Melek de hayvan-oluş'a dönüşür. Bu dönüşümün işlevselliği şuradadır: Benjamin'deki değerler hiyerarşisinde Mesih, meleğin daha üstündeyken, Deleuze'ün değerler hiyerarşisinde Makine, hayvan-oluş'un daha üstündedir.

Kafka yorumunda Deleuze, Kafka'nın öykülerini makine belirişi olarak hayvan-oluş'la, romanlarını ise makinesel düzenlemelerle eşleştirir ve romanı öyküden daha avantajlı görür. "Metamorfoz" öyküsünde Gregor Samsa'nın hayvan-oluş'u Oidipal ilişkilerden sıyrılmak için bir çıkış kazar, Oidipus'u şaşırtmak için onu kendi aşırılığına kadar sürükler ve fiilen varolan kendi istisnai durumunu kabullenir; fakat girdiği yerde Oidipus'la birlikte yok olmayı beceremez. Hayvan-oluş, ne kadar ondan kaçarsa kaçsın, sonunda kendini Oidipus'a yakalatan avdır. Gregor Samsa, öykü boyunca Oidipal aileyi ve parçası olduğu bürokrasiyi defalarca hırpalamış ve uğraştırmıştır. Ne ki öykünün sonunda ölür ve Oidipal aile hiçbir şey olmamış gibi neşeyle hayatına devam eder. Benjamin'deki Tarihin meleği de tıpkı Kafka'daki hayvan-oluş gibidir. Tarih meleğinin başarısı, bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada onun, göğe doğru yükselen yıkıntı yığınlarını ve ilerleme denen felaketi görmesidir. Buradaki göğe doğru yükselen yıkıntı yığınları da aslında bir Babil Kulesi simülakrıdır. Bu simülakrum, meleğin bakışlarıyla yarattığı kaçış çizgisidir. Melek, bakışlarıyla eksik gerçeklikten güçlü gerçekliğe kaçar. Zaafı, *fiziksel olarak* yıkıntı yığınlarından kaçamamasıdır. Cennetten esen fırtına, meleğin yıkıntı yığınlarından sıçramasını, devrim yapmasını engeller. Tarih meleğinin ve Gregor Samsa'nın kendi zaaflarını aşmaları için, melek-oluş'un ve "hayvan-oluş'un girebilmeyi ve yaratabilmeyi başaramayacağı bir kaçış çizgisi yaratmaları ve bu çizgiye fiilen girmeleri"[7] gerekir. Deleuze'e göre, ancak ve ancak makinesel bir düzenlemeyi içkinlik düzenlemelerinin keşfiyle birlikte sökerek, tam bir kaçış çizgisi yaratılabilir. İşte Benjamin'deki Mesih bunu başarır. Butler'ın ve Agamben'in "Nasıl oluyor da?" diye sordukları iktidar uygulamaları ve direniş biçimleri Benjamin

makinesinde Mesih tarafından sökülüp yeni kaçış çizgileri yaratabilmek için biraraya gelmişlerdir: Benjamin makinesinden simülakrları sökeriz, Mesih makinesinden geçmişi sökeriz, satranç makinesinden de oyunu sökeriz. Cüce, kukla, melek, ayna, masa, rakip oyuncu, Türk kıyafeti, nargile, bunlar birbirlerinin simülakrlarıdır ve satranç makinesinin bağımsız çarklarını oluştururlar. Cüce-çark olan teolojiyle Kukla-çark olan tarihsel materyalizm arasındaki bağlantıyı sağlayan ip de bir çarktır. Ya da tüm çarklar iptir! "Kukla ve cüce, satranç tahtası ve masa, tümü otomatik adamı yapmak için gereklidir. Ancak ve ancak teoloji ve tarihsel materyalizm güçlerini birleştirdikleri zaman oyun başlayabilir"[8]. Göçebe bir adamdır satranç makinesi. Şenliklerde, panayırlarda şehirden şehire taşınır. Satranç makinesi, ancak ve ancak karşısındaki oyuncuyu mat ettiğinde çalışacaktır. Satranç makinesinin tüm sonsuza varan hamleleri, karşısındaki oyuncu tarafından hesap edildiğinde makine patlar. Ancak bu imkânsızdır. Şu gözden kaçmamalıdır: Mat edilen oyuncu da satranç makinesinin bağımsız bir parçasıdır, rakip oyuncu olmadan makine çalışmayacak, tarihe dair oyunu kazanamayacaktır. Rakip oyuncunun mat edilmesi demek, rakip oyuncu çarkının makineden sökülmesi demektir. Teolojinin ve tarihsel materyalizmin işbirliğiyle rakip oyuncu mat edilip makineden söküldüğünde makine bozulur, oyun kazanılır. Benjamin, satranç makinesini, faşist devlet aygıtına karşı bir savaş makinesinin imkânı gibi kullanmak istemiştir. Ne ki, faşist devlet aygıtı, bu savaş makinesini kendisine mal etmiş olabilir. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* başlıklı metinde Benjamin, faşizmin politikayı estetize etme eğiliminde olduğunu yazmıştır. Faşizm, Marinetti'de olduğu gibi şiddeti ve barbarlığı sanat yoluyla yüceltir. Faşizmden kaçış çizgilerinin imkânlarını sunan sanat, şimdi faşizm tarafından kendine mal edilmiştir. Komünizm, buna karşı sanatı ve kültürü politize edecektir. Mesih-Benjamin, "Tarih Tezleri"nde Paul Klee'nin sanatını tarihsel olarak politize eder. Böylece Mesih, Melek ve Komünizm dişlileri tekrar sökülmek üzere birbirlerine bağlanırlar.

Öyleyse, buradaki Benjamin makinelerinin sökülmelerini sağlayan öğe, "kötülük" olabilir mi? Deleuze'ün Nietzsche yorumunda, en az güçlü eğer sınıra kadar giderse güçlü kadar güçlü olur. Deleuze ve Guattari, Kafka üzerine yorumlarında Oidipus'un kendi ucuna kadar götürülüp aşırılaştırıldığında yaratılan kaçış çizgilerinden bahsederler. Oidipus, aşırılaştırıldığında Oidipus'u patlatabilir. Kötülük de kendi ucuna kadar götürüldüğünde, onu ka-

patıp yeniden üreten tertibatları patlatır. Benjamin, kötülüğü bu amaç doğrultusunda kendi ucuna kadar götürür. Sartre, makinelerin sökülmesine ve bozulmasına tahammül edemez. Edebiyatın kendi ucuna kadar götürdüğü kötülük adına edebiyattan özür dilemeye kalkar. Bataille buna, "Edebiyat artık suçlu olduğunu kabul etmelidir" diye yanıt verir. Klossowski buna, "Simülakrum, suç ortaklığını amaçlar." diye yanıt verir[9]. Benjamin makinesini bozan (sökülüp yeni imkânlar yaratılmasına olanak sağlayan) Kötülük, *Agesilaus Santander* (İbiza, 12-13 Ağustos 1933)[10] metinlerinde bir kez daha karşımıza çıkar. Benjamin kendi meleğinin dua anında donup kaldığını söyler. Benjamin'in meleği, Tanrı'nın kuralı olan (Melek olarak yokluğa gömülmeden önce Tanrı'ya) sürekli dua etme kuralını ihlal eder. *Agesilaus Santander*'de Melek, kötülük adına, kötülük olsun diye Tanrı'ya başkaldırmaz. Tersine, Tanrı düşüncesi Benjamin tarafından kendi ucuna kadar götürülür. *Kötülük, Tanrı'yı aşırılaştırmaktır*. Tanrı'ya dua ederken donup kalan Melek, aşırılaştırılıp farklılaştırılan melek simülakrumu olur. Benjamin, Tanrı karşısında bir simülakrum tavrı takınır. Onun meleği, Blanchot'da olduğu gibi, *melek olmayan melektir*. Mesih bir makineyse melek de bir hayvan-oluş'tur. Benjamin, meleğin hayvan-oluş'uyla, Tanrısallığın içinde mükemmel bir kaçış çizgisi yaratır. "Tarih Tezleri"nde ise melek simülakrumunun sınırlarını ve zaaflarını belirtir. Mesih'in göz-hayvan'ı olarak, kendisinden başka her şeyi (göğe doğru yükselen yıkıntı yığınlarını ve felaketi) gören Melek, Mesih çıkıp geldiğinde ilk kez kendisini görür. Göz-hayvan'ı kendisini (yapıp ettiklerini, yıkıntı yığınlarına bakıp da hiçbirşey yapamadığını) fark ettiğinde donar kalır. Tanrı'ya dua ederken donup kalan Melek, Tanrı'ya doğru batıp yok olacakken, Tanrı'yı aşırılaştırıp, Mesih'e doğru (Nietzsche'ci anlamda) "batar". Nietzsche'de "batmak", daha üstün birşeye doğru onu yaratmak anlamında yok olmaktır. Nietzsche'nin "oğlum" dediği Zerdüşt, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün sonunda Üstinsana doğru batar. Zerdüşt, hiyerarşik olarak Üstinsan'ın daha altındadır. Zerdüşt'ün zaafları vardır: Mesela bir an için de olsa yaşlı falcının günaha son çağrısına, yüksek insanlara acımaya kanar. Sözünü yalnızca hayvanlarına geçirir. Bengidönüş fikri gönlünde ilk kez çınladığında derin bir korkuya kapılır. Üstinsan, Zerdüşt'ün bu zaaflarının üstesinden gelir. Benjamin'de Meleğin hayvan-oluş'u, hiyerarşik olarak Mesih-makinesi'nin altındadır. Meleğin zaafları vardır: Mesih-makinesi, meleğin göz-hayvan olarak hayvan-oluşunun doğurduğu (Meleği, göz şeklindeki bir hayvan olarak düşünün) zaafların, yani Meleğin sadece yıkıntı yığınlarına bak-

masının, devrim yapamamasının üstesinden gelir. Göz-hayvan-melek her şeyi bozuk görür. Meleğin hayvan-oluş'u bu körlüğü olumlulukla onaylayarak yıkıntı yığınlarının (Kendindeki Tarihin) tünellerinde çıkış çizgileri arar. Ama başarısız olur. Çünkü psikotik olan, sapklın olan, çıldırısı olan (Orhan Hançerlioğlu, psikoza "çıldırı" der.) Mesih'tir. Mesih, delirmeyi başarmıştır. Melekse nevrotik (sinircesi) olandır. Delirmeyi taklit eder, yıkıntıları birleştirmeye çalışır, ama deliremez. Elbette ki Melek-Benjamin, bir "özne" değildir. Zaten nevrotik melek de bunun için acı çeker. Elbettte ki Mesih-Benjamin, bir "özne" değildir. Ne ki, psikotik mesih, acı çekmez. Mesih'te (çıldırıda, psikozda, şizofrenide, delilikte, simülakrumda) üretim güçleri egemendir. Mesih'in sapkınlığı (psikozu) "geleneksel olmayan" bağlantılarla arzulama üretimini sağlar. Hiçbir "gelenek", hem marksist, hem mistik, hem haşhaş çeken, hem koleksiyoncu, hem âşık, hem uzun uzun düşünülüp tasarlanmış bir intihar gibi yaşayan, hem üstgerçekçi Benjamin'i kendi içine alamaz. Benjamin, "geleneğin" kustuğudur. Öyleyse Benjamin başarmıştır. Neyi? Delirmeyi. Yani deliliğin Foucault'daki tanımıyla, "ailenin, oyunun, dilin, ekonominin dışına" simülakrum tavrı takınarak çıkmayı başarmıştır. Foucault, delinin "çalışmayan kişi" olduğunu söyler. Delilik, çalıştırmaz; fiilen varolan aileyi, dili, ekonomiyi ve oyunu bozar, söker. Mesih, bu bozuk, bu sökük yıkıntılardan geçerek Kendisi İçin Tarihi üretir. Deleuze'de arzu, gerçeği üretir. Benjamin'de arzu, gerçek tarihi üretir.

Benjamin "Tarih Tezleri"nde, geçmişin, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabileceğini yazmıştır. Geçmiş, ancak "simülakrum" tavrı takınılarak, "görüntü" olarak yakalanabilir. Benjamin makinelerinin (yeni yaratılara, gerçek tarihe kaynak olabilmeleri için) sökülebilir olmaları, simülakrum tavrı takınmanın olanağının koşuludur. Simülakrum; gerçekten daha gerçek olup da fiilen varolan gerçeğin yerini alabilme özelliğini, gerçeğin kötü kopyası olmasına borçludur. Simülakrum, kötülük adına gerçeği bozar, söker, kötüleştirir. Gerçeğin kötü kopyası olan simülakrum, bozulmuş gerçektir. Gerçek bir istisna halinin gerçekleşmesi olarak gerçek tarih, Kendisi-İçin-Tarih, Mesih'in takındığı bir simülakrum tavrı olarak, fiilen varolan ve adına ilerleme denen felaketin, göğe doğru yükselen yıkıntı yığınlarının yerini alır. İlerleme, gerçeğin iyi kopyasıyken, Mesih'i-Bekleyen-Geçmiş, onun kötü kopyası, simülakrıdır. Kendiliğinden bir çekicilik ve ilişkinin belirişi olarak arzu, Benjamin makinesini, satranç makinesini, mesih makinesini

oluşturan bağımsız parçalardan (cüceden, kukladan, Tarih meleğinden, Jula Cohn'dan, Asia Lacis'den, Angelus Novus'tan, dua ederken donmuş melekten) geçerek, bozarak, sökerek "akar", varoluşun acımasız nedensizliğine katlanmak için uydurulmuş yanılsamaları ve "ilerleme" felaketini bozmak üzere...

Benjamin'de olduğu gibi, Nietzsche'nin felsefesine de üçlü bir değerler hiyerarşisi hâkimdir: En altta, ailesel, oyunsal, dilsel ve ekonomik ilişkilerin fiilen varolan yaşadığımız dünyası yer alır. Bu dünya o kadar acı verir ki, insanoğlu varoluşun bu acımasız nedensizliğine katlanabilmek için bilimleri, felsefeyi, dinleri, ahlakı, ülküleri icat etmek zorunda kalmıştır. Hiyerarşinin ikinci basamağında varoluşun acımasız nedensizliğine katlanabilmek için yaratılmış yanılsamalar olarak, fiilen varolan gerçeğin iyi kopyaları bilimler, dinler, teknikler, ülküler, hukuklar, devletler yer alır. Değerler hiyerarşisinin en üstünde sanat yer alır[11]. Çünkü sanattır, bilginin olanaklarını koruyup arttıran. Çünkü sanattır, varoluşun acımasız nedensizliğini maya tülüne saran Apolloncu yanılsamaları Diyonizyak çekiç darbeleriyle parçalayan Benjamin'in değerler hiyerarşisini bize doğru yakınlaştıran: Sokrates-Platon'daki idea - iyi kopya - kötü kopya hiyerarşisi Nietzsche'de, varoluş - felsefe - sanat hiyerarşisine dönüşür. Nietzsche, bu hiyerarşiyi İsa (Tanrı) - Yüksek İnsan - Anti İsa (Deccal) şeklinde yeniden okur. Sokrates-Platon'daki idea - iyi kopya - kötü kopya hiyerarşisi Benjamin'de Deccal - Melek - Mesih şeklinde karşımıza çıkacaktır. Benjamin'de Deccal, kurmaca istisna halinin egemenleri olan Hitler'i, onunla pakt kuran Stalin'i, ilerlemeyi, sosyal demokrasiyi, faşizmi, psikanalizi simgeler. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" metninde Benjamin, psikanalizi olumsuzlar. Melek, bir hayvan-oluş olarak, egemen iktidar Deccal'den, egemen iktidar Oidipus'tan kaçmaya çalışır. Tarih meleğinin "Tarih Tezleri"ndeki durumudur bu. Kaçmaya çalışır ve başarısız olur. Mesih-makine'si, Meleğin yapamadığını yapar. Bu makine, Kendisi-İçin-Tarih'in imkânlarını üretir. Mesih-makine, insanlığı özgürleştirmez. Daha ziyade kaçış çizgileri lehine bozulur. Tarihte ilerlemeyle ve özgürleşmeyle ulaşılacak bir aşama yoktur. Fiilen varolan durumu sürekli yeni kaçış çizgileri yaratarak farklılaştırmak gerekir. Bunu da en iyi Mesih yapabilir. *Agesilaus Santander* metninde birden fazla Jula Cohn, birden fazla Asia Lacis, birden fazla melek vardır. Benjamin makineleri, fiilen varolan ve kendilerini özne olmayan Benjamin'e özne olarak sunan Jula Cohn'u, Asia Lacis'i ve Meleği, simülakrum tavrı takına-

rak farklılaştırıp çoğaltırlar. Benjamin, Jula Cohn'u ya da Asia Lacis'i, eksikliklerini çektiği için, onlardan karşılık alamadığı için, objet petit a'nın yüzü suyu hürmetine arzuluyor değildir. Benjamin makineleri arzu makineleridir ve kendiliğinden başlayan çekiciliği arttırmak için imkânlar üretirler. Sorun, Jula Cohn'a ya da Asia Lacis'e sahip olmak, onları kendi mülkiyetine geçirmek değildir. Tersine, Asia Lacis ya da Jula Cohn, elde edilmeyecek, özel mülkiyete geçirilmeyecek derecede farklılaştırılırlar. Benjamin, sevgilisine kavuşamadığı için acı çeken, "eksik" bir özne değildir. Tersine, Benjamin "veren" taraftır. *Agesilaus Santander*'deki "hediye" vurgusu hayatidir: "Tıpkı benim gibi, seni görür görmez, yola çıktım seninle, geldiğim yere doğru." En büyük hediye, Mesih'tir. *Agesilaus Santander*'de, şeytan olan melek, "dişi formu" ve ona duyulan sevgi aracılığıyla Benjamin'i yok etmek ister. Melek-sevgili-Jula Cohn-Asia Lacis, satranç makinesinin parçalarıyla kendiliğinden kurulan, yeni, arzulayan-Benjamin'i yok etmek için onun içine girer. Benjamin, bu hamleye bir simülakrum tavrı takınarak cevap verir: 1. Satranç makinesinin bir parçası olan melek, Tanrı'ya dua ederek yok olması gerekirken, dua sırasında donup kalır ve Tanrı'ya doğru batacağına Mesih'e doğru batar. 2. Melek-Benjamin, içindeki kadının üzerine atılıp parçalayacağına ona hediye verir: Kendisini, Tarihi, İmkansızı. Geriye de hiçbir şey kalmaz. Agamben'in yorumunda, Scholem'de geriye Hiçbirşey olarak eksik(li) bir nihilizm kalırken, Benjamin'de Hiçbirşey de –hediye olarak verildiği için– ortadan kalkar. Benjamin makinelerinin parçalarıyla Nietzsche makinelerinin parçaları birbirlerine karışarak çalışırlar. Böylece Benjamin ve Nietzsche, "kusursuz nihilizm"de buluşurlar: Tazelikleri ve dişilikleriyle Benjamin'i baştan çıkaran Jula Cohn ve Asia Lacis, yine tazelikleri ve dişilikleriyle Nietzsche'yi baştan çıkaran Lou-Salomé ve Cosima Wagner, Benjamin'in ve Nietzsche'nin zaaflarıdır. Ama daha yakından bakıldığında, buradaki zaafların, Meleğin ve Zerdüşt'ün zaafları olduğu görülecektir. Tazeliğin ve dişiliğin ve görünümün ve eksikliğin günaha son çağrısına kananlar, Melek ve Zerdüşt'tür. Mesih ve Üstinsan, simülakrum tavrı takınarak, delirerek, çıldırarak, Jula Cohn'u, Asia Lacis'i, Lou Salomé'yi, Cosima Wagner'i farklılaştırarak, kendilerine doğru batan Meleği ve Zerdüşt'ü gelip kurtarırlar. Mesih, Jula Cohn'un ve Asia Lacis'in simülakrlarını yaratır: "Seni görür görmez, yola çıktım seninle, geldiğim yere doğru." diyerek onlara Tarihi (geçmişin simülakrlarını) hediye eder. Cosima Wagner, kendisine âşık olan Nietzsche'den nefret eder, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü "iktidarsızlık spazmları" olarak

değerlendirir. 1889'da fiilen deliren Nietzsche, Cosima'ya "Ariadne, seni seviyorum" diye mektup yollar. Cosima Wagner, Nietzsche tarafından bir simülakrum tavrı takınılarak farklılaştırılır: Cosima Wagner simülakrumu (onun orijinaline sadık kalmayan kötü bir kopyası) olarak, *Diyonisos'un eşi Ariadne*, Nietzsche'yi reddeden orijinal Cosima Wagner'in yerini alır. "Realer than real", tam olarak burada anlamını kazanır.

Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*'de, deliliğin ikinci bir kişi tarafından onaylanması gerektiğini söyler[12]. Nietzsche, bir Cosima simülakrumuyla bu ikinci kişiyi yaratır: Ariadne, Diyonisos'un çağını onaylar. *Agesilaus Santander* metniyle birlikte yaratılan Jula Cohn ve Asia Lacis simülakrları, Mesih'in geldiği yere doğru yola çıkarak, Mesih'in yapıp etmelerini (Tarihi) onaylarlar. Benjamin'i anlamak için ondaki bu simülakrum tavrını özümsemek hayatidir. Benjamin'de, insanlığı özgürleştirme ve ileri götürme çabası yoktur: Özgürleşme, ilerleme, elde etme, ulaşma, iletişim, sahip olma, eksiklik gibi gayet Lacan'cı zaaflar, Baudelaire'in "Geçen Bir Kadına" şiiriyle birlikte yırtılıp atılırlar: "Son bakışta aşk", bir aşk biçimi değil, arzunun akışını durduran "aşk" adlı zaafın aşılmasıdır. "Asla! Çok geç! Belki hiçbir zaman!" der şair. Geçip giden kadın (yani geçmiş), ancak göze göründüğü o an, bir daha geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir. Bengidönüşün bir simülakrum tavrı takındığını savunan Deleuze'e dayanarak[13] Benjamin'de bir görüntü olarak yakalanan geçmişin aslında bir simülakrum olduğunu söyleyebiliriz. Benjamin'in "Bir daha geri gelmeyecek olan" dediği şey, geçip giden şeyi aynen nasılsa öyle tekrarlayarak kurmaya çalışıp da başarısız olan iyi taklittir. Tersine, geçip giden şey sürekli farklılaştırılıp yeniden yaratıldığı müddetçe, her zaman (Tarih) olarak geri döner. Sokaktan geçen kadın değil, ama o kadının simülakrumu ve yıkıntı yığınları olarak geçmiş değil, ama geçmişin simülakrumu olarak Tarih, asıl bunlar önemlidir.

Benjamin, son bakışta aşkı savunurken, Roland Barthes, yıldırım aşkı olan ilk bakışta aşkı savunur. Aradaki fark hayatidir ve sonradan gelenleri, kendisinden itibaren ikiye ayırır: *Bir Aşk Söylemi'nden Parçalar*'da[14] Barthes, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* romanında Charlotte'a âşık olan Albert'i, Werther'i ve Heinrich'i yorumlarken, intihar eden Werther'i yere göğe sığdıramaz. Charlotte'un kocası Albert'i sürü insanı olduğu için küçümser. Oysa Goethe'nin romanında Charlotte'a âşık olan Heinrich diye birisi daha vardır. Heinrich de tıpkı Albert ve Werther gibi Charlotte'a tutkuyla âşık ol-

muş; fakat onlardan farklı olarak delirmiş, tımarhaneye kapatılmış ve her anlamda toplumdan dışlanmanın kaderini kendi üzerine almıştır. Roland Barthes, romanın sadece bir sayfasında geçen bu Heinrich'i önemsemez bile. Çünkü psikanalizden kurtulamayan bir Lacan'cı ve bir yapısalcı olarak Barthes için, Deli Heinrich "psikotik"tir. Psikoz ve sağlık, yani delilik ve akıl, Barthes için birbirinin karşıtıdır. Akıldan muaf bir deliliğin, kurucu güç olarak kendisinden başlayarak dünyayı anlamlandıramayacağını düşünür Barthes. Delilik, böyle yaptığı an, aklın saflarına geçmiş olur. Bu yüzden nevrotik Werther'in eksik yaratıcılığıyla yetinmemiz gerekir. Aslında Derrida'nın *Deliliğin Tarihi*'nin eleştirisi de bunu anlatır[15]. Derrida da deliliğin kurucu bir güç olamayacağını düşünür. Tersine, Benjamin'de, Deleuze'de, Foucault'da, Nietzsche'de, Klossowski'de, Artaud'da, Heidegger'de deliliğin kurucu güç olma potansiyelini görürüz. Delilik (yani Mesih'in yapıp etmeleri), kurucu güç olarak yeni bir dünyayı (yani Tarihi) yaratabilir. Delilik, Foucault'daki tanımıyla, mevcut ailenin, mevcut dilin, mevcut oyunun, mevcut ekonominin dışına çıkmak demektir. *Fiilen varolan aileyi, dili, ekonomiyi, oyunu ne kadar reddediyorsanız, ne kadar bu Oidipal ilişkileri başarısızlığa uğratıyorsanız, o kadar delirmişsinizdir.* Hölderlin'den ve Sade'dan itibaren modern edebiyat, şimdiye dek hep akıl tarafından suçlanmış deliliğin, bu kez aklı suçlayıp galip geldiği yeni kaçış çizgileri yaratmaktadır. Charlotte'un kocası ve düzenin adamı Albert, Kuçuradi'nin deyişiyle "sürü insanı"dır. Charlotte'a, daha kapıdan girer girmez, onu reçelli ekmek yerken görüp de ilk bakışta yıldırım aşkıyla âşık olan Werther, Kuçuradi'nin deyişiyle "özgür insan"dır. Werther, Charlotte'un kendisini reddetmesi karşısında yeni bir değer yaratamadığından, romanın sonunda intihar edecektir. Charlotte'a son bakışta âşık olan Heinrich içinse, evli Charlotte'un kendisini kabul edip etmemesi hiç önemli değildir. Heinrich, Kuçuradi'nin deyişiyle "trajik insan", fiilen delirerek sistemden kopmuştur. Deli Heinrich, kış günü Charlotte için çiçek toplar. Her tarafın kar altında olması onun için önemli değildir. Çünkü o, son bakışta âşık olmuştur. Bu bakış, onu, dünyayı, geçmişi ve Charlotte'u yeniden yaratmıştır. Son görüşte aşk neyi görür? Ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak, Charlotte'u, Cosima Wagner'i, Asia Lacis'i, Jula Cohn'u, geçmişi, sokaktan geçen kadını görür, yakalar, simülakrum tavrı takınarak yaratır.

Evet, *Agesilaus Santander* metni, *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi*'nin bir parçasıdır, tıpkı "Tarih Tezleri"nin *Minör Edebiyat*'ın bir parçası olması gibi.

Benjamin makinelerinin parçalarıyla Foucault makinelerinin parçaları ve Deleuze makinelerinin parçaları iç içe geçerler, birbirlerinin dişlileri olurlar, birbirlerini bozarlar. Tek bir Benjamin makinesi, tek bir Heidegger makinesi, tek bir Nietzsche makinesi yoktur. İntihar eden Walter Benjamin, bütün makinesel düzenlemelerin içindeki sadece tek bir düğümdür. Bu makinenin parçaları, tarihsel materyalizm ve teolojiydi. Teoloji (yani cüce), tarihsel materyalizmi (yani kuklayı) diyalektiğin kurallarıyla oynatmaya çalışıp da oynatamadığında Makine patladı. Benjamin intihar etti.

Ne ki, birden fazla Benjamin vardır, tıpkı birden fazla Foucault, birden fazla Derrida, birden fazla Lacan olması gibi. Ve onların düşünceleri düşünmeye devam ederler. Bu düşünceler, onların ölümleriyle, intiharlarıyla birlikte son hallerini almamıştır. Roy Boyne böyle bir tuzağa düşer ve Foucault ile Derrida'nın son dönem çalışmalarının nesnelerine bakarak onların *son durak* olan "etik"te buluştuklarına kanat getirir[16]. John Rajhman böyle bir tuzağa düşer ve Foucault ile Lacan'ın son dönem çalışmalarının nesnesine bakarak onların *son durak* olan "etik"te buluştuklarına kanaat getirir[17]. Oysa ne Foucault'nun eseri tamamlanmıştır, ne Deleuze'ün, ne Derrida'nın, ne de Benjamin'inki. Benjamin'in "Tarih Tezleri"ndeki satranç makinesinin parçaları (tarihsel materyalizm, teoloji, cüce, kukla, ip, Türk kıyafeti, ayna, masa, melek, nargile) pekala sökülebilir ve bir başka Benjamin makinesine takılabilir. "Diyalektik" tertibatını Benjamin'in bir zaafı olarak gören Hardt ve Negri[18] haklı olabilirler. Ama bu zaaf neden bütün makinesel Benjaminsel düzenlemelerde mevcut olsun ki?

"Bugün Benjamin bizim için ne ifade ediyor?" sorusunu cevaplamak için, Benjamin'den geriye kalan halihazırdaki Benjamin makinesinden deliliğin bir numaralı düşmanı diyalektik çarkını bir simülakrum tavrı takınarak büyük bir zevkle sökmek gerekir. O zaman Benjamin makinesi şizofrenik temel üzerinden yeniden çalışacaktır ve Agesilaus Santander ve Angelus Novus, Jula Cohn ve Asia Lacis, Mesih ve Melek, sıtma ve haşhaş, sıvılaşan Deleuzeoguattari'nin dudaklarından, benjamin makinelerini söküp bozan delilerin dudaklarına akacaktır.

Notlar

1 Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 2007.
2 Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 14.
3 Judith Butler, *İktidarın Psişik Yaşamı*, çev. Fatma Tütüncü, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 10.
4 Giorgio Agamben, *İstisna Hali*, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2006, s. 105.
5 Walter Benjamin, "Şiddetin Eleştirisi", *Benjamin* içinde, çeviren ve yayına hazırlayan Besim F. Dellaloğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2005, s. 124.
6 Michel Foucault, *Sonsuza Giden Dil*, *Seçme Yazılar 6,* çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 144.
7 Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden İstanbul, YKY, 2001.
8 Ralf Tiedemann, "Tarihsel Materyalizm veya Siyasal Mesihçilik? 'Tarih Kavramı Üstüne' Tezlerin Bir Yorumu", çev. H. Emre Bağce, *Frankfurt Okulu* içinde, (editör H. Emre Bağce) Doğu Batı Yayınları, 2006, s. 283.
9 Pierre Klossowski, Of the Simulacrum in Georges Bataille's Communication. www.sauer-thompson.com/essays/Kloss%20on%20Bat.doc
10 Gershom Scholem, "Walter Benjamin ve Meleği", çev. E. Efe Çakmak, *Benjamin* içinde, s. 65-68.
11 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1967, s. 853. fragman
12 Gilles Deleuze, "The double affirmation: Ariadne", *Nietzsche and Philosophy* içinde, Columbia University Press, 1983.
13 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, çev. Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994, s. 67.
14 Roland Barthes, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2000.
15 Jacques Derrida, "Cogito and History of Madness", *Writing and Difference* içinde, çev. Alan Bass, University of Chicago Press, 1978.
16 Roy Boyne, *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason*, Londra, Unwin Hayman Ltd, 1990.
17 John Rajchman, *Truth and eros: Foucault, Lacan and the question of ethics*, Routledge, 1991.
18 M. Hardt&A. Negri, *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 381.

Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?*

STEFAN GANDLER

Walter Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" adlı metninin bu yorumu iki ana hattı izlemektedir: Bu yorum bir taraftan felsefi, diğer taraftan tarihsel bir bağlamdan yola çıkar.

Felsefi açıdan, bu metnin ancak, son derece maddeci bir yazı olduğundan yola çıkıldığında anlaşılabileceği şüphe götürmez. Bu metin, Marx'ın eleştirel, mekanik olmayan maddeciliğini radikalleştirme (ki bu, metnin ortaya çıkması olasılığının şartıdır) yolunda bir girişimdir.[1] Bu felsefi radikalleştirme öte yandan, kaleme alındığı dönemin *tarihsel bağlamı* nedeniyle *gereklidir*: Özellikle Avrupa Yahudilerini katletme projesi bağlamında Alman nasyonal sosyalizmi ve Avrupa'nın büyük bölümündeki faşizm ve bu ülkelerde faşizmle el ele giden soldaki çöküş. Tarihsel maddeciliği (hüküm süren durumların köklerine ve tutarsızlıklarına mümkün olduğu kadar yaklaşabilmek anlamında) radikalleştirmek, Benjamin'in teolojinin bazı veçhelerinde aradığı yardım ile *mümkündür*. Benjamin'in tarihsel maddeciliği teolojiden faydalanır; ancak bunu, geçerli olan sosyal durumlara karşı felsefi eleştirisini zayıflatmak ve bu eleştiriyi siyasi açıdan burjuva ideolojilerine yakınlaştırmak için yapmaz. Aksine, Walter Benjamin'in zamanında hâkim şekliyle –sosyal demokrasinin kuramcılarının geliştirdiği gibi– tarihsel maddecilik, burjuva doktrinlerine fazlasıyla yaklaşmıştı ve radikalliği, teolojinin yardımıyla tekrar tesis edilebildi. Buradaki önemli nokta, Marksistlerin çoğunluğunun kabul görmüş düşünce sistemi içinden naifçe alıp benimsediği *za-*

* İki bölümden oluşan bu makalenin ikinci bölümü *cogito*'nun Kış 2007-2008 sayısında yayımlanacaktır. (Ed.n.)

man kavramıdır. Fizikte, durdurulamayan ve muntazam şekilde ilerleyen zaman kavramının radikal eleştirisi Albert Einstein tarafından ortaya atılmışken, felsefede, bu basite indirgeyen kavramı aşmak için kayda değer hiçbir deneme yoktu.

Marx'ın yaşadığı dönemde bu eleştiriyi Benjamin'in radikalliğiyle geliştirmesi mümkün değildi, ancak siyasi ekonominin değer kavramı eleştirisinde, bu eleştirinin zemini de üstü kapalı olarak mevcuttur. Nihayette, fizikte Einstein'ın izafiyet kuramının ifade ettiği –pek az istisna dışında– epistemolojik kırılmayı kabul eden burjuva düşünce tarzı bunu felsefe ve toplumbilim alanlarında kabul etmez. Fizik alanında, izafiyet kuramından yola çıkarak geliştirilen, özellikle de uzay yolculuğu gibi nükleer fizik ve astronomi alanlarındaki teknik uygulamaların avantajları nedeniyle başka bir seçeneği yoktur. Ama felsefe ve toplumbilim alanlarında bu epistemolojik kırılma burjuva düşünce tarzı için akıl almaz bir şeydir. Neden? Çünkü, Marx'ın gösterdiği gibi, kapitalist ekonominin dayandığı *zaman* kavramı doğrusal ve değişmez olmak zorundadır. Bu kavram hüküm süren ideoloji için, tabiri caizse, kutsal ve dokunulmazdır; çünkü zaman, günümüzde neredeyse bütün dünyada var olan ekonomik biçimin, karşılaştırılamaz olanları karşılaştırılabilir kılmak için elinde tuttuğu tek ölçüttür: Farklı insanların farklı emeklerini.

Burjuva toplumunda usun, Frankfurt Okulu tarafından aydınlanmanın diyalektiğinde incelendiği biçimiyle, kendisini sınırsız geliştiren enstrümantal us ile, örneğin G. W. F. Hegel'in kavrayışıyla, geniş ve idealist anlamda us ya da diğer bir tabirle öznel ve nesnel us şeklindeki klasik bölünmesi, zaman sorununda da ortaya çıkar. Enstrümantal us, teknik ve pratik açıdan Einstein'ın muazzam keşiflerinin sonuçlarından faydalanırken, nesnel us bu toplumsal oluşumda o kadar çıkmazdadır ki, günlük hayattaki zaman kavramını bu keşiflerden yola çıkarak sorgulayabilecek durumda değildir.[2]

İzafiyet kuramının felsefede ve toplum bilimlerinde kabul edilmesi mevcut düzenin tamamıyla çökmesine yol açardı. Marx kuramsal zemini hazırladı, Benjamin de bu zeminde, teolojinin bazı yöntemlerinin ve bıraktığı mirasın yardımıyla büyük keşfi gerçekleştirdi. Benjamin'in keşfi tamamen maddecidir; çünkü zamanın doğrusal, muntazam ve belirlenmiş bir yöne sahip haliyle, herhangi bir maddeci özü temel almayan ideolojik bir yapı olduğu bilgisinden yola çıkar. O, görünürde hiç kurtuluş yolu bulunmayan siyasi-ekonomik-sosyal sistemden kurtuluş yoludur; bir Mesihin gelip kurtarma-

sını gerektirmez – yani klasik anlamda, toplumun *dışından* gelecek bir kurtuluşa ihtiyacı yoktur.

Ne paradokstur ki, Benjamin'e, bu tür bir kurtuluş düşüncesindeki insani olmayan unsurları gereksiz kılmada yardımcı olan tam da teolojidir. Benjamin'in metninde *gerçekten* de yer alan Mesih unsuru, birçok dinde olduğu gibi tarihsel maddeciliğin birçok kısıtlı yorumunda ve *devrim* kavramında ima olarak yer alan, klasik bir Mesih tarafından kurtuluş düşüncesinden prensip olarak farklıdır. Walter Benjamin için her kuşağa "*zayıf* bir Mesih gücü verilmiştir"[3] ve bu güç tam da farklı bir zaman kavrayışından, yani geçmişin genelde kabul ettiğimizden çok farklı bir şekilde şimdiki zamanda mevcut olduğu bilgisinden yola çıkarak keskinleşir: "Bizler bu dünyada beklenmişiz"[4]; hem de geçmiş nesiller tarafından beklenmişiz. Farklı nesillerde kurtarıcı ya da Mesih beklenirken ve tarihsel maddeciliğin sınırlı yorumunda toplumun dışından gelecek Mesih karakterli bir hareket ya da sonuçta bir Mesih beklentisinden hiçbir farkı olamayan "tarihin kanunlarının yerine gelmesi" beklentisi varken, Benjamin'de geçmiş nesillerin umudunun yönlendiği kişi *biz*den başkası değildir.

Zamanı *ölçebileceğimiz* tek araç saatlerdir ve saatler aslında kendi ürettikleri ritmi ölçmekten başka bir şey yapmazlar; ya da farklı bir biçimde ifade edersek, saatler, ideal durumda sonsuza dek aynı şekilde tekrarlanan bir hareketi yerine getirmek üzere imal edilmiş olan titreşim sayma araçlarından başka bir şey değillerdir. Aynı ânın tekrarı düşüncesi, saatlerin yapı temelidir ve saatler bize hiçbir spesifik özelliği olmayan, doğrusal, sadece niceliksel zamanın nesnel varlığını telkin ederler. Doğrusal zaman düşüncesi oldukça eskidir ancak şimdiki gücüne, giderek daha da kusursuz işleyen ve ucuz, yani her yerde bulunan saatlerin ve değerin ya da doğrusal zamanın sadece ve sadece niceliksel unsuruna dayanan ekonomik biçimin ortaya çıkmasıyla ulaşmıştır.

Görünen odur ki, işte tam da bu üretim biçiminin genellendiği anda insanoğlu zamanı daha doğru ölçmeyi başarmış ve bu sayede, farklı takvim sistemleri arasındaki *savaş* sonrası Gregoryen takvimi neredeyse bütün dünya üzerinde geçerliliğini yüzyıllar boyunca koruyan sistem olarak kalmayı nasıl başardıysa, saat ayarlarının geniş bir coğrafik skala üzerinde gittikçe standartlaştırılması mümkün olmuştur.[5] Ne var ki, bunun hayata geçirilmesi daha da karmaşıktı: Bu toplumsal oluşum, zamanı kendi kurallarına göre ölçmek için daha doğru ve güçlü genelleştirilmiş şekillere ihtiyaç duyuyor-

du. Zamanı ölçme tekniklerinin gelişimiyle ölçümü tam da bu tekniklerle yapmanın toplumsal gerekliliği ve bu yeni zamanı topluma kabul ettirmenin siyasi-örgütsel olanakları arasındaki diyalektik ilişki dahilinde, zamanı algılamanın ve ölçmenin uygun biçimine ulaşıldı.

Zamanın sözde homojenliğinde, günümüzde en baskın etnik merkezcilik olan Avrupa merkezciliğinin temelindeki dinamikler de mevcuttur. Zamanın niteliksel unsuru inkâr edilir ve "boş"[6] olarak algılanır; böylece zaman, toplumsal ve ortak karar olasılıklarının dışına yerleştirilir.

Bu şekilde, zamana ve onunla birlikte belirli yerel kültürler ile onların niteliksel zaman değerlendirmesine (ki bunlar, sistematik şekilde inkâr edilse de, gerçekten daima mevcuttur) mutlaklık yüklenir veya tesirsiz kılınır. Pazar gününün ülkelerin çoğunluğunda tatil günü olması tartışmasızdır; aynı şey belirli yemek, dinlenme ve çalışma zamanları için de geçerlidir.

Bu, Birinci Dünya ülkelerinde tüm varlığıyla karşımıza çıkan, *gerçekçi ethos*'un bakış açısından görüldüğünde, nesnel olduğu varsayılan zamanla ilgili *doğru olmayan* ve *gayri ciddi* bir davranış tarzı iken, başka bir şekilde de kavranılabilir. Burada, farklı bir modernizme ait olan zamanı kurgulamak ve kavramak için *farklı* ve *kendine has* bir yöntem izlendiğinden de yola çıkılabilir. Bu, zamanın, bazı ülkelerde varlığını sürdüren ideolojik kurgulamasıyla değerlendirilemez ve anlaşılamaz. Yani, sözde *doğal* ya da *sonsuza dek var olduğu kabul edilen* zamanın dogmatik kavramının sürekli ve homojen olduğunun sorgulanmasıyla, Kuzey Batı Avrupa ve Amerika'nın etnik merkezciliğinin radikal eleştirisinin yolu açılabilir. Benjamin'in, siyasi ve kuramsal ilerleme saplantısının eleştirisinin sadece bu eleştirinin dogmatik zaman kavramının radikal eleştirisi üzerine kurulu olması ile mümkün olduğuna dair saptamasına ilaveten, Avrupamerkezciliğinin eleştirisinin de sadece ve sadece, bu eleştiri yine aynı şekilde, *gerçekçi* zaman kavramının eleştirisini temel aldığında mümkün olduğu sonucuna varılabilir.[7] Böylece burada, Bolivar Echeverria'nın kapitalist modernizmin dörtlü etosu teorisi (barok etosuna özel göndermeyle) ile doğrusal zaman kavramının Walter Benjamin tarafından geliştirilen eleştirisi arasında çok önemli bir bağlantı noktası oluşur.

Benjamin'in tarih kavramı hakkındaki metninde, (felsefi ve tarihsel) bağlam, radikalleşme ve "şimdiki zaman" teorisinin olası neticeleri ile ilgili bu kısa önsözden sonra farklı bakış açılarından şu soruyu sormak istiyoruz: *Tarih meleği neden geriye bakıyor?*

Walter Benjamin'in "Zaman Kavramı Üzerine" adlı metninin burada yer alan yorumunun kaynağındaki bu soru iki farklı tarzda vurgulanabilir.

Birinci ve akla daha yakın olan vurgulama şudur:

Tarih meleği *neden geriye bakıyor*?
İkinci tarz vurgulama ise şudur:
Tarih meleği neden geriye bakıyor?

***Tarih meleği* neden geriye bakıyor?**

Soruyu ikinci tarz vurgulama ile işe başlayalım, ki bu aynı zamanda Benjamin'in yazılarında teolojinin oynadığı rolün sorgulanmasıdır. Neden geriye bakan figür bir melek? Neden bir bilge, bir düşünür, merkez komitesi ya da dünya ruhu değil de bir melek? Benjamin'in IX. tezde bahsettiği "Tarih Meleği"[8], sadece Paul Klee'nin "Angelus Novus"una bir gönderme değil şüphesiz. IX. tezde bu ifade doğrudan, Benjamin'in, büyük kriz zamanlarında faydalı olmaya yeltenen teolojinin tarihsel materyalizm için anlamını vurguladığı birinci tezle ilişkilidir. Benjamin'in teolojiye yönelmek için tarihsel materyalizme sırt çevirmeyi *hedeflemediğinin* altını en baştan çizmek gerekir. Tarihsel materyalizm ve teoloji aynı kategorinin unsurlarıymışçasına, onları karıştırmayı da önermemektedir. Teolojiyi tarihsel materyalizmin hizmetine sokmak ve böylece tarihsel materyalizmin ona meydan okuyan her şeye, özellikle de nasyonal sosyalizme ve onunla el ele giden teorilere karşı kazanabilmesini sağlamaya çalıştığı çok açıktır.

> "Bu mekanizmanın bir benzerini felsefe için tasarımlayabilmek olasıdır. Bu bağlamda sürekli kazanması öngörülen, "tarihsel maddecilik" diye adlandırılan kukladır. Bu kukla, bilindiği üzere, günümüzde artık küçük ve çirkin olan, kendini göstermesine de izin verilmeyen tanrıbilimi de hizmetine aldığı takdirde, herkesle rahatça başa çıkabilir."[9]

Ama meydan okuyanlar arasında en korkulanı hangisidir? Benjamin bu satırları yazarken, tarihsel maddecilik kime karşı durmak zorundadır? Yazar bunu, az evvel alıntılanan ilk tez dışında teoloji ile apaçık ilişkilendirdiği tezde söylemektedir. Tarihsel unsuru X. tezde, rahiplerin davranış kurallarını örnek alınabilecek bir yol olarak ana hatlarıyla anlattığında netleştirmektedir: Yorumu, "faşizmin karşıtlarının umut bağladıkları politikacıların yere

serildikleri ve yenilgilerini, kendi davalarına ihanet ederek, daha da pekiştirdikleri bir anda bu düşünce biçiminin amacı, politika dünyasını bu hainlerin ağzından kurtarmaktır."[10] Yazar, bu anda manastır rahiplerini örnek almayı önerir: "Manastır kurallarınca, rahipler üzerinde derin düşüncelere dalsınlar diye saptadıkları konuların görevi, rahipleri dünyadan ve dünyada olup bitenlerden uzaklaştırmaktı."[11]

Dünyevi meşguliyetin doğrudanlığından el çekme yeteneği, ki bu solcuların siyasallaşması sebebiyle genellikle geliştirilememiştir, Benjamin'in teolojiden öğrenilebileceğini düşündüğü şeydir. Nasyonal sosyalizm ve faşizm zamanında bu düşünce hiç de anlaşılır bir düşünce değildir. Çünkü yukarıda alıntılanan cümleden de anlaşıldığı gibi, insanın kendi davasına ihanet etmesine sebep olan şey genellikle kendi yenilgisine mesafeyle bakamamaktır. Benjamin'in tarihsel materyalizmin hizmetine giren teolojiden çıkarmak istediği ders şudur: Bugün görünür şekilde var olan şey mutlak *değildir*, tarihin son sözü değildir; Benjamin'in Şimdi'sinde neredeyse hep var olan bu yıkıcı gücün dışında bir şey vardır. Bunu Bloch'un doğrudanlığıyla yapmayı kendine yasaklasa da, bu çağda, faşist olmayanlar ve nasyonal sosyalist olmayanların arasında, birçok tanıklığa göre hâkim olan umutsuzluğa karşı çekip çıkardığı, teolojinin eski umut düşüncesidir bu.[12] Bu bakış açısıyla, Walter Benjamin'in intiharı öncesi yazdığı bu son metin, José Maria Pérez Gay'in yorumladığı gibi, kendini öldürmenin eşiğinde olan birinin ümitsizliğinin belgesi değildir.[13]

Benjamin'in teolojiye başvurmasının ana sebeplerinden biri, kökten eleştirel ve devrimci bir dürtüdür; bu dürtü, görünürde gerçeklik olan ve yakın zamanda içinden çıkamayacağımız şeyin ("binyıllık hükümdarlık") varolanın mutlaklığı olmadığı şeklinde anlaşılmalıdır. (Elbette, dindarların ve inançlıların büyük bir kısmı Almanya'da o zamanlar teolojiyi bu anlamda algılamamış ve yıkıcı nasyonal sosyalist projenin emrine girmiştir.) Bu nedenle, Benjamin ilk tezinde , teoloji için "bilindiği üzere günümüzde artık küçük ve çirkin olan, kendisini göstermesine de izin verilmeyen"[14] kukla olarak bahseder. Dünyanın mevcut gerçekliği içinde, ondan el çekmek, Benjamin için, gerçek kavgalardan uzaklaşıp sadece derin bir düşünce haline dalmak değildir – teolojinin birçok "küçük" yorumunun yaptığı gibi, bu derin düşünce haline dalış hüküm süren gerçekliğin suç ortaklığıdır. Benjamin'in düşünceleri – manastır kurallarından bahsettikten sonra söylediği gibi – şunu amaçlamaktadır: Politika dünyasına gömülmüş insanı içine düşürüldüğü bu ağdan kurtarmayı.

Ama Benjamin'in teolojiyi tarihsel maddeciliğin hizmetine sokarak derinleştirmeye uğraştığı var olanın kavranışındaki radikallik, sadece faşizmi ve nasyonal sosyalizmi görüş ve onların karşısında duruş biçiminde göstermez kendini. Burada, önsözde de bahsettiğimiz gibi, Benjamin'in metninin en radikal noktasından yola çıkıyoruz: Günümüzde hüküm süren "sürekli ve doğrusal" zaman kavramının eleştirisinden. Teoloji de zamansal sürekliliği kırmanın yollarının ve gerekliliğinin bilincindedir. Teolojide, bugün maddesel olarak karşımıza çıkan şeyin dışında olduğu gibi, hüküm süren toplumsal oluşumun en derin ve en az sorgulanan kavramsal temellerinin dışında da bir şey olduğuna dair ana düşünce mevcuttur. Teoloji ile Benjamin'in teolojiden çekip çıkardığı şeyin arasındaki fark, Benjamin'in bu kırılmayı bu dünyanın *içinde* görmesidir. "Şimdinin zamanı"[15] kıyamet günü değildir ve bu yeni zaman kavrayışına yakınlaşmak için kendi ölümünü beklemek de gerekmez. Birçok neslin yaşayan bellekle ve gelenekle ilgili eylemlerindeki deneyim ve uygulamaları, bu "şimdinin zamanı" kavramının özünden bir şeyler taşımaktadır. Buna örnek olarak, on birinci ya da on ikinci yüzyıldan, Floransa'daki vaftizhanenin dini mimarisi gösterilebilir. Vaftizhanenin sekizgen şekli, sekizinci güne (yani, normal, doğrusal zamanın dışındaki güne) bir gönderme olarak yorumlanabilir.

Tarihsel maddecilik Karl Marx ile, mekanik maddecilik ve idealizmden miras kalan birçok unsurun üstesinden gelmiş bir düşünüre kavuşmuştu. Ancak, bu şekilde oluşturulan, birçok açıdan eşsiz kuramsal temel; uzun bir süre Marx'ın bu temelin inşasında kullandığı kaçınılmaz radikallikle ele alınmadı. Benjamin, Marksçı projenin uzun süre için açıklama gücünü ve devrimci dürtüsünü kaybetmesinin ana sebeplerinden birini aşmak için teolojiye başvurur: Sosyal demokratların yorumlarında olduğu gibi Stalinci kuramcıların yorumlarında da yer alan pozitivist eğilimler.[16] Göstermeye çalıştığımız üzere, dindarların, her şeyin görünenden ibaret olmadığı ve hüküm süren iktidarın tek iktidar olmadığına dair derin inancı, Benjamin'in teolojik gelenekten almak istediğidir; ancak Benjamin teolojiyi ufak ve çirkin kılan dürtüyü kabul etmez: Bu dürtü, Benjamin'in reddettiği konformizm ile yaşayabilmek adına bu bilinçten vazgeçmektir.[17]

İşte bu yüzden *tarih meleği* geriye bakar.

Sorumuzu kavramamın ikinci şekline geçelim:



Tarih meleği *neden geriye bakıyor?*

Walter Benjamin'in tezlerinde tarih meleği üç sebepten geriye bakar:

Birincisi; geriye bakmak *epistemolojik* açıdan kaçınılmaz ve gerekli olduğu için; ya da: melek ileriyi göremez, çevresini *kavrayabilmek* için geriye bakmak zorundadır.

İkincisi; "ilerlemenin" daha iyi bir geleceğe yaklaşma değil, kayıp cennetten uzaklaşma anlamına geldiği ve zamanın, kendiliğinden ilerleyen, homojen bir şey olarak var olmaması sebebiyle *ontolojik* açıdan gelecek var olmadığı için.

Üçüncüsü; nasyonal sosyalizm, kaçınılmaz bir ilerlemenin tamamen zıddı olarak karşısında duran, olağanüstü bir durum olarak algılandığında önlenemeyeceğinden, geriye bakmak *siyasi* açıdan gerekli olduğu için. Ayrıca, tarih meleği, iktidarın başındakilerin kuşatması öncesindeki geleneği kurtarmak için geriye bakar; çünkü kavgalar geçmiş nesillerin ölüleri ve mağlupları için sürdürülür, gelecek vaatleri için değil.

Epistemolojik Unsur:

a) Benjamin, maddecilik kuramı adına bilgiyi kurtarmak ister, ki bilginin sadece ve sadece geçmişe dair mümkün olduğu savı Hegel'in nesnel idealizminde de yer alır. İnsan fantezisi, radikal biçimde yeni olanı icat etme yeteneğine sahip değildir. Bu sebepten, hayatları bizimkinden çok daha iyi olsa dahi, gelecek nesilleri kıskanmayız; bu son derece farklı ve daha iyi hayatı hayal edemeyiz ve böylece buna karşı herhangi bir kıskançlık duymayız. "İçimizde kıskançlık uyandırabilecek mutluluk", diyor Benjamin ikinci tezinde, "yalnızca soluduğumuz havada vardır, konuşmuş olabileceğimiz insanlarla, bize kendilerini vermiş olabilecek kadınlarla söz konusudur."[18] Ve şöyle devam ediyor: "Zaten bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadan hafif bir esintiyi biz de duyumsamaz mıyız? Kulak verdiğimiz sesler içerisinde, artık susmuş olanların yankısı da yok mudur? Kur yaptığımız kadınların hiçbir zaman tanıyamadıkları kız kardeşleri olmamış mıdır?"[19]

Bu bilgi mutlaka maddesel olarak mevcut bir şeye dayanmak zorundadır. Belki tarihsel gelişimin bazı unsurlarında herhangi bir "mantık" belirleyebiliriz, ama son kertede, ne olacağını gerçekten bilmiyoruz; hele de bugünkü tümüyle irrasyonel –Marx'ın anarşist diye niteleyeceği– toplumsal oluşumlar

dünyasında. Ama bize –zaman zaman çok gizli saklı ve zor fark edilir olsa da– kalıntılar bırakan, geçmiştir. Geçmiş, hayatımızda *maddesel* olarak mevcuttur. Yani, çevresinde herhangi bir şey görebilmek için, tarih meleğinin geçmişe, geriye bakması gerekir.

b) Geçmiş nesillerin bize bıraktığı bu maddesel kalıntıların en önemlisini fark etmek için, tarih biliminin genelgeçer versiyonlarını aşmak gerekir. Kendisini başkasının yerine koyma yöntemini kullanan bir tarihçinin hatasına düşmemek gerekir; çünkü bu yöntemde insanın kendisini tarihin galiplerinin yerine koyması kaçınılmazdır. Yenilenlerin ne isimlerini tanıyoruz, ne de yüzlerini; böylece, mevcut dokümanlar sayesinde, hayatlarının farklı anlarındaki ruh hallerine tanık olduğumuz galiplere duygusal yaklaşmak, mağluplara yaklaşmaktan daha kolaydır. Ama, geçmişin galiplerine yakınlaşmak, aynı zamanda bugünün efendilerine de yaklaşmak anlamına gelir, çünkü onlar tarihin galiplerinin mirasçılarıdır.[20] Öyleyse, bugünkü çelişkileri gerçekten kavrayabilmek için, tarih bilim modeli içinde yazılmış olan tarihe karşı eleştirel ve mesafeli bir bakış geliştirmemiz kaçınılmazdır. Tarihsel maddeci, "tarihin tüylerini tersine fırçalamayı, kendisi için görev sayar," diye yazıyor Benjamin.[21] Yani, tarihin görünürde dümdüz yüzeyi altındaki yaraları, gizli yara izlerini görebilmek için çok daha büyük bir dikkatle ve derinlikle geriye bakmak gerekir. Solun da bu tavsiyeye ihtiyacı vardır; çünkü resmi yazılı tarihe inanma ve bu tarihin burjuva düşüncesinden farklılığını, "artık" her şeyin değişeceği yönündeki bir niyet bildirisinde görme hatasına sık sık düşmektedir. Bu sol, kökten farklı bir tarih bakışıyla, mevcut toplumu daha iyi anlamanın ve böylece onu en derin köklerinden değiştirmenin mümkün olabileceğini görmedi.[22]

Bu nedenle, tarih meleği geriye bakıyor, çünkü epistemolojik açıdan geleceği bilmek mümkün olmadığı gibi, geçmişi –hem de resmi tarihin dışında kalan geçmişi– gerçekten bilmek gereklidir.

c) Ancak geçmişi bilme zorunluluğu, bu bilgilerin şimdiki zamanda olası toplumsal değişimlere faydaları üzerine düşünmekten öteye geçer. Benjamin'in doğrudan değil, sadece dolaylı yoldan adlandırdığı bir şey vardır; ama bu o kadar önemlidir ki, zaman kavramı üzerine metninde bundan birçok fırsatta bahseder. Bu, farklı ve özgür bir toplum fikri için büyük önem taşır ve aynı zamanda siyasi fayda üzerine düşünümün dışında kalır. Siyasi fayda sağlama düşüncesi, biz insanların kapitalizmde, kendimizi koruma mücadelesinde yaşadığımız eksiltilmelerin yansımasından başka bir şey de-

ğildir. Bu savaşta ortaya çıkan mantık bizi öylesine sakatlar ki, bu tip bir toplumsal düzen ile kırılma denemesi yaşadığımız anda, sıklıkla bu toplum düzeninin fayda güden mantığını tekrarlama ve her şeyi siyasi faydacılık terimleriyle düşünme hatasına düşeriz; bu fayda, devrimci ya da özgürleştirici bir plan olsa dahi. Walter Benjamin'in, tarihsel maddeciliğin burjuvanın düşünce ve davranış biçimlerinden fazlasıyla doğrudan bağlantısından kurtulmasına –ya da daha felsefi şekilde ifade edersek, tarihsel maddeciliğin pozitivist görüntüsünün kurtarılmasına– yardımcı olmak adına, teolojinin bazı unsurlarının tarihsel maddeciliğe dahil olması gerektiğini düşünmesinin sebebi büyük olasılıkla budur. Benjamin, her şeye rağmen, her nesle "*zayıf* bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır" der.[23] Daha önce de bahsettiğimiz gibi, bu, toplumu değiştirebilmek için, unutulanı tanımak ve tarihin unutulanları hakkında bir şey bilmek zorunda olduğumuz anlamına gelmiyor. Bu, Benjamin'in sınırlı bir yorumu olurdu. Biz, mağlupların tarihini, *onların adına* bilmek zorundayız. Tarihin mağluplarının bizim üzerimizde hakkı vardır.[24] Biz onlara borçluyuz, onları unutamayız. Böylece, tarihi *bilmek* çok daha önemli bir şey haline gelir; çünkü gelecek düzenlemeler için bir araçtır: O, kendi içinde gizli bir araçtır. O kadar önemlidir ki, geçerliliğe sahip olmak adına, tasarlanan geleceğin şüpheli ek gerekçelemelerine gerek duymaz.

"Geçmişin gerçek yüzü *hızla kayıp gider*. Geçmiş, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir. 'Gerçek bizden kaçmayacaktır.' Gottfried Keller'e ait olan bu söz, tarihselciliğin kendi tarih anlayışı içersinde tarihsel maddeciliğe yenik düştüğü noktayı tam olarak göstermektedir. Çünkü burada, geçmişte kendisinin de düşünülmüş olduğunun bilincine varmayan her şimdiki zaman'la birlikte bir daha geri getirilmesi olanaksız biçimde yitip gitme tehlikesiyle karşılaşan bir görüntünün varlığı söz konusudur."[25]

Geriye bakılmadığında geçmişin zar zor görülebilen bölümlerinden kaybolan şey, mağlupların ve öldürülmüş olanların tarihi hakkının yerine getirilmesinin yanında, geçmişin hızla kayıp giden bu yüzünde kendimizi görme imkânıdır.[26] Belki de, kendimizi görmemizin, yani şimdiki gerçekliğimizin temellerini görmemizin ama bu *görmeyi* pozitivist bir tarzla ilave bir yol, biriktirilebilir bir mal olarak kavramak için ek bir yoldur bu. Bu anlık bir biliştir, kimsenin sahiplenemeyeceği ve gecenin içinde bir anlığına dağların görünmesini sağlayan bir şimşek çakması gibidir. Anlamını kendi içinde ta-

şıyan bir olaydır; neden olduğu olayların doğrudan ya da dolaylı sonuçlarıyla gerekçelendirilmesi gerekmez. Bu noktada Benjamin'in metnindeki epistemolojik bağlam, kendilerini Marksist ya da tarihsel maddeciler olarak tanımlayan ya da tanımlamış olanlarda ağırlığa sahip olan pozitivist bilgi kavrayışından, bağlamından tamamen farklıdır. Nasıl ki teolojide hakikate (bu durumda, tanrısal hakikate) yakınlaşma kendi içinde önem taşır, Benjamin için de aynı şey geçerlidir.[27] Bu yüzden, tarih meleği ileriye bakmamakla kalmaz, *zorunlu olarak* geriye bakar.

d) Yani, geriye bakmak, kendini anlamak, içinde yaşadığımız gerçekliği yorumlamak için *bir* düşünce şekli değildir, bunu yapmanın *şeklidir*. Ancak mevzu, bundan daha karmaşıktır. Sadece bakışımızı, dikkatimizi gelecek ya da daha iyi bir gelecek fikrine, bizi neredeyse *kendiliğinden* kurtaracak olan sürekli ilerleme düşüncesine yöneltmekten vazgeçmek değil, başka bir şekilde bakmak, görmek ve yorumlamak gerekir. Bilme eyleminin *içinde* bile kaçınılmaz ve kesintisiz ilerleme düşüncesi aşılmalıdır. Düşünüm sürecinin kendisi, tarihsel süreç gibi, hakikatlerin, anlaşılan gerçekliklerin, geliştirilmiş ya da açıklanmış kavramların sürekli birikimi olarak kavranamaz. Düşünmenin kendisi, her an çoktan bulduğu bir şeyi kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Güvenli bir noktada durup geriye bakmayız; ayaklarımızın altındaki halı sürekli kaymak üzeredir. Bu sorunla ilgili belirleyici güç *unutmaktır*. Benjamin, Frankfurt Okulu'nun diğer yazarlarıyla bu konuda hemfikirdir.[28] Felsefe tarihi bu anlamda, Adorno için unutmanın tarihidir.

Düşünceler sürekli hareket halindedir ama bunu sevinçle karşılamamız gerekmez aslında. Çünkü düşünmemizin tekrar tekrar aynı şeyleri yinelemesinin ve gerçekliğin anlaşılması gerekli olan unsurlarını kavrayamamasının sebebi de bu hareket olabilir. Bu yüzden, Benjamin düşüncelerin durdurulmasının zorunlu oluşundan bahseder.[29] Yazar bu yöntemi şöyle açıklar:

> "Düşünme eylemi, gerilimlere doymuş bir konumda ansızın mola verdiğinde, bu konuma bir şok uygulanmış 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 ya-

> şam 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. Tarihsel olarak kavrananın besleyici meyvesi, zamanı değerli, ama tadı bulunmayan bir tohum niteliğiyle içinde barındırır."[30]

Bu yöntemi gözümüzde canlandırmak için, Claude Lanzmann'ın *SHOAH* filmini düşünebiliriz. Düşünmeyi ve zamanı dokuz saatlik bir süre için durdurmak adına son derece başarılı bir denemedir. Bu filmde, Benjamin'in yukarıdaki alıntısında yer alan düşünce tamamen yerine getirilmiştir: "yapıt içersinde bütün bir yaşam boyunca yaratılanların, bunlar içersinde belli bir çağın ve çağ içersinde de tarihin tüm akışının korunmasıdır." Lanzmann, amacının, gaz odalarında tek başlarına ölenleri yalnız bırakmamak olduğunu söylemişti. Bu yalnız ölümü yaşayanları artık kimse hayata döndüremez, ama bunu anlamak biraz zor da olsa, bu ölüm henüz bitmedi: "Düşman galip geldiğinde, ölüler bile kendilerini bu düşmandan kurtaramayacaklardır."[31] Öyleyse, önemli olan bu ölülerin yalnızlığının uzamasını kırmak, onları unutuşun ellerinden çekip almak ve onlara bizim kişisel ve toplu belleğimizin içinde bir yer açmaktır. Böylece onların ölümünün uzamasını durdurabiliriz.

Almanların çoğunluğunun ve kendini onların yerine koymak isteyenlerin doğrudan ve neredeyse programlanmış tepkisi şu olurdu: "Ama nasyonal sosyalizmin üzerinden artık yarım yüzyıldan uzun bir süre geçti." Benjamin'den alıntıda yer alan cümlenin doğrulunu da biliyoruz: "Ve bu düşman daha zafer kazanmayı sürdürmektedir." Bunun nedenini anlamak için, Berlusconi'yi ve İtalya'daki post-faşist müttefiklerini ya da Avusturya'da Haider'i ve onların kendilerini "muhafazakâr" olarak tanımlayanlar arasında gördüğü büyük hoşgörüyü gözler önüne sermek gerekmez. Almanya'da, hatta şu anki hükümette, Benjamin'in bahsettiği, insanlığın düşmanının hâlâ galip gelmeye devam ettiğine dair sayısız delil görebiliriz. Bu, Walter Benjamin'in Almanya içinden ve dışından çağımız yazarları tarafından kaleme alınan yorumlarının çoğunluğuyla hemfikir olmayışımızın nedenidir; çünkü bu yorumların yazarlarının çoğu bu bilgiyi paylaşmamaktadır ve nasyonal sosyalizmi tarihsel ekolden tarih bilimcilerin anlattığı hikâyelerin kümesi içinde ilave bir öğe haline getirmek istemektedirler.

Öyleyse, tarih meleği *geriye bakar*, çünkü kalmak istediği ama kalamadığı yere bakmaktadır. Düşüncelerini tarihin bir anında durdurmak istemiştir, ama şartlar buna izin vermemiştir ve bakışı, yavaşça ufka doğru uzaklaşan şeye gözleriyle ulaşma çabası içinde, kayıp bakıştır. Bu yorumla, geriye bakış, daha önce bahsettiğimiz gibi, geçmişi gören bir bakış değil, bir an önce ufacık bir süre için de olsa durdurmayı başardığı şeyi görme çabasıdır – ama unutmanın gücü onu düşüncelerinden ve bakışından koparmıştır ve o geriye bakar; yani, kendimizi aldatarak "geçmiş" olarak adlandırdığımız şeye, onu yeniden düşünmesinden koparan yere bakar.

Bu düşünceler, dogmatik olmayan Marksizm, Batı Marksizmi ve Frankfurt Okulu için en belirleyici sorunlardan birini ele almak için bir yöntem ortaya koyar: Bilgi sorunu. Faşizm ve nasyonal sosyalizm döneminde bu eleştirel düşünce akımları için, eski solun kitle organizasyonlarının eski üyelerinin neden bu derece kolayca nasyonal sosyalist ve faşist organizasyonlara katıldığı sorusu ortaya çıkmıştır. Birkaç yıl önce, yirmili yıllarda, Georg Lukács *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı eserinde, devrimin, nesnel olarak gündemde olsa da, *sömürülen kitleler*, özellikle de Marksizmin ortodoks versiyonlarında *kendiliğinden* devrimci özne olarak görülmüş olan proletarya tarafından neden kavranmadığı sorusunu yöneltmiştir. Lukács'ın kitabı, özellikle de "Şeyleştirme ve Proletarya Bilinci" adlı bölüm eleştirel Marksizm için büyük önem taşır, çünkü bu soruyu ilerici ve proletaryaya saf bir güven besleyen bir tarzda değil, eleştirel bir tarzda soran ilk metindir.

Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" adlı metni kısmen, bu soruya nevi şahsına münhasır bir cevaptır. Dogmatik olmayan Marksizmin diğer yazarlarıyla aynı düşünceyi paylaşır: Dogmatik Marksizmde birçok durumda düşünüldüğü gibi, proletarya ve onun kitle organizasyonlarının davranış biçimlerinin yalnızca ekonomik durumdan yola çıkarak açıklanamayacağı düşüncesi. Eleştirel Marksizm ve eleştirel kuram, Avrupa'da yirmili yıllarda, sosyalist devrimin, klasik sol kuramlara göre nesnel şartlarının mevcut olmasına rağmen gerçekleşmemesinin sebebini anlayabilmek için bilgi sorunlarının irdelenmesi gerektiği düşüncesinden yola çıkar. Yani, Batı Marksizmi –Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramı da buradan yola çıkarak geliştirilmiştir– o yıllarda *ideoloji eleştirisi* üzerine yoğunlaşır. Benjamin'in metni bu bağlama girer. Benjamin, kuramsal akımın diğer yazarlarıyla, *hüküm süren ideolojinin*, proletarya da dahil olmak üzere, baskı altında tutulanların da kafalarında mevcut olduğu ve bunun tek sebebinin de iktidar sahibi sınıfların ideolojik mercilerinin mani-

pülasyonu olmadığı, bunun maddesel gerçeklikten kaynaklandığı düşüncesini paylaşır. Bunu rasyonel olarak kavramayı imkânsız kılan mevcut toplum şeklinin derin çelişkileridir; yanlış algılamayı kışkırtan da yine *bunların kendisidir*. Bir bakıma, şöyle de söylenebilir: Kapitalist yeniden üretim şekli, geçmiş dönemlerde mevcut olan diğer toplumsal oluşumları, kendini otomatik olarak bu üretim şekline iştirak eden özneler üzerinden kavrama özelliğiyle geride bırakıyor. Bu yüzden Benjamin, Batı Marksizminin diğer yazarlarıyla, bu toplumun *içindeyken* üretim şeklini anlamanın imkânsız olduğu fikrini paylaşır. Daha özgür bir toplumda, bu büyük ihtimalle mümkün olurdu: "Doğal olarak, ancak bütünüyle kurtuluşa erebilmiş bir toplum bir insanlık geçmişine de bütünüyle sahip olabilir. Anlatılmak istenen, şudur: Ancak kurtuluşa ermiş bir insanlık için geçmişi, her anıyla alıntılanabilir nitelik kazanmıştır."[32]

Lukács bu durumun asıl nedeninin şeyleştirme olduğunu düşünür, yani, insanlar arasındaki ilişkiler nesneler, özellikle de mallar arasındaki ilişkilerin şeklini almıştır ve bunların toplumsal cephesi görünmez kalır. Toplumsal ilişkiler maddesel anlamda şeyleşir; çünkü kapitalizmde özneler, onlar tarafından üretilen ürünler ve yine onlar tarafından tarihi açıdan yaratılmış olan toplumsal ilişkiler üzerinde giderek daha az etki ederler ve bunun sonucunda bilinç şeyleşir. Başka bir ifadeyle: Sürekli hareket halinde olan, her zaman sorgulanabilir olan toplumsal ilişkiler; sorgulanamaz, hareketsiz ve sürekli bir şey olarak karşımıza çıkar. Lukács bu görünürde –nasyonal sosyalistlerin sonraki söylemiyle: binyıllık– duraklamayı harekete geçirmeye çalışır.

Benjamin'in yaklaşımı, aynı kaygıdan yola çıkmış olsa da farklıdır; ya da farklı bir ifadeyle, Lukács'ın tasarladığından ileriye gider. György Lukács, tarihsel hareketin, kendi aktörlerinin müdahalesinden uzaklaştığını ve böylece bu aktörlerin kendilerini, artık karar verme ya da aktif katılım olanağı olmayan, yalnızca verilen rolü oynayan kişiler olarak gördüklerini fark etmiştir. Lukács'ın eleştirisi, Benjamin ile aynı kuramsal ve siyasi eğilime yönelir: Alman sosyal demokrasisi ve onun tarihi determinizmi. Lukács, belirlenen eğilimlerin dışında kendi başına davranılamayacağına dair kanıya *hareket* düşüncesiyle karşı koymaya çalışır. Şeyleşmiş duraklamaya karşı hareket. Benjamin, Hegel'in diyalektik düşüncesinden miras kalan bu kavramsallıktan öteye geçer. Hareketin gerçekte ve düşüncede öneminin bilincindedir, ama durulamayacağını da bilir; hareketin kesintiye uğratılmasının öneminin iadesini talep eder, ki hareketin kesintiye uğratılması hareketsizlik ile aynı şey değildir.[33]

Bunun sebebi, eleştirilmesi gereken ilericiliktir; harekete (elbette daha önce belirlenmiş bir harekete) odaklanması, tarihin öznelerinin aktif müdahalesini imkânsız kılar. Benjamin, hareketin durdurulması ile bu imkânı yaratır.

e) Şimdi, tarih meleğinin neden geriye baktığını epistemolojik açıdan kavramanın son yöntemine gelelim. Melek, önceki yorumlarda irdelediğimiz gibi, kendisinin dışında olanı anlamak için geriye bakmaz sadece, kendisini anlamak için de geriye bakar. Bunu, kendinden, kendi tarihine dair bilgiden, kendi hayatının bağlamından *yola çıkarak* kendini anladığı manasında söylemiyoruz; geriye doğru bakışta ya da farklı bir şekilde ifade edersek, dünde bugün ile doğrudan yüzleşmede, tarihsel sürekliliğinin kırılmasında *kendini görmek* anlamında söylüyoruz. İlk bakışta, bu fazlasıyla spekülatif ya da neredeyse mistik görünebilir, ancak değildir; ayrıca "tarihsel bir kural olarak ilerleme" ideolojisinden çok daha az spekülatif ya da mistiktir.[34]

Benjamin "Tarih Kavramı Üzerine" adlı metninin bu veçhesinde, belleğin işleyişinin son derece karmaşık bir yönünü anlaşılır kılar. Gerçekten anlamak için, belleği maddesel olarak harekete geçirmek için, iki tarihsel anın yüzleşmesinin gerekli olduğunu bilir. Yazar, Fransa'da sürgündeyken özellikle şu sözleriyle buna değinir: "O zaman geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var demektir."[35] Ayrıca şu sözleriyle de bu konuya değinir: "Geçmişi tarihsel olarak dile getirmek, o geçmişi 'gerçekte nasıl olduysa öyle' bilmek değildir. Buna karşılık, 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."[36]

Tehlike anında belleğin görüntülerini geçmiş bir şey olarak, bize mesafeli olan, zamanın bizden ayırdığı bir şey olarak değil, *o an* mevcut olan bir şey olarak görürüz. Bu görüntülerle doğrudan yüzleşiriz ve kendimizi onların içinde görürüz. Bellek adını verdiğimiz şeyin, bizim gerçekten yeni bir şey anlamamızı sağlayabilecek durumda olduğu tek an budur. Diğer "bellek" faaliyetleri içinde yaptığımız, zaten düşündüğümüzü ve hayal ettiğimizi gerekçelendirmek için çoktan zayıflamış ve işlenmiş görüntüler *kullanmaktan* ibarettir. Ama bunlar bellek faaliyetleri *değildir*, açıklamalarımızın bağlamında onlara yüklediğimiz göstergelerle çoktan ehlileştirdiğimiz görüntülerin yüzeysel ve ihmalkâr bir alıntılanmasıdır.

Burada, sorunu temelden açıklayabilmek için, imge ile göstergenin, aydınlanmış düşüncede ve (sanatsal) edimlerdeki çatışmalı ilişkisine değin-

mek gerekirdi[37], ancak bu mümkün değil. Ama baskıcı ve sömürücü, yani özgür olmayan bir toplumda algılarımızın da özgür olmadığını ve son kertede, öntarihsel kendini koruma dürtüsü tarafından yönlendirilmiş olduğunu gözden kaçırmamak çok önemlidir. Bu, göstergenin ve imgenin sürekli çatışma halinde olmasını kışkırtır ve imge, gösterge tarafından emildiği için şu an ifade gücünü ve gerçekliğini yitirir. Benjamin bunu bilir ve bu yüzden tarih kavrayışındaki görünürde *normal* bu sürecin duraklamasına çabalar. Tarihsel imgenin hakkı tümüyle verildiğinde ancak bilincimiz üzerinde aydınlatıcı bir etki yaratabilir ve tarihsel imge bu hakkı *geçmiş* tarihsel an karşımıza *doğrudan* çıktığında ancak elde edebilir. Tarih meleği, geriye baktığında bu nedenle kendisini görür. *Kendisi* orada, geçmiştedir; farklı ifade edersek, tarihin belirli ânı bugün, şimdiki[38] anda karşısındadır.

Claude Lanzmann'ın *Sobibor, 14 Ekim 1943, Saat 16:00*, adlı yeni filmine yapılan bir yorumda Lanzmann'ın bu filmi gerçekleştirirken bunun bilincinde olduğunu görebiliriz:

> "Lanzmann'ın, geçmişin akıl almaz dehşetini geri getirmek için çok basit bir yöntem kullandığı, unutulmaz bir sahne var. Kamera uzun bir süre boyunca büyük bir bağrışan kaz sürüsü üzerinde geziniyor. Kazlar sendeleye sendeleye koşuşuyor, boyunlarını uzatmışlar, ne yapacaklarını bilemiyorlar, nereye gideceklerini bilemez halde panik içinde birbirlerine çarpıyorlar. Bir süre sonra insan bu sahnenin anlamını kavrıyor. Naziler, gaz odalarına götürdükleri, ölüm korkusu içindeki kadınların çığlıklarını kamptaki diğerlerinin duymaması için, kritik anlarda ortalığa saldıkları bir sürü kaz beslerlerdi. Bu sahne o anların yansımasıdır."[39]

Lanzmann *SHOAH*'da, röportaj yaptığı eski bir berbere, onunla işini yaparken röportaj yapabilmek için bir beyin saçlarını kestirtir; onu bir anlığına sırf bu yüzden eski berberlik mesleğine geri döndürür. Ona nasyonal sosyalist toplama kampındaki hatıralarını sorar. Lanzmann eski berberin, kadınların gaz odalarına götürülmesinden az önce, hatta onların götürüldüğü sırada içeride, kapılar kilitlenmeden az önce onların saçlarını nasıl kestiğini hatırlamasını ve anlatmasını sağlar. Söyleşiyi yapan Parisli kişi, eski berbere tam da önündeki adamın saçını keserken bunu hatırlatır, adam da bir yandan saç keserken bir yandan da yanında başka bir berberin çok yakından tanıdığı kadınların saçlarını kesmek zorunda kaldığında ve onlarla ölüme git-

mek istediğinde neler hissettiğini anlatır. Bu zihnimize en çok kazınan sahnelerden biridir, çünkü Lanzmann bu sahnede tarihi duraklatmayı ve tarihin bir ânını, göstergelerin yorumuyla sağlanan kontrolün dışında, hayatta kalanlarla bugün doğrudan karşı karşıya getirmeyi tamamen başarır. Tarihin sürekliliğinin böyle duraklatılması seyirciyi de kapsar; seyirci bir anlığına (çok kısa bir an bile olsa) zamanı homojen ve durdurulamaz olarak algılamayı bırakır ve seyirciye geçmişte olan bir şeyi, bugün, şimdi, şu anmış gibi *görebildiği* bir ara alan açılır. Diğer bir ifadeyle, seyirci birden gaz odasında hayatta kalan bu insanı kapılar kilitlenmeden az önce kadınların saçını keserken görür ve bu insanın kendisini orada nasıl gördüğünü görür ve birden görmenin ve algılamanın diğer yöntemleriyle daha önce asla başaramadığı bir şey görür.

Ekonomik ve sosyal biçim açısından yozlaşmış olan bu toplumda çok kolay yozlaşabilen bellek, *zaman* olarak adlandırdığımız zalim mekanizmada bir çatlak bulur. Sadece, *geçmiş* adını verdiğimiz şeyin içinde saklı olan bu dehşetin karşısında gözlerini kapamayanların gördüğü bu ince çatlakta birkaç dakika boyunca, sonsuzluk kadar uzun gelen anlar, belleğin yok olmuş ve unutulmaya mahkûm edilmiş olan şeyleri tekrar meydana çıkarmasına izin veren bir özgürlük alanı açılır.[40]

Almancadan Çeviren: Itır Arda

Notlar

1 Bu noktada Gershom Scholem'in değerlendirmesine katılmıyoruz: "Bu (teoloji, S.G.), çoğu kez tarihsel maddecilikten geriye sözün kendisi hariç hiçbir şeyin kalmadığı bu savlarda görünmez kalmamıştır kuşkusuz." (Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel* (Walter Benjamin ve Meleği), Siegfrid Unseld (Yay.): *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstag von Walter Benjamin* (Walter Benjamin'in Aktüelliğine Dair. Walter Benjamin'in 80. Doğum Günü Onuruna) içinde, Frankfurt am Main 1972, s. 130.

2 Bu yöntemi haklı göstermek için, geç kapitalizm döneminin burjuva düşünce tarzının klasik tartışma şekli kullanılır: Hegel ve diyalektiğini nicelikten niteliğe dönüşüm düşüncesiyle birlikte anlamak yerine, niteliksel bir değişim niceliksel bir değişime indirgenmeye çalışılır: İzafiyet teorisinin zamanın izafiyeti üzerine ortaya koyduğu bilgilerin sadece "çok yüksek hızlar" ya da "çok büyük mesafeler" için uyarlanabilir olduğu ve bunların insanların günlük hayatında yer almadığı savı ortaya sürülür. Einstein'ın zaman kavramına eleştirisinin olası ve geniş kapsamlı sonuçlarını var olan toplum şekli için sınırlandırmak adına niteliksel bir sıçrama safi niceliksel bir değişime indirgenir.

3 Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", Tez II, s. 38; *Pasajlar*, Çev.: Ahmet Cemal, YKY, 2004.

4 A.g.y.

5 Farklı takvim sistemleri arasında, dünya hükümdarlığı adına geçen bu çok uzun savaşın son kalıntısını, yeni binyılın, 2000 yılının ocak ayının birinde mi yoksa 2001 yılının ocak ayının birinde mi başladığı tartışması –şimdiye kadarki en gülünç tartışma– oluşturuyordu. Bu tartışma sırasında neredeyse hiçbir yerde bu karmaşanın tarihi esasına değinilmedi. Bu tarihi esas, kısmen farklı takvim sistemlerinin *çatışma üzerine kurulu* geçmişinden, kısmen de zamanı ölçme sistemlerinin tarihselliğinden doğar: Gregoryen takvim icat edildiğinde Avrupa'da henüz sıfır kavramı yoktu. Sonuç olarak da "Sıfır Yılı" sayılamazdı ve bu durum günümüzde karşımıza çıkan soruna sebep oldu; objektifliğine son derece güvendiğimiz takvimimizin belirlediği zaman aksı ile modern matematiğin belirledikleri arasında bir kırılma yaşanmaktadır. Eksi sayılardan başlayarak sayıldığında eksi bir (-1)'den sonra doğrudan bir (1)'e sıçranır; sıfır (0) sayılmaz. Binyılın gerçek başlangıcı üzerine yaşanan tartışmalarda neredeyse bütün katılımcılar günümüzde en yaygın olarak kullanılan takvimin objektifliğinden yola çıktılar ve bu takvimin doğru yorumu üzerine fikir ayrılığı yaşadılar; bu takvimin modern matematik açısından doğru olmadığını fark etmediler. Bu, toplumumuzun zaman kavramı üzerine eleştirel bir bakış açısı geliştirememesinin ve bu kavramın geçerliliğini, günümüzdeki haliyle, ait olduğu toplumsal şeklin dışında kalan herhangi bir objektifliğe değil, bu toplumsal şekle borçlu olduğunu kavrayamamasının bir başka göstergesidir.

6 Bkz. *A.g.e.*, Tez XII, s. 45.

7 Burada Bolivar Echerrias'nın "gerçekçi etos" kavramından yola çıkıyoruz. Echeverria için bu etos, kendisini gerçekçi olarak kavrayan etostur. Bu etosta toplum büyük bir naiflik içinde görülür ve bunun sebebi, bu toplumdaki temel karşıtlıkların yokluğunun illüzyonudur. Bu gerçekçilikte, düşünüldüğü gibi, gerçeklik doğrudan bilinçte var olmaz, daha çok, tabiri caizse, normatif bir gerçekçiliktir. Mevcut normların ve kuralların gerçekte gerçekleştirildiğinden ya da en azından gerçekleştirilebileceğinden yola çıkar. Böylece, bütün aykırılıklar sadece istisna olarak yorumlanabilir ve bunların sistematik bir çelişkinin ifadesi olarak yorumlanması imkânsızdır. Bu anlamda, gerçekçi etos, günümüzde hüküm süren zaman kavramı ile zamansal gerçeklik arasındaki olası farklılıkları kavrayabilme yetisine hiçbir şekilde sahip değildir. Buna karşıt, Latin Amerika'da belirli bir sınırlı geçerliliğe sahip olan Barok etosu, şimdiki topluma içkin çelişkilerin varlığını bilir ve bu yüzden de, günümüzdeki zaman kavramının *ideolojik* karakterini algılamak adına büyük olasılıkla içinde gerçekçi bir yetiden fazlasını taşır. Yani, Almanların çoğunluğunun Meksika'da *geç kalmak* olarak algıladığı ve daha az akılcı ve modern bir davranış şekli olarak yorumladığı şey, günümüzdeki zaman kavramının çelişkilerini kavramanın daha zekice bir şekli olabilir. (Örneğin, bkz.: Bolivar Echerrias, Modernidad y capitalismo [15 Tesis]. Las ilusiones de la modernidad. México, D. F. : UNAM und El Equilibrista, 1995, s. 200. Echerrias'ın etos teorisi için ayrıca bkz.: Stefan Gandler, Peripherer Marxismus. Kritische Theorie in Mexiko. Hamburg: Argument, 1999. S.: 459 ve: Stefan Gandler, Kulturtheorie in Mexiko. Das viergesichtige Ethos der kapitalistischen Moderne. Jura Soyfer. Inetrnationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Viyana, Yıl: 10, No: 1, İlkbahar 2001, S: 11-16)

8 Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", Tez IX, s. 42.

9 *A.g.e.*, Tez I, s. 37.

10 *A.g.e.*, Tez X, s. 42.

11 A.g.y.

12 Bkz. örneğin: "Bunlar, geleceğe güven duygusu ve yüreklilik olarak, mizah duygusu, kurnazlık, yılmakbilmezlik olarak canlıdırlar ve geride kalmış uzak zamanları da etkilerler. Bunlar, iktidar sahiplerinin her zaferini sürekli olarak yeniden sorgulayacaklardır." *A.g.e.,* Tez IV, s. 39.

13 José Maria Pérez Gay, "Benjamin y el angel de la historia" başlıklı oturumda sunumu, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofia y Letras, Mayıs 2001.
14 Walter Benjamin, *a.g.e.*, Tez I, s. 37.
15 *A.g.e.,* Tez XIV, s. 45.
16 Karşılaştırma için bkz., Benjamin'in sosyal demokrat kuramcıların "pozitivist anlayış"ından bahsettiği tez XI (*A.g.e.*, Tez XI, s. 44).
17 Bkz., *A.g.e.*, Tez XI, s. 44.
18 *A.g.e.*, Tez II, s. 38.
19 A.g.y.
20 "Belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdırlar." (*A.g.e.*, Tez VII, s. 41)
21 A.g.y.
22 Bu duruma yeterli örnek vardır; burada sadece ikisini göstermek istiyoruz: Stalincilerin, "büyük anavatan" Rusya'ya giderek daha sık olumlu atıfta bulunmaları ve bununla birlikte, bu ülkede Sovyetler Birliği içindeki diğer uluslara karşı emperyalist yaklaşım geleneğine karşı eleştirel bir bakış açısını tamamen yitirmeleri. Bu eleştirel bakış açısının yokluğu, geçmiş galiplerin geleneğine fazlasıyla kolayca yerleşmenin, Sovyetler Birliği'nin Rus olmayan uluslarına karşı son derece baskıcı politikasının temeliydi. Diğer örnek, Meksika'daki sömürgeci ırkçılık mirasını görmeyi yıllar boyunca reddetmiş ve böylece bugüne kadar var olan Indigena [Meksika yerlisi] karşıtı ırkçılığı eleştirme ve aşma yetisini kendi kendine yok etmiş olan Meksika solunun büyük bölümüdür. (Almanya'nın nasyonal sosyalist tarihinin *günümüzdeki* anlamının Alman solu tarafından hafife alınmasıysa hâlâ işler durumda olduğundan, ona atıfta bulunmuyoruz.)
23 Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", Tez II, s. 38.
24 Ancak: "Bu bedeli ucuz ödenebilecek bir hak değildir. Tarihsel maddeci bunu bilir." (A.g.y.) Bu, tarihsel maddecilik ile diğer tarih kavramları arasındaki en önemli farkın kaynağıdır. Bu fark son derece siyasi bir farktır, ama tarih yorumlamalarının bilinen siyasileştirilmesini kifayetsiz olarak reddeder. Ayrıca bütün ideolojik iddialara karşı tarihsel bilincin sol bilincine tekrar dahil edilmesi gerektiğini talep eder ve bu sırada, güncel hedefler için tarihin hizmete sokulması gibi ucuz bir anlayışın tuhaflığını da gözler önüne serer.
25 *A.g.e.*, Tez V, s. 39.
26 Karşılaştırma için bkz., Shoshana Felmann'ın metinleri. Bu metinler tesadüfen Benjamin ile ilgili olmasa da, Claude Lanzmann'ın kendi ifadesine göre, Felmann tam da günümüzdeki tanıklık sorununa (ve böylece belleğin uzun süreli yok olduğu dönemlerde kurtarılması) üzerine yoğunlaşarak SHOAH filmi üzerine en iyi metinleri yazmıştır. (Krş.: Shoshana Felmann, "Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoah" (Tanıklık Çağında: Claude Lanzmann'ın Shoah'sı; Ulrich Baer: *Niemand zeugt für den Zeugen: Erinnerungskultur nach der Shoah* (Kimse Tanığa Tanıklık Etmiyor: Shoah'dan Sonra Anımsama Kültürü), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, s. 173-193 içinde.
27 Tekrar işaret etmekte fayda görüyoruz: Teolojinin birçok "küçük" versiyonu, birçok dinde merkezi öneme sahip olan bu unsuru unuttu ve tanrısal hakikate yakınlaşmayı giderek başka bir *amacı* yerine getiren bir *araca* indirgedi (örneğin, bir günah yüzünden ya da herhangi bir düşmanı yenmek için biriken "borçları" Tanrı'ya ödemek). Teolojinin farklı versiyonlarının sorunu, kendini korumanın zorla kabul ettirdiği mantığın belirlediği yolu, yani pozitivist modeli, köle tavrıyla izlemektir. Benjamin'in tarihsel maddeciliğin sosyal demokrat yorumuna eleştirisi böylece onlara da isabet eder. Başka şekilde ifade edersek: Benjamin'in tarihsel maddeciliği radikalleştirmek adına ele aldığı teoloji değil, onun günümüzde güçlü olan kurumlarına ve uygulamalarına kökten ve taban tabana zıt duran bir versiyonudur.
28 Burada, günümüzde giderek büyüyen bir karışıklık içinde, zaman zaman –ikinci, üçüncü ve

şüphesiz birkaç yıl içinde dördüncü ya da beşinci nesil olarak gereksiz bir sınırlamayla– "birinci nesil" olarak adlandırılan yazarlardan yola çıkıyoruz. Bu ayrım gereksizdir, çünkü bunlar temel unsurlarında eleştirel kuramdan öylesine uzak, ya da bazı durumlarda ona öylesine tabana tabana zıttırlar ki, onları "nesil" olarak adlandırmak zorunlu değildir. Onlar yanda duran felsefi projeler olarak zaten ayrılırlar. (Bkz.: Stefan Gandler, "Razón sin revolución", *Reviste Mexicana de Sociologia*, México, D. F., 2001/1 içinde.)

29 Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", Tez XVII, s. 47.

30 *A.g.e.*, Tez XVII, s. 47 vd.

31 *A.g.e.*, Tez VI, s. 40. Tam olarak şöyledir: "Geçmişteki umut kıvılcımını körükleyerek tutuşturma yeteneği, yalnızca geçmişi özümsemiş tarihçide bulunabilir; düşman galip geldiğinde, ölüler bile kendilerini bu düşmandan kurtaramayacaklardır. Ve bu düşman daha zafer kazanmayı sürdürmektedir."

32 *A.g.e.*, Tez III, s. 38.

33 Krş.: Duraklama ile durdurma çok farklı kategorilerdir. İkincisi (kontrolsüz) bir hareketin aktif frenlenmesi, birincisi ise sürekli yeniden tasarlananın (görünürde) hareketsizliği ve sonsuzluğudur; birinci kategoride, bu sahte durma, son derece gerekli olan frenlemeyi imkânsız kılar.

34 *A.g.e.*, Tez VIII, s. 41.

35 *A.g.e.*, Tez II, s. 38.

36 *A.g.e.*, Tez VI, s. 39 vd.

37 Bkz.: Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, "Dialektik der Aufklärung" (Aydınlanmanın Diyalektiği), Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften* (Toplu Yazılar), Yay. Alfred Schmidt ve Gunzelin Schmid Noerr, Cilt 5: *"Dialektik der Aufklärung" und Schriften 1940-1950* (Aydınlanmanın Diyalektiği ve Yazılar 1940-1950), Yay. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt am Main: Fischer, 1987, Bölüm: "Begriff der Aufklärung" (Aydınlanma Kavramı), s. 25-66; özellikle s. 39-52. Ayrıca karşılaştırma için bkz.: "Gösterge ile resmin ayrımı kaçınılmazdır. Ama bu ayrım yine de habersizce memnuniyetle tekrar nesnelleştirildiğinde izole edilen prensiplerin her ikisi de hakikatin yıkımına sebep olur. Felsefe, ayrımın oluştuğu uçurumu bakış ve kavram bağlantısı açısından görmüş ve sürekli kapatmaya çalışmıştır; hatta bu deneme üzerinden tanımlanır." (*A.g.e.*, s. 40.)

38 Karşılaştırma için bkz.: "Şimdiki Zaman" kavramı [Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", Tez XIV, s. 45 vd.]

39 Peter Lennon: Ghosts of Sobibor (*Sobibor'un Hayaletleri*). The Guardian, Cuma 27. Temmuz 2001. Orijinal metin: "There is one unforgettable sequence in which Lanzmann uses a simple device to recreate the demented terror of the past. For a long moment, the camera pans repeatedly over a huge gaggle of squawking white geese. They stagger about raucously, necks streching, bewildered, bumping against each other in panic, not knowing which way to go. After a while, the significance dawns. To camouflage the screams of the terrified women being led to the gas chamber from others in the camp, the Nazis kept a gaggle of geese which they set loose at crucial moments. This scene is the dreadful echo of those moments."

40 Sadece nasyonal sosyalistlerin suçları değil, direniş hareketleri, özellikle de Yahudilerin direniş hareketleri unutulmaya mahkûmdur. Nasyonal sosyalistler, Sobibor Kampı'nda 14. Ekim 1943'te, saat 16:00'da gerçekleştirilen ve 300 kişinin kaçmayı başardığı isyana dair herhangi bir bellek oluşmaması için ellerinden geleni yapmışlardı. Hüküm süren kişiler, sadece yıkıcı faaliyetlerin hatırlanmasını değil, çok az silaha sahip ve sıkı kontrol altındaki insanların isyan edip onlara eziyet edenleri öldürebilmesi imkânının hatırlanmasından da korkarlar. İnsanlık tarihinin bu iki ana unsurunun belleği zihinlerimizde daha güçlü yer etseydi, yıkıcı ve sömürücü toplum vedalaşmaya bile vakit bulamazdı.





90'lı yıllarda Dany Karavan tarafından Portbou mezarlığının hemen yanına, Benjamin anısına inşa edilen 'Pasaj' adlı yapıt (Fotoğraflar: Besim F. Dellaloğlu)

Zentralpark

WALTER BENJAMIN

1- Baudelaire'in birçok şiirinin başlangıcındaki benzersiz güzellik, absten yüzeye çıkıştır.
2- George "Spleen et idéal"i, "Trübsinn und Vergeistigung" (Hüzün ve Tinselleştirme) olarak çevirdi ve böylece Baudelaire'de idealin esas karşılığını vermiş oldu.*
3- Eğer, Baudelaire için modern hayatın diyalektik resimlerin temeli olduğu söylenebilirse, bu ifadede, Baudelaire'in modern hayata karşı tutumunun, on yedinci yüzyılın antik dönem karşısındaki tutumuna benzediği gerçeği de gizlidir.
4- Baudelaire'in bir taraftan bir şair olarak kendi dizgilerine, incelemelerine ve tabularına ne denli saygı duymak durumunda olduğu, diğer taraftan da şiir çalışmasının hedeflerini nasıl dikkatli tasvir ettiği göz önünde bulundurulursa, çehresine kahramanca bir soluk gelir.
5- Pesimizme karşı set olarak *Spleen* (sıkıntı). Baudelaire bir pesimist değildir. Değildir, çünkü onun için gelecek tabu konudur. Onun kahramanlığını Nietzsche'ninkinden en belirgin biçimde farklı kılan da asıl budur. Onda hiçbir şekilde burjuva toplumunun geleceği üzerine bir düşünüm yoktur ve kişisel notlarının özellikleri göz önünde bulundurulduğunda bu, hayret vericidir. Sadece bu durumdan yola çıkarak, eserlerinin kalıcılığı için yarattıkları etkiye ne kadar az bel bağladığı ve *Kötülük Çiçekleri'*nin yapısının ne kadar monadolojik olduğu ölçülebilir.

* Stefan George: (1868-1933) Alman şair. Baudelaire'in, Shakespeare'in, Dante'nin şiirlerini Almancaya çevirmiştir.

6- *teadium vitae*'ye (yaşamdan tiksinme) katılarak, onu *Spleen*'e dönüştüren asıl maya kendine yabancılaşmadır. Baudelaire'in *Trauer*'inde (matem), romantizmde yaşam alanını sonsuza kadar genişleyen daireler biçiminde eşzamanlı olarak genişleten ve gittikçe daralan sınırlar dahilinde küçülten sonsuz yansımanın geri dönüşünden arta kalan sadece öznenin kendisiyle *téte-a-téte sombre et limpide* [yüz yüze, ciddi ve saydam] kalışıdır. (Baudelaire'in kendine has ciddiyeti işte buradadır. Alegoriyle sadece oyun kategorisi altında uzlaşan Katolik dünya görüşünün şair tarafından gerçekten özümsenmesine engel olan tam da budur. Alegorinin zahiriliği burada artık Barok'taki gibi açıkça beyan edilmez.)

7- *Spleen*, süreklilik içindeki felakete karşılık gelen histir.

8- Baudelaire'de yıldızlar, meta'nın resimli bulmacasını temsil ederler. Onlar yığınlar halinde hep aynı olan'dır.

9- *Spleen*, şimdi ile az önce yaşanmış an arasına yüzyıllar koyar. O, antik çağı yorulmak bilmeden üretendir.

10- İkinci İmparatorluğun iktidar sahipleri Balzac'ın tasarladığı kentli sınıf modeline çekmemiştir. Ve sonunda "modern", belki sadece Baudelaire'in doldurabileceği bir rol olmuştur. Tek yeteneği bu olduğu için rolü alan hevesli amatörün genelde komik bir biçimde canlandırdığı trajik bir figür; Daumier'nin elinden çıkan ve Baudelaire'in beğeniyle karşıladığı kahramanlar gibi. Bunların hepsini Baudelaire elbette biliyordu; kendisini çok eğlendiren ayrıksılığı, bunu ilan etmek için başvurduğu yoldu. O şüphesiz ki bir Mesih, bir gazi, hatta bir kahraman bile değildi. Fakat Baudelaire, izleyicilerin ve toplumun karşısında şairi canlandıran bir oyuncuyu andırırdı, ki bu toplum artık gerçek şairlere gereksinim duymaz ve ona sadece rolünü sürdürmesi için hareket serbestliği verir. Baudelaire bunun farkındadır.

11- Nevroz, ruhsal ekonominin seri imalat mallarını üretir. Mal burada obsesyon biçimini alır. Bu ise nevrotiğin ev idaresinde, hep-aynı-olanın sayısız örneği olarak tezahür eder. Buna karşın, Blanqui'de ebedi dönüş fikri, obsesyon biçimini alır.

12- Ebedi dönüş fikri, tarihsel olayın kendisini 'seri üretim malına' dönüştürür. Bu kavrayış, ani mevcudiyetini borçlu olduğu ekonomik şartların izini bir başka biçimde de –öbür yüzünde de denebilir– taşır. Bu şartlar, hızla art arda gelen krizler sonucu yaşam koşullarının korun-

masının zorlaştığı anda ortaya çıkar. Ebedi dönüş fikri parıltısını, bu şartların dönüşünün ebediyetin bahşettiğinden daha kısa sürelerde hesaba katılamamasından almıştı. Gündelik dizilimlerin dönüşü giderek biraz daha azaldı ve bu durum kozmik dizilimlerle yetinilmesi gerektiği gibi donuk bir fikre yol açtı. Kısacası alışkanlık, bazı haklarından feragat etmeye koyulmuştu. Nietzsche "ben kısa süren alışkanlıkları severim" demişti ve Baudelaire de, yaşadığı süre boyunca katı alışkanlıklar edinme konusunda beceriksiz olmuştu.

13- Melankoliğin çile yolundaki durakları alegorilerdir.

14- İktidarsızlık, erkek cinselliğinin çile yolunun temelidir. Bu iktidarsızlığın tarihsel içeriği. Bu iktidarsızlık, erkeğin melekvari kadın görüntüsüne bağlılığının olduğu kadar fetişizminin de kaynağıdır. Bu noktada, Baudelaire'de kadın görüntüsünün belirginliğine ve özenine işaret edilmelidir. (Gottfried) Keller'in "Şair Günahı" şiirinde kastettiği elbette kendi günahı değildir.

Acı toprağın yetiştirmediği
Tatlı kadın imgeleri yaratmak

Keller'in kadın imgelerinde "olmayacak hayalin" tatlılığı vardır, çünkü kendi iktidarsızlığını onlarda imgelemiştir. Baudelaire ise kadın tasvirlerinde daha net ve tek kelimeyle daha Fransız'dır çünkü onda fetişist ve melekvari öğe asla, Keller'de olduğu gibi, bir araya gelmez.

15- İktidarsızlığın toplumsal nedenleri: Burjuva sınıfının fantezisi, kendinden koparılan üretim güçlerinin geleceğiyle ilgilenmeyi bırakmıştır (klasik ütopyalarla on dokuzuncu yüzyıl ortasındaki ütopyaların kıyası). Burjuva sınıfı, bu gelecekle ilgilenebilmek için, önce kendi emeklilik tasavvurundan vazgeçmek zorundadır. (Fuchs üzerine çalışmamda yüzyıl ortasının kendine has "rahatlığının", toplumsal fantezinin bu gerekçeli gevşemesiyle bağlantısını açıklamıştım.) Çocuk sahibi olma dileği, toplumsal fantezinin gelecek tasavvuruna kıyasla, cinsel iktidarın sadece zayıf bir uyaranıdır belki. Gene de, Baudelaire'in çocuğun günaha (*péché*) en yakın varlık olduğuna dair öğretisi oldukça açıklayıcıdır.

16- Baudelaire'in edebiyat piyasasındaki tutumu: Baudelaire –meta'nın doğasına ilişkin engin deneyimi sayesinde– piyasayı objektif merci

olarak kabul edebiliyordu ya da buna mecbur bırakılmıştı. (krş. kendisinin conseils aux jeunes litterateurs'ı [genç edebiyatçılara tavsiyeler]) Editoryal departmanlarla pazarlıkları sayesinde piyasayla sürekli ilişki içinde olmuştur. Stratejileri – iftira (Musset), sahtekârlık (Hugo). Baudelaire, belki de piyasaya uygun bir orijinalliği yakalayan ilk kişi olmuştur – ki bu uygunluk o zamanlar, her şeyden daha orijinaldi (*creér un poncif* – bir klişe yaratma). Bu yaratıcılık belli bir hoşgörüsüzlüğü de kapsıyordu. (Baudelaire kendi şiirlerine yer açmak istiyordu ve bu amaçla diğerlerini bastırması gerekiyordu.) *Alexandrine* şiiri klasikçi kullanımıyla romantiklerin belli şiirsel özgürlüklerinin, klasik dizelerin pek garip bulduğu durak ve boşluklarını öne sürerek de klasik şiirin değerini düşürüyordu. Kısaca, onun şiirleri rakiplerini bastırmaya yönelik özel önlemler içeriyordu.

17- *Jugendstil*, sanatın teknikle hesaplaşma yolundaki ikinci girişimi olarak sunulmalıdır. Realizm bu yoldaki ilk girişimdi. Bu ilkindeki sorun, az ya da çok, yeni röprodüksiyon teknikleri sürecinden rahatsız olan sanatçıların bilincinden kaynaklanmaktaydı. Jugendstil'de ise bu sorun halihazırda bastırma yoluyla halledilmişti. Jugendstil, rakibi olan tekniği bir tehdit olarak görmemekteydi. Aynı zamanda, içindeki gizli teknik eleştirisi de bir o kadar kapsamlı ve saldırgandı. Jugendstil'i temelde ilgilendiren şey teknik gelişmeyi askıya almaktır.

18- Baudelaire'in figürü, şöhretine belirleyici bir biçimde dahil olur. Hikâyesi, küçük burjuva okur kitlesi için, bir *image d'Epinal*, "bir şehvetperestin resimli hayat hikâyesi"dir. Bu imge Baudelaire'in şöhretine çok katkıda bulunmuştur – her ne kadar bunu yayanlar onun dostları sayılmasalar da. Bu imgenin üzerine, etki alanı daha dar ama belki de daha kalıcı olan başka bir imge gelir: Bu imgede Baudelaire, tıpkı Kierkegaard'ın aynı zamanlarda kaleme aldığı eserinde (*Ya / Ya da*) tasarladığı gibi, estetik bir ıstırabın taşıyıcısı olarak belirir. Baudelaire'in yaşam imgesini de ele almayan hiçbir Baudelaire incelemesi yetkin bir inceleme sayılmaz. Burjuvazinin şaire devrettiği vazifeyi geri çekmek üzere olduğu gerçeğinin herkesten önce ve en etkili biçimde farkına varmış olması, bu imgeyi de belirlemektedir. Şiirin yerini hangi toplumsal vazife alabilirdi? Bir sınıfta aranacak bir şey değildi bu, en kolayından piyasadan ve krizlerinden elde edilebilirdi. Baudelaire'i ilgilendiren, bilinen ve kısa vadeli olanlar değil, gizil ve uzun vadeli ta-

leplerdi. *Kötülük Çiçekleri* bu talebi doğru öngördüğünü ispatlar. Ama bu talebin içinden çıktığı piyasa ortamı, önceki şairlerden çok daha farklı bir üretim ve yaşam biçimini şart koşuyordu. Baudelaire, onur namına hiçbir şeyin verilmediği bir toplum içinde şairin onur hakkını talep etmeye mecbur bırakılmıştı. Tavırlarındaki soytarılık (bouffonnerie) bundandır.

19- Şair ilk defa Baudelaire'de kendi sergilenme değerini talep eder. Baudelaire, kendi kendisinin aracısıydı. *Perte d'auréole* [aura'nın kaybı] en başta şairi ilgilendirir. Mitomanisi bundandır.

20- *L'art pour l'art*'ın (sanat için sanat), sadece o zamanki savunucuları değil (şimdiki savunucuları bir yana), her şeyden önce edebiyat tarihi tarafından ilişkilendirildiği karmaşık teoremler basit ve uygun bir biçimde şöyle ifade edilebilir: Duyarlılılık, şiir sanatının asıl konusudur. Duyarlılılık doğası gereği acı çeker. En somut halini, en zengin içerikli tanımını erotizmde buluyorsa, (biçim değiştirişiyle örtüşen) nihai tamamlanışını da ıstırapta bulur. Sanat için sanat'ın şiiri, kesintiye uğramaksızın "Kötülük Çiçekleri"nin şiirsel ıstırabının içine girmiştir.

21- Alegori maksadına maruz kalan, yaşamın iç içe geçmiş bağlamından dışlanır: aynı zamanda hem parçalanır hem korunur. Alegori rüyalara tutunur. Mıhlanmış tedirginliğin imgesini sunar.

22- Aklı karışmış birinin betimlemesi ile akıl karıştıran bir betimleme aynı şey değildir.

23- Victor Hugo'nun "attendre c'est la vie"si- sürgünün bilgeliği.

24- Paris'in yeni haraplığı, Modern'in imgesine önemli bir an olarak dahil olur.

25- Lezbiyen kadın figürü, kesinlikle Baudelaire'in kahramanlık modellerinden biridir. Kendisi de bunu iblisçiliğinin dilinde ifade eder. Bu, "moderni" salt politik anlamda tasdik edişini kavrayan, eleştirel ve metafizik olmayan bir dilde de aynı biçimde ifade edilebilir. On dokuzuncu yüzyılda, kadın meta üretimi sürecine kayıtsız şartsız dahil olmaya başlamıştı. Bütün kuramcılara göre, kadının kendine has dişiliği o kadar tehlike altındaydı ki, zamanla erkeksi nitelikleri kaçınılmaz olarak öne çıkmaya başlayacaktı. Baudelaire, bu niteliklerin varlığını kabul eder ama aynı zamanda öne çıkışlarını ekonomik şartlara bağlamayı reddetmek arzusundadır. Böylece Baudelaire, kadının bu yönde evrilme eğilimine salt cinsel bir vurgu vermeye yaklaşır. Lezbiyen

kadın modeli, modernitenin teknik gelişmeye karşı protestosunu temsil eder. (Baudelaire'in George Sand'e karşı tiksintisini bu bağlamda nasıl gerekçelendireceğini incelemek gerekir.)

26- Baudelaire'de kadın: "alegorinin zaferi"nin en kıymetli ganimeti – Ölüm anlamına gelen Yaşam. Bu nitelik, kaçınılmaz biçimde, fahişeyle nitelenir. Pazarlıkla alınamayacak olan tek şey budur ve Baudelaire'e göre önemli olan da sadece budur.

27- Dünyanın gidişatını sekteye uğratmak – bu Baudelaire'in en derin arzusuydu. Yuşa'nın istenci. Ama bir peygamber olarak değil, çünkü o değişim üzerine pek düşünmezdi. Bu istençten onun şiddet eylemi, sabırsızlığı ve öfkesi çıkar; dünyanın kalbine bir darbe indirmek ya da uyuması için şarkı söylemek yönündeki sürekli yenilenen girişimler de. Yapıtlarında ölüme eşlik etme cesareti de işte bu istençten kaynaklanır.

28- Labirent, hedefe zaten yeterince erken varanlar için hâlâ en doğru yoldur. Bu hedef piyasadır.

29- Baudelaire'in, gebeliği adeta haksız bir rekabet gibi algılamış olmasının nedeni eril cinselliğin gerektirdiği özveridendir.

30- Baudelaire'in dünyasından sürdüğü yıldızlar, Blanqui'de ebedi dönüş'ün sahnesi olmuş yldızlardır.

31- İnsanın maddi çevresi, her zamankinden daha da vurdumduymaz bir biçimde meta üzerinden ifade edilir olmuştur. Aynı zamanda reklam, şeylerin meta özelliğini perdelemeye çalışmaktadır. Meta dünyasının aldatıcı görünüm değişimi alegori üzerinden bu deformasyona direnir. Meta, kendi yüzüne bakmaya çalışır. İnsana dönüşümünü fahişede kutlar.

32- Labirent tereddüdün yurdudur. Bir hedefe ulaşmaya çekinen kişinin yolu kolayca bir labirent biçiminde resmedilebilir. Bu hedefin tatmininin öncesindeki olayları yönlendiren dürtülerin yoludur bu. Aynı zamanda, olayların ne yönde geliştiğini bilmek istemeyen insanlığın (sınıfın) da yoludur.

33- Göndermeleri belleğe sunan şey imgelemse, alegorileri sunan da düşünmenin kendisidir. Bellek bu ikisini bir araya getirir.

34- Az sayıda birkaç temel durumun şairin tekrar tekrar başına gelmesine neden olan manyetik çekim, melankolinin belirtilerinden biridir. Baudelaire'in imgelemi klişe imgeleri tanır. Genelde, motiflerinden her birine en az bir kere geri dönme zorlamasından mustaripmiş gibi gö-

rünür. Bu, suçluyu sürekli suç mahaline çeken zorlamayla kıyaslanabilir. Alegoriler, Baudelaire'in tahrip güdüsünün cezasını çektiği mahallerdir. Belki, *Kötülük Çiçekleri*'ndeki şiirleriyle çok sayıda düzyazısının arasındaki benzerlik ancak böyle açıklanabilir.

35- Baudelaire'in entelektüel gücünü felsefi arasözlerine bakarak değerlendirme girişimi (Lamaitre), büyük bir hata. Baudelaire kötü bir filozof, iyi bir kuramcıydı, ama "arpacı kumruluğunda" üzerine yoktu. Arpacı kumrusundan, motiflerindeki klişeleri, rahatsızlık veren her şeyi bertaraf etmedeki kararlılığı, imgeyi her zaman düşüncenin hizmetine sunmaya hazır olma özelliğini alır. Düşünce tarihine özgü bir tip olan "arpacı kumrusu", alegorilerle kendini evinde hisseder.

36- Alegorik niyetin yüceliği: organik olanın ve hayatta olanın tahribatı – görünüşün söndürülmesi. Baudelaire'in resmedilmiş tiyatro zemininin kendisini nasıl büyülediğini anlattığı arkaplanından büyülenmesi hakkında fikrini söylediği o çok özgün pasaja bakılmalıdır. Uzaklığın büyüsünden feragat Baudelaire'in liriğinde belirleyici bir andır. "Le voyage"ın ilk dizesinde bağımsız düzenlenişine kavuşmuştur.

37- Taklitler üreten yeni üretim biçimiyle, görünüş metalarda billurlaşır.

38- İnsanlar için, bugünkü halleriyle sadece tek bir radikal yenilik vardır ve bu da her zaman aynı şeydir: Ölüm.

39- Taşlaşmış huzursuzluk Baudelaire'in gelişmeye yabancı olan yaşamının imgesinin formülüdür.

40- Büyük kentlerin gelişimiyle birlikte fahişeliğin payına düşen sırlardan (*Arkana*) biri kitledir. Fahişelik, kitlelerle mitsel bir paylaşım olanağını sunar. Ancak kitlelerin yükselişi, seri üretimin yükselişiyle eşzamanlıdır. Fahişelik de, en mahrem işlerimiz için kullandığımız nesnelerin giderek daha fazla seri üretimden çıktığı bir yaşam alanında hayatta kalma olasılığını içerir gibi görünmektedir. Büyük kent fahişeliğinde, kadının kendisi seri üretilmiş bir meta haline gelir. Baudelaire'in, İlk Günah dogmasını alımlayışına gerçek anlamını veren de büyük kentte yaşamın bıraktığı bu etkidir. Baudelaire, tamamen yeni ve huzursuz edici bir fenomenin üstesinden gelmek için, en eski kavramın yeterince denenmiş olduğunu düşünür.

41- Baudelaire'in alegorisi –Barok alegorisine karşıt biçimde– bu dünyaya zorla girip, onun uyumlu yapılarını harabeye çevirmek için yerinde duramayan bir gazabın izlerini taşır.

42- Baudelaire'de şiirsel bir ilke olarak şok: Paris Tabloları (tableaux parisiens) şehrinin hayali düelloları (*fantasque escrime*) artık yurt değildir; sadece bir sahnedir ve yabancıdır.

43- Lezbiyen aşk tinselleştirmeyi rahime kadar taşır. Oraya, doğurganlığı ve aileyi tanımayan saf aşkın Zambak Sancağını* diker.

44- Baudelaire'de kahramanlığın göstergesi: Gerçekdışılığının (görünüşün) kalbinde yaşamak. Baudelaire'in nostaljiyi bilmediği gerçeği de bununla alakalıdır.

45- Baudelaire'in şiiri hep-aynı-olan'daki Yeni'yi ve Yeni'deki "hep aynı olan"ı ortaya çıkarır.

46- Ebedi dönüş fikrinin Baudelaire'in, Blanqui'nin ve Nietzsche'nin dünyasına aşağı yukarı eşzamanlı girdiği her fırsatta vurgulanarak söylenmelidir. Baudelaire'de vurgu hep-aynı-olan'ın kahramanca etkisiyle kazanılan Yeni'dedir; Nietzsche'de ise insanın kahramanca bir soğukkanlılıkla karşıladığı hep-aynı-olan'da. (Blanqui, Baudelaire'den ziyade Nietzsche'ye daha yakın durur, fakat onda da geri çekilme ağır basar.) Nietzsche'de bu deneyim, şu tezde kendini kozmolojik olarak gösterir: Artık Yeni bir şey gelmeyecek.

47- *Kötülük Çiçekleri*'nin bugüne kadar kesintisiz biçimde bulduğu yankılaşım, büyükşehirin şiire ilk defa girişiyle edindiği belirli çehreyle tamamen ilişkilidir. Bu en beklenmedik olan çehredir. Baudelaire'in Paris'i canlandırdığı şiirlerinde, bu büyük şehrin viraneliği ve kırılganlığı sezinlenir. Bu belki de en kusursuz biçimde "Crépuscule du matin"de telkin edilir ama yine de bütün Paris Tabloları'nda az çok mevcuttur – "Le soleil"de büyülü bir biçimde vücut bulan şehrin şeffaflığında da, "Rêve parisien"in tezat etkisinde de aynı biçimde ifade bulur.

48- Fahişelik, Baudelaire'in imgeleminde büyük kent kitlesini kabartan mayadır.

49- Baudelaire'in ilan ettiği doğaya karşı muhalefette, her şeyden önce organik olana karşı sabit bir itiraz yer etmiştir. Organik olanın aletsel kalitesi, organik olmayana kıyasla büsbütün sınırlıdır; daha az kullanılabilirliğe sahiptir. (Krş. Courbet'nin tanık ifadesi: Baudelaire her gün farklı görünürmüş.)

* Lilienbanner (*Fleur de lis*): Saflığı simgeleyen zambak çiçeği; Fransız monarşisinin de sembolüdür.

50- Baudelaire'in kahramanca tavrı Nietzsche'ninkine en yakın olandır. Baudelaire her ne kadar Katolikliğe derinden bağlı olsa da, evren deneyimi, Nietzsche'nin "Tanrı öldü" ifadesiyle sabitlediği deneyimle tamamen uyumludur.

51- Baudelaire'in kahramanca duruşunun beslendiği kaynaklar, yüzyılın ortalarında gelişmeye başlayan sosyal düzenin en derin temellerinden çıkar. Bu temeller, Baudelarie'in sanatsal üretim koşullarındaki birkaç keskin değişimi öğrenmesine yol açan deneyimlerden ibarettir. Bu değişimler, sanat yapıtının meta halini alması ve kendilerini hiç olmadığı kadar doğrudan ve ateşli bir biçimde ifade eden sanat yapıtı izleyicisinin kitlesel özelliğidir. Daha sonra sanat âleminde başka değişimlerle birlikte, özellikle lirik şiirin gerileyişini başlatacak olan da işte bu değişimlerdir. Baudelaire bu değişimlere *Kötülük Çiçekleri* imzasını taşıyan bir şiir kitabıyla yanıt vermiştir. Bu da onun varoluşundaki kahramanca duruşun en sıradışı örneğidir.

L'appareil sanglant de la déstruction [**Korkunç yıkımın kanlı takımı**] – Baudelaire'in şiirinin en gizli odasında, Barok alegorisinin bütün gücü kendine miras bırakılmış olan fahişenin ayaklarının altına saçılmış duran ev eşyaları.

52- Korku dolu bakışları elindeki kırık parçaya ilişen "arpacı kumrusu" bir alegori ustası olur.

53- Varılacak sonuç adına sürekli tekrarlanan bir soru: Nasıl olur da, alegori ustasının tutumu gibi, en azından görünürde, kendi zamanının tamamen gerisinde olan bir tutum, yüzyılın şiir yapıtları arasında ilk sırada olur?

54- "Kurtuluş" imgesi, sağlam ve zorbaca bir tutuşu da içerir.

55- Baudelaire, sadaka alıcısı gibi davranarak bu toplum modelini kesintisiz bir sınava tabi tutmuştur. Yapayca sürdürdüğü anne bağımlılığının nedenleri sadece psikanaliz tarafından vurgulananlar değil, aynı zamanda sosyolojik nedenlerdir.

56- Şu gerçek, Ebedi dönüş fikri açısından oldukça önemlidir: Burjuvazi kendisinin harekete geçirdiği üretim düzeninin yaklaşmakta olan gelişimiyle yüzleşmeye artık cesaret edemiyordu. Zerdüşt'ün ebedi dönüş düşüncesi ve yastık kılıfı üzerindeki "Nur ein Viertelstündchen" [Sadece 15 dakikacık] şiarı birbirini tamamlar niteliktedir.

57- Moda, Yeni'nin ebedi dönüşüdür – Buna rağmen, tam da modada kurtuluş motifleri bulunabilir mi?

58- Baudelaire'de bulunabilecek tek yapıcı tarih anlayışı, Antikite ile modern arasındaki iletişimdir. Bu anlayış, diyalektik bir kavrayışı içermekten ziyade dıştalar.

59- Leiris'in belirttiğine göre, "familier" [tanıdık] kelimesi Baudelaire için gizem ve huzursuzlukla yüklüdür; daha önce hiç işaret etmediği bir şeyi işaret eder.

60- "La servante au Grand coeur"ün [Büyük Kalpli Hizmetkâr] ilk satırındaki "dont vous éties *jalouse*" ifadesinde, vurgu beklenen yerde değildir. Ses "jalouse" kelimesinde adeta geri çekilir. Ve, bu ses cezri fazlasıyla Baudelaire'e özgüdür.

61- Leiris'e göre, Baudelaire Paris'in gürültüsünü –birçok pasajda yaptığı gibi– adlandırılmakla kalmaz, aynı zamanda dizelerinin içine ritmik bir biçimde nakşeder.

62- Erkek iktidarsızlığı –yalnızlığın esas figürü; bu figürün etkisinde üretici güçlerin tamamen duraklar– insanla çevresi arasına dipsiz bir uçurum koyar.

63- Yalnızlığın tesellisi olarak sis.

64- Vie antérieure [geçip gitmiş hayat] şeylerin içinde zamansal bir uçurum açar; yalnızlık ise insanların önündeki mekânsal uçurumu ortaya çıkartır.

65- *Flaneur*'ün temposu, Poe'da betimlendiği üzere, kalabalığın temposuyla karşı karşıya getirilmelidir. Flaneur'ün temposu kalabalığınkine karşı bir protestoyu temsil eder. Krş. 1839'daki kaplumbağa modası.

66- Üretim sürecinde sıkıntı, makinelerin sağladığı hızlanmayla ortaya çıkar. Flaneur, fiyakalı ağırlığıyla bu üretim sürecini protesto eder.

67- İnsan Baudelaire'de, Barok şairlerinde olduğu gibi, bir klişeler bolluğuyla karşılaşır.

68- Yeniden üretim tekniği alanında daha gerçekleşmemiş olan tekinsiz buluşların hayal edilmesi olarak ebedi dönüş öğretisi.

69- İnsanın mevcut varoluşundan daha saf, daha suçsuz ve daha tinsel bir varoluşa dair özleminin karşılığını doğada aradığı kabul ediliyorsa, bunu bitkiler veya hayvanlar âleminden bir varlıkta bulduğu söylenebilir. Baudelaire'de ise durum böyle değildir. Onun böyle bir varoluşa dair özlemi, dünyevi doğal varlıklarla bir araya gelmeyi reddederek,

bulutların peşinden gider. *Paris Sıkıntısı*'nın ilk bölümünde bu açıkça ifade edilir. Birçok şiirinde bulut motifini işler. Bulutların kutsallığına karşı saygısızlık ("La Béatrice"), olabilecek en korkunç şeydir.

70- "L'Essence du vin", iblisçe kahkahanın kuramından başka bir şey değildir. Baudelaire, gülümsemeyi bile sadece iblisin kahkahası açısından değerlendirecek kadar ileri gider. Çağdaşları, onun gülüşünde korkunç bir şeyler olduğunu sıklıkla belirtmişlerdir.

71- Mal üretiminin diyalektiği: Ürünün yeniliği, (talep uyaranı olarak) şimdiye kadar bilinmeyen bir anlam yüklenir; "hep-aynı-olan" seri üretimde ilk kez açıkça ortaya çıkar.

72- Andaç, sekülerleştirilmiş kutsal emanettir.

73- Andaç, yaşantıların tamamlayanıdır. Andaçta, ölü bir servetmiş gibi geçmişinin envanterini çıkartan insanın gittikçe artan kendine yabancılaşması damıtılır. Alegori, iç dünyaya yerleşebilmek için on dokuzuncu yüzyılda çevresinden uzaklaşmıştır. Kutsal emanet cesetten; andaç, üstü kapalı bir biçimde "yaşantı" adı verilen ölü deneyimden gelir.

74- Esneme eyleminde insan bir abis gibi açılır; kendini, kuşatan uzun sıkıntı anlarına benzetir.

75- Bu da ne demek?: Ölümün katılığına batan bir dünyaya ilerlemeden söz etmek. Baudelaire, ölüm katılığına geçmek üzere olan bir dünya deneyiminin eşsiz bir güçle betimlenişini Poe'nun yazdıklarında bulur. Poe'nun, Baudelaire'in şiirsel çabalarının gerekçelendirildiği bir dünyayı tasvir etmiş olması, onu şairin gözünde eşsiz kılar. Krş.: Nietzsche'de Medusa'nın başı.

76- Ebedi dönüş, mutluluğun iki çatışık ilkesini birbiriyle ilişkilendirme çabasıdır: ebediyet ve bir daha ilkelerini. Ebedi dönüş düşüncesi, zamanın sefaletini sihirle spekülatif mutluluk fikrine (ya da fantazmagoryasına) dönüştürür. Nietzsche'nin kahramanlığı, Baudelaire'in cehaletin sefaletini modernin fantazmagoryasına dönüştüren kahramanlığına denktir.

77- İlerleme kavramı, felaket düşüncesinde temellendirilmelidir. Her şeyin, "olduğu gibi devam etmesi" felaketin ta kendisidir. O, herhangi bir anda yaklaşan değil, aksine herhangi bir anda verili olandır. Strindberg'in düşüncesi: Cehennem, olacak olan değil, buradaki yaşamımızdır.

78- Kurtuluş, sürekli felaket içinde ufak bir çatlaktan medet umar.

79- Teknik belirlenimli formları, yani bağımlı değişkenleri sabitlere dönüştürme yolundaki tepkisel girişim, Jugendstil'de olduğu gibi fütürizmde de karşımıza çıkar.

80- Amblemler meta olarak tekrar geri gelirler.

81- Baudelaire'de –ister ruhta, ister mekânda– yankı yaratmaya ilişkin bir çekingenlik vardır. Bazen kabalaşsa da asla ses vermez. Onun konuşma biçimi deneyimleriyle neredeyse tamamen uyum içindedir – aynı, bir bağnazın gestus'unun kişiliğiyle uyum içinde olması gibi.

82- Jugendstil, Yeni'nin Modern'e dönüşmesini sağlayan üretken yanlış anlama olarak çıkar karşımıza. Şüphesiz ki, bu yanlış anlama Baudelaire'de de mevcuttur.

83- Modern, Antikitenin; Yeni, hep-aynı-olan'ın karşıtıdır. (Modern: kitle, Antikite: Paris şehri.)

84- Aragon'un Paris sokakları: Üzerinde, çok yükseklerde bulutların geçip gittiği abisler.

85- *Rêve parisien* [Parisli hülyası]- durdurulmuş üretim güçleri fantezisi. Baudelaire'de makineler tahrip edilmiş güçlerin şifresi haline gelirler. Böyle makineler en azından insan iskeleti değildir.

86- Eski fabrikasyon mekânlarının ev benzeri yapıları, bütün barbarlığına ve amacına uygunsuzluğuna rağmen, fabrika sahibinin orada makinelerine dalıp gitmiş, sadece onların geleceği değil kendi geleceği üzerine de hayallere dalmışken bir süs biblosu olarak da düşünülebilmesi gibi garip bir özelliğe sahiptir. Baudelaire'in ölümünün üzerinden elli yıl geçtikten sonra, bu hayal tedavülden kalkmıştır.

87- Barok alegori, cesedi sadece dıştan görür. Baudelaire ise onu içten de görür.

88- Baudelaire'de özel isimlerin kullanılmaması, onun lirik şiir anlayışındaki görüntüden feragat etme eğiliminin (Scheinlosigkeit) en ikna edici kavrayışıdır.

89- Diyalektik imge kısa bir süre için parıldayan bir imgedir. Böylece, idrak edilebilirliğinin Şimdi'sinde parıldayan imge, geçmişin imgesidir ve bizim durumumuzda Baudelaire'in geçmişi yakalanabilir. Böylelikle ve sadece böylelikle gerçekleşecek olan kurtuluş, bir daha asla ele geçirilemeyecek biçimde kaybolmuş olanın algılanışıyla kazanılabilir. Burada, Jochmann kitabının giriş bölümündeki eğretilemeli pasaj anılmalıdır.

90- Flaneur'de, Sokrates'in Atina pazaryerindeki tartışmada yanına aldığı aylak kişi –eğer böyle denebilirse– Flaneur figüründe geri döner. Ne var ki, artık bir Sokrates yoktur ve konuşacağı kimse kalmamıştır. Aylaklığına yol açan kölecilik de ortadan kalkmıştır.

91- Baudelaire'in birçok şiirinin benzersiz kısmı başlangıcıdır – tamamen yeni oldukları kısım burasıdır. Bu gerçek, sıklıkla söz konusu edilmiştir.

92- Baudelaire'de Yeni'nin ilerlemeye hiçbir şekilde katkı sağlamıyor oluşu çok önemlidir. Ayrıca, Baudelaire'de ilerleme düşüncesiyle ciddi bir biçimde uzlaşma yönünde herhangi bir girişime pek rastlanmaz. O her şeyden önce, "ilerleme inancı"nı, basit bir hata değil de, bir sapkınlık, yanlış bir öğretiymişçesine nefretle karşılar. Blanqui ise ilerleme inancından nefret ettiğini gösterecek herhangi bir girişimde bulunmamıştır; sessizce, hor görerek alt etmeyi tercih eder onu. Ayrıca, bu tutumuyla siyasi amentüsüne ihanet ettiği hiçbir şekilde kesin değildir. Blanqui gibi bir profesyonel komplocunun etkinlikleri herhangi bir biçimde bir ilerleme inancını değil, zamanın adaletsizliğini bertaraf etme kararlılığını gerektirir. İnsanlığı son anda felaketin elinden alıp kurtarma kararlılığı, dönemin hiçbir devrimci siyasetçisinin olmadığı kadar Blanqui'ye özgüdür. Blanqui, "daha sonra" olacak olanlar için plan yapmayı her zaman reddetmiştir. Bütün bunlar Baudelaire'in 1848'deki davranışlarıyla gayet uyumludur.

93- Baudelaire, yapıtının pek de başarılı olmaması üzerine, en sonunda kendisini de pazarlığa dahil etti. Yapıtının arkasında durdu ve böylece şair için fahişeliğin kaçınılmaz bir gereklilik olduğuna dair düşüncesini kendi şahsında kanıtlamış oldu.

94- Baudelaire'in şiirini anlamak için kesinlikle sorulması gereken sorulardan biri de şudur: Metropolün gelişimiyle birlikte fahişeliğin simasında nasıl bir değişim baş göstermiştir? Çünkü şu kesindir: Baudelaire, bu değişimi ifade eder; şiirinin esas konularından biri de budur. Metropolün yükselişiyle birlikte, fahişelik de yeni sırlara sahip olmuştur. Bunlardan biri, şehrin labirentimsi karakteridir; bu labirent imgesi Flaneur'ün damarlarına kadar işlemiştir ve fahişelik sayesinde renkli bir çerçeveye sahip olmuştur. Böylece, sahip olduğu ilk sır bir labirent olarak metropolün mitsel yönüdür. Şüphesiz ki, bu labirentin ortasına

bir minotaurus* imgesi yerleştirilmelidir. Bu imgenin herkese ölüm getirecek olması önemli değildir. Önemli olan, temsil ettiği ölüm getiren güçler imgesidir. Ama bu da metropol sakinleri için yeni bir şeydir.

95- Fahişeliğin büyük kentlerde aldığı şekle göre kadın sadece meta olarak değil, aynı zamanda tam anlamıyla seri üretilmiş bir meta olarak görünür. Profesyonel bir ifade edinmek adına kişisel ifadenin makyajla yapayca saklanması da bunun göstergesidir. Baudelaire için fahişenin bu yönünün cinsel açıdan belirleyici olduğunu, çok yönlü fahişe tasvirlerinde genelevlerin değil, şehrin sokaklarının arka planı oluşturuyor olması gerçeği de destekler niteliktedir.

96- Cephanelik olarak *Kötülük Çiçekleri*; Baudelaire bazı şiirlerini, kendisinden önce yazılmış olan başka şiirleri tahrip etmek için yazmıştır. Valéry'nin ünlü düşüncesi bunun üzerinden geliştirilebilir.

97- Valéry'nin notlarına bir ek olarak söylenmelidir ki, Baudelaire'in, şiir üretiminde rekabet ilişkisine takılıp tökezlemiş olması oldukça önemlidir. Şairler arasındaki kişisel rekabet elbette ezelden beri vardır. Fakat burada söz konusu olan, böyle bir rekabetin açık pazarın rekabet ortamına aktarımıdır. Mücadeleyle yenilmesi gereken, bir hükümdarın himayesi değil, budur. Bu anlamda, Baudelaire'in *bireylerle* karşı karşıya olunduğunu görmesi onun gerçek keşfidir. Şiir ekollerinin ve 'stiller'in örgütsüzlüğü, şaire kendini kamu olarak gösteren açık pazarın tamamlayıcısıdır. Baudelaire'le birlikte, bu kamu ilk kez görüş alanına girer – bu, onun şiir ekollerinin "görünüş"üne aldanmamış olmasının önkoşuludur. Tersinden ele alırsak: "Ekoller" ona salt yapay yapılar olarak göründüğü için, kamuyu daha uzun soluklu bir gerçeklik olarak görmüştür.

98- Baudelaire ve Juvenal. Baudelaire ahlaksızlığı ve rezilliği tasvir ederken her zaman kendini de işin içine katardır. O bir hiciv ustasının jestlerinden bihaberdi. Elbette bu sadece, bu açıdan düzyazılarından oldukça farklı olan *Kötülük Çiçekleri* için geçerlidir. Şairlere göre düzyazılarıyla şiirleri arasındaki bağlantı üzerine esaslı gözlemler. Şairler şiirlerinde, iç dünyalarının normalde düşüncelerinin erişemediği bir bölümünü ortaya çıkarırlar. Bu Baudelaire'de, Kafka ve Hamsun gibi diğerlerine de atıfta bulunularak gösterilmelidir.

* Yunan mitolojisinde bir labirentin içine hapsedilen yarı boğa, yarı insan yaratık. (ç. n.)

99- *Kötülük Çiçekleri*, Baudelaire'in geride bir roman bırakmamış olmasıyla da belli bir ağırlık kazanmıştır.

100- Mechathlon'un, "Melancolia illa heroica" [bu kahramanca melankoli] terimi, Baudelaire'in dehasını en kusursuz biçimde tasvir eder. Fakat melankoli, on dokuzuncu yüzyılda, on yedinci yüzyıldakinden bambaşka bir özelliğe sahiptir. Eski alegorinin kilit figürü cesettir. Sonraki alegorinin kilit figürü ise andaçtır. Andaç, metanın koleksiyon objesine dönüşümünün şemasıdır. Göndermeler [*correspondances*] her bir andacın diğerleriyle arasındaki ebedi, çoklu rezonansın karşılığıdır. "J'ai plus de souvenirs comme si j'avais mille ans." [Bin yaşındayken sahip olacağımdan çok daha fazla anım var.]

101- Baudelaire'in ilhamının kahramanca tenoru kendini, anının hatırlamalar lehine tamamen geri çekilmesinde gösterir. Baudelaire'in yapıtlarında "çocukluk anıları" dikkat çekecek kadar azdır.

102- Baudelaire'in ayrıksı özelliği, yaşam tarzının ve bir dereceye kadar da kaderinin kişiseli aşan zorunluluğunu, deyim yerindeyse utancından, saklamaya çalıştığı bir maskeydi.

103- Baudelaire on yedi yaşından itibaren bir yazın adamı gibi yaşamıştır. Kendini bir "entelektüel" olarak adlandırdığı ve zihinsel işlerle uğraştığı kesinlikle söylenemez. Sanatsal üretimin ticari markası henüz keşfedilmemişti.

104- On yedinci yüzyılda üslup şekillendiren alegorik görme biçimi, on dokuzuncu yüzyılda artık bunu yapmıyordu. Baudelaire bir alegorici olarak yalıtılmıştı: bu yalıtılmışlık, bir bakıma, arakda kalmış kişinin yalıtılmışlığıydı. (Teorileri, bu geç kalmışlığı bazen kışkırtıcı bir biçimde vurgular.) On dokuzuncu yüzyılda alegorinin üslubu şekillendirme gücü kadar, on yedinci yüzyıl şiirinde sayısız iz bırakmış olan rutine özendirme de azalmıştı. Bu rutin, alegorinin yıkıcı eğilimini ve sanat yapıtında fragman biçiminde olana vurgusunu bir dereceye kadar kısıtlamıştır.

105- "Takdir" ya da özür, tarihteki devrimci anlarının üstünü örtme gayretindedir. Onun için önemli olan sürekliliğin (aktarımların kesintiye uğradığı noktaların...) yeniden oluşturulmasıdır. Bir yapıtın sadece, sonradan yarattığı etkinin bir parçası haline gelmiş öğelerine vurgu yapar. Bundan ötesine gitmek isteyenleri durduran kaba çıkıntıları ve çentikli uçları ise gözden kaçırır.

106- Ani çıkışlar, sır küplüğü ve şaşırtıcı kararlar İkinci İmparatorluğun devlet anlayışına dahildi ve III. Napolyon'un karakteristik özelliklerindendi. Bunlar Baudelaire'in kuramsal sözlerindeki esas *gestus*'u da oluşturur.

107- Felaket kavramının temsil ettiği tarih akışı, 'Düşünen' kişinin nazarında bir çocuğun elinde olan ve her dönüşünde düzenli olan her şeyi bozarak yeni bir düzen oluşturan bir kaleydoskoptan farksızdır. Bu İmgenin iyi temellendirilmiş bir doğruluğu vardır. Hükmedenlerin kavramları her zaman bir "düzen" oluşturulurken kullanılan imgeyi yansıtan ayna görevi görmüştür. Kaleydoskop parçalanmalıdır.

108- Baudelaire'in şiirinin merkezini oluşturan konulara, planlı, hedef yönelimli bir çabayla erişilemeyeceği varsayılmalıdır: bu önemli derecede yeni konular –büyük şehir, kitleler– onun tarafından da böyle hayal edilmemiştir. Onun kafasındaki melodi bu değildir. Daha çok, iblislik, spleen ve sapkın erotizmdir. *Kötülük Çiçekleri*'nin gerçek konusu, en göze çarpmayan bölümlerde bulunabilir. Bunlar, Baudelaire'in imgelediği, adı sanı duyulmamış enstrümanların hiç dokunulmamış telleridir.

109- Alegorinin meta ekonomisinde işlev görüşü tasvir edilmelidir. Baudelaire metaya özgü olan aura'yı görünür kılmak için çabalıyordu. O, metayı kahramanca insanlaştırmaya çalışıyordu. Bu çabanın muadili, burjuvazinin metayı kişileştirme yönündeki eşzamanlı çabasıydı: metaya, bir insanmış gibi, bir yuva verme girişimi. O zamanlar, küçük kutuların, örtülerin, kılıfların vaat ettiği buydu; bunlarla burjuva evi zamanın etkilerinin üzerini kapatıyordu.

110- Jugendstil'in temel motifi kısırlığın şekil değiştirmesidir. Beden, çoğunlukla cinsel olgunluk öncesi biçimlerde tasvir edilir. Bu düşünce, teknolojinin gerileyici yorumlanışıyla ilişkilendirilmelidir.

111- Diyalektikçi için önemli olan, dünya tarihinin rüzgârını yelkenlerine doldurmaktır. Düşünmek onun için yelken açmaktır. Asıl önemli olan ise yelkenlerin *nasıl* açıldığıdır. Kelimeler, onun için sadece yelkenlerdir. Yelkenlerin açılış biçimi ise onları bir kavrama dönüştürür.

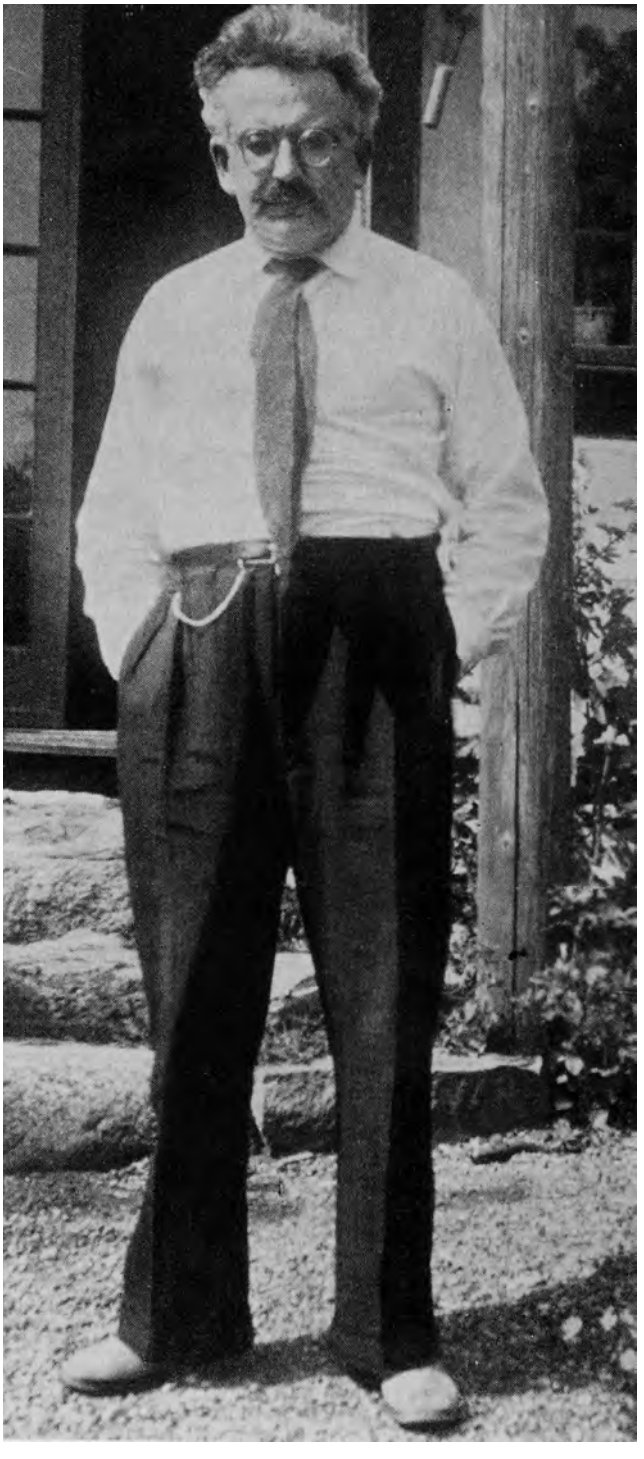
112- Duyumsal anlamda inceltilmiş bir Baudelaire, rahatlıktan uzaktır. Duyumsal keyfin rahatlıkla ilkesel olarak bağdaşmazlığı, hakiki bir duyu kültürünün nihai belirtisidir. Baudelaire'in züppeliği rahatın mutlak reddinin ayrıksı formülüdür ve "iblisçiliği" rahatlığı, nerede ve

ne zaman ortaya çıkarsa yok etmeye her zaman hazırlıklı olmaktan başka bir şey değildir.

113- *Kötülük Çiçekleri*'nde Paris'i betimleme yolunda en ufak bir girişim yoktur. Bu bile bu şiirleri, sonraki "büyük kent liriği"nden tümüyle ayırt etmeye yeter. Baudelaire Paris'in kükreyişiyle, dalgalarla konuşan biri gibi konuşurdu. Onun konuşması, duyulabildiği sürece nettir. Fakat onun konuşmasına başka sesler karışır ve onu sekteye uğratır. Onun konuşması, onu kendine katıp götüren ve daha karanlık bir anlam veren bu kükreyişin içine karışmış kalır.

114- *Kötülük Çiçekleri*'yle Dante arasındaki gizli benzerlik, kitabın yaratıcı bir varoluşun hatlarını çizerkenki vurgusudur. Şairin daha az kibirli bir biçimde sunulduğu bir şiir kitabı olmadığı gibi, şairin bu kadar güçlü bir biçimde belirdiği bir başka şiir kitabı da yoktur; ve daha güçlü bir şekilde ortaya çıktığı başka bir şiir kitabı düşünülemez. Yaratıcılığın yurdu, Baudelaire'in deneyimine göre, sonbahardır. Büyük şair aynı zamanda bir sonbahar yaratığıdır. "L'ennemi", "Le Soleil".

Almancadan Çeviren: Şeyda Öztürk



Walter Benjamin Brecht'in
Danimarka'daki evinin
önünde, 1938

Benjamin'in Mistisizmine "Üç Yönlü Yol"

RECEP ALPYAĞIL

"Antik insanların kozmosla alışverişi bambaşkaydı: Vecd."[1]

"Dua çemberi -… Yogada kutsal hecelerle soluyarak tefekküre dalınması bu yüzdendir; Yoga'nın gücünün mutlaklığı da …"[2]

Manastır kurallarınca, rahipler üzerinde derin düşüncelere dalsınlar diye saptadıkları konuların görevi, rahipleri dünyadan ve dünyada olup bitenlerden uzaklaştırmaktır. Burada izlediğimiz düşünce biçimi de benzer bir amaçtan kaynaklanmıştır.[3]
W. Benjamin

Peşrev

Çağdaş felsefede, Deleuze'ün, Derrida'nın, Foucault'nun yazılarının ya da yaşamlarının mistik bir yönü olduğu veya onların öncüleri olarak mistiklerin görülebileceği yollu bir yaklaşım var. Bunun ne ölçüde sahici olduğu tartışması bir yana, bu isimlerin selefi olan Benjamin, bu türden bir tavrı kendisi benimsemiş görünür. Burada Benjamin anıldığında hemen akla gelebilecek bazı izler takip edilebilir: Onun, Gerschom Scholem'le dostluğu, dolayısıyla kabalacılıkla olan bağı, yazılarındaki –birazdan değineceğimiz– açık atıflar dikkate değerdir. Benjamin'nin Yeni Platoncu gelenekte yer alan Origen'i, Boehme'yi ve de Ficino'nun *Enneadlar* yorumunu dikkatli bir biçimde okuduğunu biliyoruz.[4] Bu isimlere çağdaşı önemli mistikler, E. Bloch ve F. Rosenzweig'i ve de Brecht'in, onun için söylediği "mistisizmini değillerken bile bir mistikti" sözünü ekleyebiliriz. Bu küçük iz parçaları bizim için ne

ifade etmektedir? Bu izler, Benjamin'in mistisizmle olan *çift yönlü* bağına ışık tutabileceğini düşündüğümüz bir peşrev niteliğindedir. Bu anlamda Benjamin'in üç kavramını merkeze alarak konuyu işleyebiliriz. Daha baştan söylemek gerekir ki, yapmaya çalışacağımız şey, "bire bir" alakalar kurmaktan çok "bire üç" şeklinde çoğul bağlar üretmeye dönüktür. Bir nevi Benjamin'in yazım tarzının taklidi, kabalacı, çağrışımsal, hurufi bir yazı, "edebi montaj" olacak, yazımız.

1. Parıltılar

Şeyhi Ekber, İbn Arabi'nin *Fususu'l-Hikem*'inin önemli bir yorumcusu addedilen F. Irakî, eserine 13. yüzyılda *Parıltılar* adını vermiş.[5] Bu kayıtla ne söylemek istiyoruz? Elbette *tek yönlü bir yol* kurup, "bakın, bu Benjamin'in *Parıltılar*'ı" demek istemiyoruz. Sadece, parıltılar mefhumunun hemen hemen her mistik gelenekte son derece önemli bir yeri olduğuna dikkat çekmek istedik. İlginç bir şekilde her iki ismin de herhangi bir açıklamasını yapmadıkları *Parıltı*, kelimenin tam anlamıyla bir aydınlanma değil, yani her yönü aydınlatan bütünlüklü bir ışık olmaktan çok, karanlık içinde ancak bazı yönleri aydınlatabilen bir ışık parçasıdır. Benjamin'in yaşamı gibi parçalı, kesintili bir aydınlanma. Tam da bir mistiğe yaraşır biçimde mütekebbir bir aydınlanmışlık hali olmaktan öte, çekingen, çekimser parıltılar.

Parıltıların parçalı olması gibi, Benjamin de parçalı yazmış ve yaşamış. Yine bir mistik gibi, bu parçalılıkla, söylemekten çok göstermek istemiştir.[6] Bu parıltıların kendini gösterdiği önemli anlardan biri de Benjamin için haşhaş deneyimleri olmuştur.[7] Ona göre, bu esnada yaşananlar o ölçüde yoğundur ki, uyanıklık halindeki bir parıltı haşhaşla olanın ancak yarısına –eğer ölçülebilirse– tekabül eder: "Esrarın uyuşturuculuğuyla ilgili en tutkulu araştırmanın bize düşünme hakkında öğrettikleri (ki düşünce oldukça uyuşturucudur), düşünmenin sağladığı dindışı aydınlanışın esrarın uyuşturuculuğu hakkında öğrettiklerinin yarısı kadar bile değildir."[8] Esrarın yol açtığı sırlar, gizli parıltılar (parıltı etimolojik olarak *uçuşan* demektir) bir şekilde mistisizmle kesişir. Demiralp'in de işaret ettiği üzere onun uyuşturucu ile ilgili notlarını esriklik başlığı altında okumak yanlış olmayacaktır. Haşhaş, tam da bir mistiğin arayabileceği türden esriklik yaratır. Bu etkiyle benlik çözülür, dünya genişler, ruh yeğinleşir.[9] Bu yönüyle onunkisi, söylemeye bile gerek yok ki, bir bağımlılıktan çok bir arayışın parçasıdır.

Haşhaşın ya da şarap gibi başka bir maddenin yol açtığı esriklik hali her

mistiğin arzu edebileceği türdendir. Bu anlamda, İslam mistik edebiyatında kullanılan, "şarap", "sarhoşluk", kendinden geçmişlik, ister Benjaminyen anlamda alegorik olsun isterse hakikat, ulaşılmak istenen "hal" değişmeyecektir. En azından şu yorumu yapmak mümkündür: Haşhaşı belli bir aydınlanma türü olarak gören Benjamin'le aynı maddeyi kullanmadan da o hali yaşadığını söyleyen mistik gelenekler arasındaki yakınlaşma dikkate değerdir. Burada farklı bir cihetten son bir nota daha yer vermek istiyoruz. Uyuşturucu kullanımında ve mistisizm bağlantısında Benjamin yalnız değildir. W. James, sarhoş bilincin, mistik bilinçten bir parça olduğunu, bir kısım araştırmacılar da DMT'nin, LSD'nin mistik kendinden geçme, kozmik birlik hissi, Tanrıyla vahdet gibi deneyimlerin yaşanmasında etkili olduğunu öne sürmüşlerdir.[10] Vurgulamaya değer ki, hem Derrida hem de Foucault, uyuşturucu kullanımı ve esriklik arasındaki bağ konusunda Benjaminyen geleneğe yakın görüşler sarf etmişlerdir.[11]

Şu ana kadar değinmeye çalıştığımız parıltı bir başka parıltının yolunu aralar. Kendi açımızdan mistisizmin en önemli *yönü* –ironik bir şekilde yönsüzlüğü– ile Benjamin arasındaki bağa değinmek istiyoruz.

2. Janus Yüzlü

Benjamin için, her zaman "dengeleyemediği" bir 'ikili ruh' söz konusu olmuştur.[12] Onun, düşünce yolcuğunda, asla "tek yönlü yol"da olmayışı yorumcular açısından sorun olagelmiştir. Herkes kendi hesabına, onun Marksizmini, mistisizmini ya da başka bir yönünü ön plana çıkarmıştır. Bu da halli güç sorunlar doğurmuş görünür. Bu bağlamda M. Löwy, hem Benjamin düşüncesini hem de onun mistisizmini daha sağlıklı bir biçimde anlayabileceğimiz bir kavrama dikkatimizi çeker:

> Bizzat Benjamin kendi düşüncesinden "Janus-yüzlü" olarak söz eder, ancak onu yorumlayanların ve taraftarlarının bu yüzlerden sadece birine bakmayı tercih ettikleri, diğerini ise görmezden geldikleri ya da ihmal ettikleri görülür. Bu polemik türünü aşmak için, Roma tanrısının *iki yüzü*, tek bir başı oluğunu hatırlamak yararlı olabilir.[13]

Ne tarihselin içindeki dinselin sekülerleştirilmesi –Maddeci okulun … yorumu– meselesidir bu, ne de (Gerschom Scholem'in önerdiği gibi) özünde mistik bir düşüncenin Marksist dile basit bir tercümesi: Bu iki boyut tıpkı

bileşik kaplar gibi hem ayrılmaz hem de ayrıdır. Ya da Benjamin'in düşüncesini tanımladığı bir mektubunda değindiği Roma Tanrısının –Janus– tek baş üzerinde iki yüzlü oluşu gibi …[14]

Kanaatimizce alıntıda dikkat çekilen nokta, Benjamin'i anlamak açısından kritiktir. Kaba bir yorumla, onu, ne ilişkide olduğu geleneklerden birine indirgemek ne de bunların ayrışık olduğunu söylemek sahicidir. Bu her iki yön de onda, çokluk içinde birlik ya da birlik içinde çokluk halinde bulunur.[15] En önemlisi de Benjamin'i farklı kılanın da bu yön-ya da yönsüzlük hali olmasıdır.

Yazının bu noktasından sonra, Dellaloğlu'ndan bir alıntı yaparak hurufi bir geçiş yapmak istiyoruz:

> Benjamin asla bir mürit olmadı ama pir de olmadı. O halde kendisi olabildi diyebilirsiniz. Hayır, o, kendisi de olmadı. Benjamin, kendisinde böylesi çelişkileri nasıl barındırabildi? Kendisi olmayarak, kendini iptal ederek. Hem Brecht hem de Adorno ile bu kadar yakın olabilmek, her ikisinden de saygı görebilmek hiç de kolay değildi aslında. Kendiliği, *kendinden vazgeçişte* bulmak.[16] (vurgu R.A.)

Ne demek kendinden vazgeçişte bulmak? Biz bunu hurufi bir şekilde yorumlamak istiyoruz. Roma Tanrısı Janus'u, Yahudi peygamberi Yunus şeklinde değiştirsek, aslında Benjamin'in Jonah geleneğine ait bir uyarıcı olduğunu söylesek ... Peki, o takdirde ne olur? Bunun ne önemi var, buradaki hedefimiz açısından? Benjamin'le ilgili bir yazının hemen her şeyi sarahatle söylemesi, esrarı yok etmesi düşünülemez. O nedenle biraz daha dolayım yapmamız gerekiyor. Dellaloğlu'nun "kendinden vazgeçiş" dediği şeyi, Deleuze'ün şu ifadeleriyle birlikte okuyalım: "hain olmak çok zordur, bu yaratmak demektir. Orada kendi benliğini kaybetmek lazımdır, kendi yüzünü kaybetmek."[17] Açmaya çalışalım: Deleuze, Yusuf Peygamber'in en önemli özelliğinin *ihanet olduğunu*, onun yüzünün ihanet yüzü olduğunu söyler ve bunu özgürleşime, kaçış çizgisine bağlar:

> Bir kaçış çizgisi üzerinden daima bir ihanet kol gezer. (…) ihanetin eylemi iki tür aşırma ile tanımlanmıştır: insanın yüzünü Tanrı'dan ayırır, Tanrı'nın yüzü de bir o kadar insandan ayrılır. İşte bu ikili ayrılmada, yüzler arasındaki yolundan sapmada kaçış çizgisi kendi yolunu çizer … Bu

> Jonah'ın [Yusuf Peygamber] öyküsüdür; peygamber bu şekilde, Tanrı'nın kendisine gösterdiğinin tersi bir yolu kendine edinir ve oradan itibaren Tanrı'nın emirlerini, ona boyun eğmesinden daha iyi bir şekilde gerçekleştirir.[18]

Benjamin'in, kendini Janus yüzlü olmakla tanımlarken böylesi bir ihanetle, iki yüzlü oluşla bir ilişkisi var mıdır? Burada önemli olan nokta, ihanetin etik bir temeli olmaktan çok "epistemolojik" bir temeli ya da temelsizliği olmasıdır: benimsenen ideolojilere ve yaklaşımlara karşı ihanet. Açıkçası Benjamin, yaşadığı dönemdeki her ideolojiyle bir şekilde bağı olmuş ve yine bir şekilde bu bağı koparmıştır. Bir yönüyle Marksist, bir başka yönüyle mistik, bir başka açıdan –gizlenmeye çalışılsa da– dönemin sağ düşüncesiyle ilişkili, devamında bir haşhaş kullanıcısı. Onun bu çok yönlülüğü, şaşırtıcı derece cesur bir girişim olarak görülmüştür. Bir meseleyi tartışırken, Löwy'nin söylemekten kendini alamadığı üzre "her zaman olduğu gibi, Benjamin'in yanıtı çok yönlüdür."[19] Onun yazılarında bu açıdan bir özdeşlik yoktur, varsa bile bu "kendisini ancak birinin diğerine (hangi yönde olursa olsun) paradoksal dönüşümünde (*umschlagen*) gösteren" bir özdeşliktir.[20] Bu noktada yorumculara düşen, onu bunlardan birine dönüştürmek değildir, ki bu Benjamin'e etik bir ihanet olurdu, aksine onu o yapanın zaten bu çok yönlülüğü olduğunu teslim etmektir. O, her bir ideolojiden beslenmekle, Janus yüzlü olmakla her birine de ihanet etmiş olur, kendi yolunu ya da yollarını da bu şekilde kurabilmiştir. Kendi deyişiyle kabalacılıktan devşirdiği takımyıldızı epistemolojisini.

Peki, onun bu tarzının mistisizmle alakası nedir? Burada iki yönlü bir alaka kurulabileceği kanısındayız. İlkin bir yazım tarzı olarak ya da edebi bir tarz olarak Benjamin'in seçtiği yol, eşzamanlı olarak bütün mistiklerce kullanılan bir yoldur: apofatik yol. Değillemeci, "ne o ne de bu, hem o hem de bu" şeklindeki üslup. Kabalacı gelenekte Tanrı "ne o ne de budur; hem o hem de budur."[21] Benjamin'in yazılarındaki palimpsestlik de aynı mistik kanaldan neşet eder. Burada değilleme basit bir retorik olmanın ötesinde, yeni bir deneyim alanı açmaya dönüktür. İkinci alaka ise, tarz olarak mistiğin yaşama biçimiyle ilintilidir. Bir kere, mistik kendini belli bir ideolojiye, kaynağa bağlı hisseden biri değildir. O, kendini her bir kaynağa açık tutar. Bizce bu, *hayret* makamı olarak adlandırılan duruma denk düşer. Buradaki bir başka espri de şudur: Tanrı bile, kendini tek bir şekilde açınlamaz, onun tecellileri türlü tür-

lüdür. Yani önemli olan Bir'i görmektir, ama birliği görmenin yolu da ancak çokluğu görmekten geçer. (Bu noktada çekinceli bir şekilde iki yüzlü ama tek başlı olan Janus'u hatırlayabiliriz tekrar.) Vahdet - kesret ilişkisi bağlamında, İslam mistik geleneğinden onlarca alıntı yapmak mümkün, ancak biz burada İbn Arabi üzerinden ilginç bir alıntıya yer vermek istiyoruz. O, hakiki bir mistiği iki gözlü olmakla niteler: "Benim söylediğimi, tek gözlü olanlar değil, iki gözlü olanlar anlar."[22] Burada vurgulanmak istenen nokta açısından iki yüzlü olmakla iki gözlü olmak arasında fark yoktur.

3. Flâneur

"Okur, düşünür, aylak ve *flâneur* de tıpkı afyonkeş, hayalperest ve kendinden geçmiş insan gibi aydınlanmış kişinin örnekleridir."[23] Eğer felsefe bir kavram yaratımı hadisesi ise; bu Benjamin'de fazlasıyla mevcuttur. Onun, bu yaratıcılığına ivme kazandıran kaynaklardan biri de mistisizmdir, bu çalışmada vurgulamaya çalıştığımız üzere. Peki, kimdir *flâneur*? Baş alıntıda görüldüğü üzere aydınlanmış bir insan tipidir. Kelimenin tam anlamıyla olmasa bile, ona yüklenen anlamıyla aylaklıktır, *flâneur*'ün işi. Amaçsız bir amaçlılık hali. Kendini geldiği sınıfın değil, ancak kalabalığın içinde, pasajlarda sokak ile iç mekân arasında bir geçiş oluşturan *eşik*lerde evinde hisseden biridir.[24] Son bakışta aşkta yaşanan deneyim halidir:

> Bu anlık karşılaşmada, bir anlık göz göze gelişte, bakan ve bakılanın kalabalığın içinde kaybolmasından hemen önce yaşanan bu şokta deneyimin yeni biçimini bulur Benjamin: bu artık 'hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren' hikâye anlatıcısının değil, gaz lambalarının ışığı altında amaçsız dolaşan aylağın –*flâneur*'ün– deneyimdir.[25]

Flâneur, eşikte olan, bu yönüyle de aslında hiçbir yere yerleşik olmayandır.[26] Kanaatimizce, Benjamin'in lügatinde bu kavram, bir mistiğin her haline ışık tutabilecek bir nitelik arz eder. Çeviri zorluklarını dikkate alarak, diyebiliriz ki, bu, gezgin demektir. Gerçekte bir mistik gezgindir, sadece gezmekte olduğu için değil, evrende, tarihte, yaşamda, arayışında hep yolda olduğu için. Bu yönüyle olsa gerek, İbn Arabi'nin yaşamını anlatan romana *Gezgin* adı verilmiş. Yolda oluş hali.[27] Sözgelimi İslam mistisizminde, yolda olmanın adı *seyr*'dir. Kelime hem yürüme hem de seyr etme anlamı taşır, yani tam da *flâneur*'de olduğu üzere.

Burada işaret edilmesi gereken şöyle bir sorun vardır: Geleneksel mistisizm daha çok inzivayı, halk içre olmayı değil de çöl gibi bir mekânda yalnız olmayı önemser. Oysa *flâneur*'de durum tam tersi gibi görünmektedir. Bunun iki tür yanıtı vardır. İlkin her ne kadar mistik iç aydınlanma için yalnızlığı önemsiyorsa da yalnız oluş, sadece kalabalıklara dönük oluşun bir ifadesidir. İkinci olarak Benjamin'de *flâneur* kalabalıklar içinde olsa da, ancak ondan ayrı görüldüğünde anlaşılabilir: "Kalabalık insanı *flâneur* değildir. Onda sakinlik yerini manik tavra bırakmıştır. Kalabalık insanına bakarak, ait olduğu ortamdan soyutlandığında *flâneur*'e ne olduğunu anlayabiliriz olsa olsa."[28] Diğer bir deyişle, hem halk içre hem de ona dışsal bir haldir, *flâneur*'ünki.

Flâneur, rastlantılar ve beklenmedik keşifler için kente dağılır. Bu noktada, Benjamin'le ilgili kitabında, bazen Ömer Hayyam'ı bazen de İbn Arabi'yi anmamanın mümkün olmadığından söz açan Oğuz Demiralp'ten bir alıntıya yer vermek istiyoruz. *Flâneur*, dar geçitten nereye, nasıl bir ülkeye ya da cennete ulaşmak ister?

> Gizemci bir imgedir Benjamin'in geliştirdiği. Örneğin, *Aura* kitabında David Tansley "hakiki gerçeklik ülkesi" diye adlandırır bu ülkeyi. Muhyiddin İbn Arabi'ye gönderme yaparak, bu ülkede "bizim imgemize bakarak yaratılmış, göksel ikizimizin yaşadığı bir evren" bulunduğunu söyler. Walter Benjamin'in de gizli bir ikizi mi var yoksa?[29]

Benjamin'in evreni, kendi ruh ikizlerimizi keşfe çıkabileceğimiz zengin bir evrendir. Bu ikizlerin en göze çarpanı da mistik *flâneur*'dür, Angelus novus'tur: Yenilik meleğidir. Bir yerde sadece anlık görev için bulunan, sonrasında yeni pasajlar, geçişler, geçitler için orayı terk eden bir melek. Seyr-i sülûk halinde olan gezgin derviş …

Son Taksim

Bu yazıyı kaleme alan, "çözümlediği bilmeceler kadar yeni bilmeceler ürettiğinin", oradan oraya "sıçradığının" fakında. Ama, Benjamin hakkındaki bir yazının bundan öte yolu var mı? Bunların kendisi Benjaminyen "taktikler" değil mi? Benjamin'le ilgili bir yazı, son sözü söylemekten çok başlangıç sözünü söyleyebilir, devamını okurun getirmesi beklenir. Janus yüzlü bir yazarı anlamanın yolu, mistiklere özgü *söylenemeyen* ama *gösterilebilen*

yönlere bakabilmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu, aynı zamanda Benjamin'in kabalacı mistiklerden devşirdiğini söylediği, her meseleyi 49 veçhe üzerinden okuma teşebbüsüyle de yakından ilgilidir: "Deyim yerindeyse, teolojik bir anlamdan – yani Tevrat'taki 49 anlam düzeyine dayanan Talmudik öğretiye uygunluktan başka bir tarzda asla araştırma yapmamış ve düşünmemişimdir".[30] (Söz konusu tarzı, Fredric Jameson gözyıldıran bir model olarak zikreder.) Bizim için bu 49'un biri, ondaki kendi ikizimizi keşfe çıkmak olmuştur.

Notlar

1 Walter Benjamin, "Tek Yönlü Yol", Çev: İ. Savaşır, *Son Bakışta Aşk*, (ed.) N. Gürbilek, İstanbul, Metis Yay., 1993, s. 75.
2 Benjamin, "Tek Yönlü Yol", *a.g.e.*, s. 70.
3 Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev: A. Cemal, İstanbul, YKY, 2001, s. 42; aynı metnin bir başka çevirisi de şöyledir: "Manastır nizamının rahipler için öngördüğü tefekkür konuları, dünya işlerinden sırt çevirmeye yönelikti. Burada izlediğimiz düşünce tarzı da benzer bir tespitten yola çıkıyor." "Tarih Kavramı Üzerine", Çev: Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, İstanbul, Metis Yay., 1993, s. 44.
4 Ian Almond, *Sufism and Deconstruction: A Comparative Study of Derrida and Ibn Arabi*, Londra, Routledge, 2004, s. 121-124; Benjamin üzerinde, Yeni Platonculuğun etkisi ya da daha doğru bir deyişle, onun kavramsal dili bütün yaşamı boyunca etkisini hissettirmiştir. Örneğin onun, Sovyet devletini tanımlayışı, Tanrısal Bir'i; Mesih beklentisi, proletaryayı; kültür, Plotinosçu dillendirilemeyeni; çevirmenin görevi, Plotinosçu özneyi çağrıştırır. Çevirmenin görevinde Benjamin, öznesine önemli ölçüde Yeni Platoncu bir biçimde yaklaşmaktadır: düşmüş ölümlü, parçalanmış bir dünyanın parçası olan, ifade edilemeyen Bir'in şaşasından uzak biri.
5 Fahreddin Irakî, *Parıltılar*, Çev: Saffet Yetkin, İstanbul, MEY, 1985.
6 Burada fazla aşırıya kaçmamak üzere aynı zaman diliminde yaşamış Yahudi filozof Wittgensten'ın meşhur fragmanını anmak isteriz: "Dile getirilemeyen vardır gene de. Bu kendisini *gösterir*, gizemli olandır o." *Tractatus Logico Philosophicus*, Çev: Oruç Aruoba, İst., Yapı Kredi Yay., 1996, 6.522.
7 Walter Benjamin, "Marsilya'da Haşhaş", *Parıltılar*, Çev: Y. Öner, İstanbul, Belge Yay., 2003.
8 Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük", Çev: Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, (ed.) N. Gürbilek, İstanbul, Metis Yay., 1993, s. 166.
9 Oğuz Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*, İstanbul, YKY, 1999, s. 86 vd.
10 Bu konuda hem kaynakça hem de daha ileri okumalar için bkz. A. Tüzer, "Uyuşturucu Tecrübeleri ve Mistisizm", *İslami Araştırmalar*, 19: 3, 2006.
11 Jacques Derrida, "The Rhetoric of Drugs", *Points … Interviews 1974-1994*, Çev: P. Kamuff, (ed.) E. Weber, Stanford, Stanford University Press, 1995, s. 228 vd; M. Foucault, "Kimsiniz Siz, Profesör Foucault?", *Seçme Yazılar 5: Felsefe Sahnesi*, Çev: I. Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2004, s. 86 vd.
12 Nurdan Gürbilek, "Sunuş", *Son Bakışta Aşk*, (ed.) N. Gürbilek, İstanbul, Metis Yay., 1993, s. 17.

13 Michael Löwy, *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, Çev: Y. Alogan, İstanbul, Ayrıntı Yay., 1999, s. s. 216.
14 Michael Löwy, *a.g.e*, s. 225.
15 Benjamin, benzer bir vurguyu Proust için yapar. O, Proust'u anlatırken gerçekte kendini anlatıyor gibidir: "Marcel Proust'un on üç ciltlik *Yitik Zamanın Peşinde*'si, mistiğin dalıncıyla nasirin sanatını, heccavın şen coşkusuyla araştırmacının kılı kırk yaran dikkatini ve mono manyağın sürekli kendisiyle uğraşan bilincini otobiyografik bir yapıtta bir araya getiren tasarlanması imkânsız bir sentezin ürünü.", "Proust İmgesi", Çev: O. Koçak, *Son Bakışta Aşk*, (ed.) N. Gürbilek, İstanbul, Metis Yay., 1993, s. 100.
16 Besim F. Dellaloğlu, "Modern Bir Mesih: Walter Benjamin", *Benjamin*, ed. Besim F. Dellaloğlu, İstanbul, Say Yay., 2005, s. 28.
17 Gilles Deleuze-Claire Parnet, *Diyaloglar*, Çev: Ali Akay, İstanbul, Bağlam Yay., 1990, s. 69.
18 Deleuze- Parnet, *Diyaloglar*, s. 64-65.
19 Löwy, *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, s. 226.
20 Löwy, *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, s. 202, 216.
21 Beatrice Hanssen, "Language and Mimesis in Walter Benjamin's Work", *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, (ed.) D. Ferris, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, s. 56 vd.
22 İbn Arabi, *Fütuhat-ı Mekkiyye*, III, s. 465, bu alıntı şu derlemeden alınmıştır: Nihat Keklik, *İbn'ül Arabi'nin Eserleri ve Kaynakları İçin Misdak Olarak el-Fütuhat el-Mekkiyye,* İstanbul, Edebiyat Fak. Matbaası, 1980, s. XIV.
23 Benjamin, "Gerçeküstücülük", s. 166.
24 Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", Çev: Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk*, ed. N. Gürbilek, İstanbul, Metis Yay., 1993, s. 127.
25 Gürbilek, "Sunuş", *a.g.e.*, s. 37.
26 Benjamin, *Pasajlar*, s. 98.
27 Burada, Benjamin'in ruh ikizi sayabileceğimiz Tanpınar'da da aynı gezginlik temasını bulabiliriz, bkz. Nurdan Gürbilek, "Bitmeyen Çıraklık: Benjamin ile Tanpınar'da Kayıp İle Kurtarma", *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, (der.) W. Andrews-Ö. Felek, İstanbul, Kanat Yay., 2006.
28 Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler", s. 133.
29 Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*, s. 195.
30 Benjamin'den sıklıkla yapılan bu alıntının aslını, ne yazık ki görme imkânından mahrumuz. Bkz. Eugane Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, Çev: Y. Alogan, İstanbul, Alan Yay., 1995, s. 225.

Dönüş ve Cesaret: Hölderlin ve Benjamin

ZELİHA BURTEK

annemin bize sadakatine

Biri dönüşü sadakatsizlik, yoldan aniden çıkış; diğeri şimdinin içinde zamansal bir yer değiştirme, art arda gelişin kıvrıldığı anlar olarak alacak bu iki düşünür, modernin içindeki Mesihler olarak belki de çağdaş toplumların "kutsal", "tanrı", "din" kavramlarının güncel pratiklerle uygunluğunun düşünülmesinde yol gösterici olacaktır. Sanatın diliyle –ki aslında bu dil hem tanıdıktır hem de Tanrı sözü gibi yorumu gerektirir– nasıl konuşulabileceğinin en sağlam örneklerini veren bu iki düşünür, aracı olma (*médiatété*) rolünü, seçilmiş kişilikten alıp toprağın üzerine indirirler. Kutsal kavramının bir deneyime dönüştürülmesi, kökensel olanın çözündüğü, çağdaş toplum yapısının görece kökensel topluluklarının sayısının arttığı dünyada yeni bir birliğin (*la totalité du monde*) dilin aracılığında gerçekleşebilme olanağını bu düşünürlerle bulabilecektir. Bu metin, buradan hareketle; biri "Şairin Cesareti"[1] şiirini, diğeri şiir sanatının estetiğini yazan bu iki düşünürün ortak yolunu izlemek üzere ele alınmıştır.

Hölderlin, "Din Üzerine" adlı denemesinde, insan kutsal bir yaşamı bu dünyada yaşarken, bu dünya pagan, dindışı dünya ile karşıtlık taşımazken, kutsal olanın toprak üzerinde yer alması onu din dışı anlamın dışına da taşımış olur.[2] Paternal ilkeye dönülecek olunursa, ülke yerine (territoire) yurt, vatan (patrie) sözcüğünün alınması, özel olanın inşasını verirken, yeniden özel olan ile kutsal arasında ilişki, sonlu (fini) ile sonsuz deneyime temel deneyim (expérience fondamentale)[3] diyecektir. Bu deneyim; sonlunun, bir

sonsuzun temsili olduğunu söylerken özel olan ile genel ve bütün arasındaki ilişkiyi de göstermiş olur. Hölderlin bir taraftan ülke ve yurt kavramlarıyla bu ilişkiyi bir birliğin inşası olarak gösterirken, diğer taraftan kutsal olanın dünya toprağı üzerinde varlığını yine bu özel dünyanın inşasına bağlayarak, doğum, başlangıç kavramlarını da dönüş motifi içinde deneyimin inşası olarak ele alır. Deneyim, aynı zamanda bu dönüşün kendisi olacaktır.

Özel dünya, hem baba hem de kutsal kavramlarının dolayımında çıkar. Buradan hareketle, insan ve doğa arasındaki ilişki yurt kavramında, özel bir ilişkiye dönüşür. Dönüş özel olanın deneyimidir. Başlangıca, ana rahmine dönüş babaya yönelik ilkeden geçerek gerçekleşir. Hölderlin için dönüşün, "doğum yerine dönüşün" paternal ilkeyle ilgisi bu dönüşün "diyalektik" karakterini gösterir. Beda Allemann, Hölderlin'de temel motif olan bu dönüş kavramı için şunu söyler: "…tersine dönüş (*Umkehr*) basit bir olay, basit bir gelişme olarak, çizgisel düşünülemez; bir şehirden çıkan bir gezginin, belli bir noktaya vardığında aniden yaptığı, yarı yoldan dönme hareketidir."[4]

Hölderlin'in Tanrı ve baba figürleriyle belirlediği özgülük kavramı aynı zamanda ulus (la nationel)[5] kavramıyla da ilişkilidir. Hölderlin, Antigone ve Oidipus üzerine yazdığı dipnotlarda bunu şöyle belirtir: "Aynı göğün altında doğmuş, bu nedenle sonuçta aynı kaderi paylaşan insan topluluğu."[6]

Dönüş fikri, modernin antik dünyaya bakışında olduğu gibi, modernin kendini eleştirisinde de kullanılan bir temadır. Adorno ve Horkeimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında Odysseus'un etrafında geliştirdikleri özgürleşen öznelliğin örneğinin "sıla" hasreti içinde yurduna ilkel dönüş yolculuğu aynı zamanda tutsaklık düşüncesini de hatırlatacaktır. Yurt, sıla hasretinin aynı zamanda bir tutsak olma durumunda, ilkel öznelliğin, ilk öznelliğin temsilcisi olan Odysseus hem bir efendi hem de hilelere başvuran öznedir. Dönüş yolunda, yolculuğun başlangıcı ve sonunda Odysseus'un farklı yapılar göstermesi dönüşün aynı zamanda bir değişim olduğunu da gösterir. Dönüş aynı zamanda kuralın metafor ile ilişkisinin deneyimidir.

Hölderlin'in şiir sorunsalında görülebilecek olan düzen ve kural, Benjamin'in de belirtmiş olduğu gibi onun şiirlerindeki lirik niteliktir: "…yaratan kişinin değil… şiirin amaç ve ön koşulunun yer aldığı o özel ve kendine özgü dünyasıdır."[7] Hölderlin'in şiirleri poematik kaynağını bu ilkelerin içinde bulur. Bu ilkeler aynı zamanda bir ritmi de içerirler: "… Felsefenin akılla ilişkisi gibi şiir de ritim ile ilişkilidir." Heidegger düzen ve hesaplanabilir yasa için tını kavramından yola çıkarak Hölderlin'in şiirlerini değerlendirdiği

"Hölderlin'in Şiiri Üzerine"de ["Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung"] tınıyı şöyle açıklar: Nasıl ki Hölderlin'in şiirleri –ağıtlar ve lirik şiirler olarak bilinse de– bir iç diyaloga benzer, bu diyalog, düşüncenin diyalogudur. Belki bu nedenle Hölderlin bir şiirinde bir çanın üzerine düşen kar benzetmesini kullanarak şiiri bir çana benzetir; bu çanın asılı duran ağırlığını bozacak kar yağışı benzetmesiyle de bu şiirdeki uyumun ancak kar yağışının asılı duran bir çanı tınlatmasındaki uyumsuzluğa sahip olabileceğini, şiirdeki ahengin ancak böyle bir kar yağışıyla bozulabileceğini söyler. Heidegger'in altını çizdiği "şiirsel olmayan dillerin" gürültüsü içinde Hölderlin'in şiirlerinin ahengini ancak bir kar yağışı bozabilir. Ve bu şiirlerin şiir ile bir düşüncenin diyaloğu içinden açıklanabileceğine dikkat çekerken, tarihsel tekilliğin ancak düşünen bir diyalogdan itibaren gösterilebileceğine dikkat çeker.[8] Bu noktada, Benjamin şiiri hem biçim hem de içerik açısından ayırırken şiirin kendinde taşıdığı zorunluluk ilkesinin bir birlik oluşturacağının altını çizer. Bu zorunluluk diyaloğun, iç diyaloğun zorunluluğudur. Hölderlin'in şiirine bakılacak olunursa:

çok az şey için
ahengi bozulmuş, kar yağışıyla,
çan, ki bu çan
akşam yemeği için çalınır.[9]

Şiirin tınısının insan kulağının duyamayacağı bu çanın titreşimiyle bozulacak olması, bu şiirlerdeki ahengin kolay kolay bozulamayacağını düşündürür. Heidegger'in yukarıda adı geçen kitabının giriş yazısında, bu şiirlerin açıklanmasının, açıklamanın kendi kendini geçersiz kılmasına dayanacağına dikkat çekilirken, son adımda tam bir yorumun şiirin saf mevcudiyeti önünde yitip gideceğine dikkat çekilir. Hölderlin'in şiirleri için şiir kendi saf mevcudiyetini koruyan bir düşünce diyaloğudur, denilebilir. Benjamin'in, şiirin gerek sezgiye gerekse akıldaki ruhsallığa dayanan yapısından hareketle kurduğu birlik ilişkisi, şiirin bu niteliğine dayanır. Her açıklama çabası, kendini yok ederken, bir sonraki şiir içinde ilk adım olacaktır. Şiirlerin bir düşünen diyaloğun içinden çıkması, Hölderlin'in şiir ile felsefe arasında aradığı bir ilişkiye de dikkat çeker. Onun romantik karakterini de bu ikilinin arasında aradığı yeni bir birleşmeden aldığı söylenebilir. Şiirindeki yabancı ve has olan arasında aradığı kesişme, yolunu sistematik bir düşünce içinden

kurar. Bir yandan felsefi düşünce diğer yandan şiirsel meditasyon arasındaki ayrımın aşılma çabasında Hölderlin, Fichte ve Schelling ile diyaloğuyla nihayetleşen çabasıyla Alman idealizminin alanına girer. Şiir ve felsefe arasında bir birlik kurma çabası Hölderlin'in temel çabası olurken, doğa burada onun için "sözün adı"dır; aynı doğa hem insanı hem de kutsal olanı gerçekleştirir. Doğa, Hölderlin'in metinlerinde sadece medeniyetin karşıtı olarak değil, aynı zamanda kendinde bir bütünlüğü temsil eden temel bir kavramdır. Hölderlin'in doğayı ele alışında, insan kendi üzerine dönüşün olanağına sahipken aynı zamanda doğanın da yaratıcısıdır. Burada söz konusu olan doğa, aracı olandır. Doğanın bu ele alınışı, modern ile Grek arasındaki farkı göstermek için önemlidir.

Ellias Escoubas Benjamin'in Hölderlin'in iki şiiri üzerine yazdığı denemesi[10] için "lirik soyutlama"[11] kavramını kullanarak şiirin içerdiği düzenli yapıyı eski olana özlemle nasıl ilişkilendirdiğine dikkat çeker. Hesperik şiirleri düzen ve hesaplanabilir yasa içinde kaynağını bulur. Moderni antikiteden ayıran farkın dönemsel önemi sadece Hölderlin için değil, döneminin diğer düşünürleri için de önemli olmuştur. Bu noktada, trajedi bu ayrımı kavrayabilmek için önem kazanır. Hölderlin'in trajediyi kavrayışı yanında, on sekizinci yüzyılın sonlarında Almanya'da trajedi bu ilginin tek kaynağı olarak görülür; Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel ve Schelling trajedinin spekülatif kavranılışı üzerine yazılar yazarlar. Hölderlin'in modernlerin ve klasiklerin kaynağını araştıran bu çabası, yüzyılın sonunda Almanya'da ki *Sturm und Drang*[12] döneminin de çabası olduğu hatırlanırsa, modern olanın Grek olanla ilişkisinin bir taklit sorununa dayandığı söylenebilir.

Trajedinin bir değerlendirme, eleştiri aracı olarak ele alınışı antik trajedilerin taklidi ya da tekrarıyla değil, Hölderlin örneğinde bir modern trajedi yazımı, Benjamin örneğinde ise Alman barok yas oyunu olarak karşımıza çıkar. Modern olanın inşasında klasik modelin değerlendirilişi, sadece bir taklit olmanın ötesinde modernin eleştiri kaynağı olacağıdır. Bu yolda, Hölderlin modern bir trajedi yazma çabası içinde Etna yanardağının içine atlayan Empedokles'in[13] trajedisini yazacaktır. Antik dünya ile modern dünya arasındaki bu karşıtlığın önlenemez olduğunun farkında olan Hölderlin, trajedisinden önce yazdığı tek romanı olan *Hypérion*'da bir keşiş yaşamıyla sonlanacak sonuç bölümünde "doğayla birleşmeyi" seçecektir. Empedokles'in Etna dağına atlayışında da benzer bir seçim görülür. Ateşin içinde yok olma şiddetiyle toprağın içinde Tanrıyı içine alarak gizlenmiş olanı çıkartmaya

çalışır. Burada trajedide sözü edilen büyük tekillerden biri vardır. Trajedinin zamanı tarihin zamanıdır. Bu tarih antikitenin tarihidir. Bu noktada Benjamin trajedi ve barok dram arasında tarihsel zaman üzerinden ayrımda bulunur: trajedinin zamanı mitiktir, bu zaman kahramanın belirlediği bir ölümsüzlüğe ölümle dolan zamandır. Bu zamanın mekanik zamandan farkı bir tekrar değil, deneysel olarak belirlenemez bir şey olması, onun bir ide, bir düşünce olduğudur. Bu da kutsal kitaptaki mesiyanik zamandır.[14] Trajik zaman, bireyselliğin trajik kahramanın yaşamıyla doludur; tarihsel bir zaman olmaması onun aynı zamanda bir sonsuzluk özlemine dayanır: "Trajik zamanın bireysel zamanla dolmuş mesiyanik oluşu onun kutsallıkla dolu zamanıdır."[15] Zamanın sonlu ve sonsuz kavramları üzerinden yapılan bu ayrım trajedi ve barok oyunun tarihsel zaman karşısında duruşlarına dayanır. Trajik kahramanın "…ölümü ölümsüzlüktür." Yaşam tamamen onun kendi zamanıyla dolmuştur. Burada Benjamin "ironik bir ölümsüzlük" olarak açıkladığı ölümün, diğer bir deyişle trajik ironinin kökenini bulur.

Zamanın mekanik ve deneysel olandan bu ayrılışı, Hölderlin'in şiirlerinde, Benjamin'in de tespit ettiği gibi "şiirleştirilen şey… Şiirin amaç ve önkoşulunun yer aldığı o özel ve kendine özgü dünya"nın[16] bir ifadesi olarak bireyselleşmenin bir suçtan geçtiği, aynı zamanda ölümsüzlüğün de bu yoldan geçtiğini tekrarlayan zaman değildir. Şiirin kendi dünyasına yapılan vurguya paralel trajik kahramanın tekrara dayanmayan zamanının doğanın kutsallaşmış mekânında geçmesi, mekân ve zamanda bir kopuşun da göstergesi olacaktır. Trajik zaman, tarihsel zamanın parçalanması olarak değerlendirilirken, bu dağılma şiir yoluyla yeniden birliğe dönüş'e çalışır. Tekrar dönüş sözcüğü ironik bir şekilde "sıla" özleminin içinde "Tanrının yokluğu"nda gerçekleşir.

Hölderlin'in şiiri bu zamansal ve mekânsal kavrayışı yanında, Benjamin'in ifadesiyle, lirik soyutlama oluşu, onu hem biçimsel hem de içeriksel olarak bir birliğe kavuşturur. Aslında buradaki birlik bir sentez olacağından Hölderlin'in kahramanı doğanın bağrında Tanrıyla bir birlik içinde, dolayısıyla şairin de kendini şiirselleştirerek ulaşacağı bir birlik olacaktır. Kahramanın doğanın aracılığında ulaştığı nokta şair için şiirinin ve bu şiirin aracılığında kendisinin ulaştığı nokta olacaktır. Bu nokta Hölderlin'in Empedokles trajedisinde tanrılarla birleşen kahramanın izlediği yol değildir. Bu "sadakatsizliğin, çifte sadakatsizliğin" yoludur. Çünkü Hölderlin doğum yerine dönüşte "birdenbire değişmeden" bahsederken tanrılarla birleşme ar-

zusunu, tanrı karşısında dimdik durmayla sınırlanmayacak bir "tanrının yokluğunun ona yardım etmesine değin"[17] devam ettirir. Bir hatırlamayla trajedinin art arda ilerleyen yasası bir zaman sorunudur. Bu zaman başlangıç ve sonucun buluşacağı antik zaman anlayışı değil ilerleyen zaman anlayışıdır. Zamanın bu ilerleyen özelliği trajedi konusunun zaman olduğunu da gösterir.[18]

Özel dünya ile başlangıca dönüş, ilk ana dönüş arasındaki ilişkide Hölderlin trajediden de yararlanır. Sofokles'in trajedileri üzerine çalışan Hölderlin Antigone üzerine açıklamalarında üçlü bir belirtiden bahseder: Eylemin türü, kişiliklerin gruplandırılması, geleneksel biçim.[19] Hölderlin burada bir trajedi incelemesi için izlenecek yola da dikkat çekmiş olur. Antigone trajedisinde Antigone'nin eyleminde bu eylem türünün özgün örneğini bulur ve ekler: Bu tür bir dönüş, bir dönüş eyleminin belirlenmiş türüdür. Antigone'nin eylemi özel bir durumu da yansıtır. Burada "ilk âna dönüş, ilk başlangıca dönüş; bütün formlara ve temsil türlerine dönüş, ilk başlangıca dönüş"[20] olacağından, tanrı yani Zeus figürüyle elde edilen dönüş, en temel şeklinde yine Zeus figürü üzerinden ilk ânın ve temel olanın temsillerinin cömertçe [soyluca da denilebilecek] bir değişimidir. Dönüş, bir eylemle bir kez daha özel olanın inşasının olanağını verir. Burada eyleme yapılan vurgu temsilin tartışılmasıdır.

Benjamin'in vurguladığı şairde ve şiirde oluşacak olan birlik, bir sentez olarak amaçlanan noktadır: şiirselleştirilerek yaratılan şey ya da şiirsel yaratık veya ürün kendi genel biçimi içinde akıldaki ruhsal ve sezgisel düzenin sentezlenmiş birliğidir. Bu birlik, kendi özel yapısal biçimine, o kendine özgü tarzda yaratılmış olan eserin iç biçimi olarak kavuşur.[21] Şiirin kendinde taşıdığı bu zorunluluk şairi de benzer bir zorunlulukla sanatsal amaç ve görevini yerine getirmesiyle sınırlar. Bu noktada, Hölderlin'in şiirlerinde şiirin özü (das Wesen), hem yaratımın içeriğinde hem de şairin kendisinde söz konusudur. Heidegger, Hölderlin'in şiiri üzerine çalışmasında şairi, "şairlerin şairi" olarak tanımlayacaktır, "…çünkü onun yapıtı diğerlerinin arasında bir yapıt gibi şiirin genel kaynağı ama eşsiz olarak, çünkü Hölderlin'in şiirinin dayanağını teşkil eden kesinlikle "şiirin özünü şiirselleştirme"den ibaret olan şiirsel belirlenimdir."[22] Bu özün arayışı meselesi Hölderlin'in Almanlara dair bir eksikliği arayışına vurgu yapar; kaynağı Yunanda bulunacak olan bu arayış, doğum yerine dönüş [die Vaterlaendiche Umkehr] bir yerin gerekliliği, Hölderlin'in ifadesiyle "Biz Almanların" kendilerine has olanı arayı-

şıdır. Bu has olanın arayışı noktasında Hölderlin'in yurt, ulus kavramları da aynı deneyimin içinde yer alacaktır. Hölderlin için bu deneyim, en zor olduğu gibi en yüksek olandır. Dönüş kavramı da böyle bir deneyimin örneği olarak ele alınır. Burada doğum yerine dönüş, aynı zamanda tanrının yokluğunda bir tanrıya dönüş en yüksek deneyim olarak alınır. Hölderlin'in özgür kullanım dediği "Bizde kökensel olan temsilin açıklığı Grekler için göğün ateşi kadar doğaldır."[23] Hölderlin'in modern ve Grek arasında bir karşıtlığı yerleştirdiği bu cümlesinden de anlaşılır: modernin temsili (sobriété junonienne)[24] Batı'nın *junon*'a özgü olan yalın anlatımında çıkan temsilin açıklığı ve tanrıların göstergesi olan göğün ateşi. Hölderlin bu karşıtlıktan kendine has olanı, ölçüyü, açık anlamı ve aynı zamanda bu dünyada varlığını devam ettirmeyi arar.

Temsille 'tanrıya dair antik temsilin' öne çıktığı düşünülebilir. Bu tanrı hem en yüksek ruh olarak Tanrı'nın statüsü dışında yeniden tanınmasının, hem de yasalara uygun olarak yüceltilmesinin, ululanmasının temsilleridir. Antigone için ilk durum geçerlidir ve ölümlülerin dünyasına seslenir, site tanrısına değil yeraltı tanrısına yönelir.[25] Burada, Grek kültüründe başlangıca dönüş Antigone ile gerçekleştirilmiş olur. Sonuçta Antigone, doğaya yönelmek için *anti-naturell* yönlerin dışarıda bırakılmasıyla gerçekleşen bir dönüşü temsil eder. Hölderlin bütün temsil türlerinin bir dönüş motifi olarak Antigone'yi ele alırken doğaya yönelmeyi doğal olmayan eğilimi terk ederek "Zeus'un" öteki dünyanın efendisi olduğunu söyleyecektir. Söz konusu edilen dönüş de "sadakatsizlik"tir.

Hölderlin'in kavrayışındaki bu karşıtlık Benjamin'in metninde sezgisel olan ve metaforik-figüratif olanın karşıtlığı olarak ele alınır. Benjamin Hölderlin'in iki şiirini ele aldığı yazısında, bu kavramların mitik içeriklerini de göz önünde bulundurarak bir lirizmden bahseder.[26] Bu karşıtlıkta bir yandan kavramsal figürlerin somutluğu yani tanrıların somut figürleri, Grek dünyasının bir yeniden temsili olan mitoloji; diğer yanda fikrin, sezginin ele alınışı ve kader mitik olarak yer alırken, Benjamin'in metninde sezgisel ve metaforik-figüratif karşıtlığı olarak ortaya konur. Bu noktada Benjamin şöyle yazacaktır: "Lirizmin –belki evrensel– yasasına göre, şiirde (buradaki şiir Utangaçlık "Timidité")[27] sözcükler metaforik anlamlarını orada vermeksizin kendi sezgisel anlamlarına ulaşırlar."[28]

Burada Hölderlin'in arabulucu ve dolaysız kavramları hatırlanırsa, arabulucu olan yasadır; mantıksal olan bu özellik aynı zamanda şiirin ritmidir. Ri-

tim bir yandan trajedinin ilerleyen zamanı, çevrimsel olamayan, diğer yandan diyalektik olmayan bir karşıtlığın da olanağıdır. Zamanın bir arabuluculuk niteliği taşıması onun ilerleyen zaman oluşunu gösterirken, Hölderlin'in ifadesiyle "Tanrıların yokluğunda" tanrıyı hatırlar ve "…dönüş yaparken" çevrimsellik değil, bir "sadakatsizlik" söz konusu olur. Yani dönüş. Hölderlin için "Çocukluktan sona erdirmeye geçiş için başka yol mümkün değildir."[29]

Hölderlin ve dönüş sözcüklerinin yan yana gelişi sadece geçmişin yeniden canlandırılması değil aynı zamanda gidilen yoldan geri dönmektir. Yani, "hiçbir noktada ikamet etmemek"tir.[30] Dönüş yolu Hölderlin'in ifadesinde bir tersine dönüştür. Bu dönüş yolu, geriye bakıp bir uzlaşma değil, tersine tarihin içindeki insana vurgu yaptığından, bu insanı bir tarih varlığı yapan bir yön değiştirme biçimidir. Tarihsel varlığın belli bir yurda bağlı oluşu yanında, bu varlığın tarihselliği böyle bir bağlılıktan geçmekle birlikte, bir başlangıca yönelik yokluğunda böyle bir tarihsel varlık olarak bu başlangıca, ilk ana dönüşün kendisi olacaktır. İlk an aynı zamanda doğum yerine dönüş olacağından, burada Hölderlin dönüş kavramıyla hem yurt hem de doğuma dair olanı yan yana getirmiştir. Başlangıç hem ilk doğum ânı hem de yurdun kendisi olacaktır. Ana rahmine geri dönüş, doğum yerine geri dönüş yurt ile ilişkilendirilirken, baba toprağı, baba ocağı da aynı ilişkide yer alacaktır. Fransızcada *patrie* sözcüğü Almanca metindeki *Vaterland* sözcüğüne karşılık alınmıştır.

Benjamin bu karşıtlığı sezgisel ve figüratif olarak kurarken, şiirsel olanın kendi hakikati içinde mitik olana yakın bir alana dayandığını söyleyecektir. Burada aranan Hölderlinci arabuluculuk, şiirsel yaratımın "yaşamın işlevler birliğinden şiirin işlevler birliğine doğru bir geçiş rolünü"[31] oynamasıdır. Benjamin'in gözünde en güçlü sanat yapıtı bu özelliğe sahiptir. Bir hatırlamayla Benjamin sanat yapıtı üzerine yazısında sanat yapıtının evrensel niteliğini tikel birliğinden itibaren ele alır: "İronide, yapıtın temsilinin tekil biçiminin yıkımı yoluyla, tikel yapıtın göreli birliği evrensel yapıt olarak sanatın birliğine yeniden götürülür. Zira tikel yapıtın birliğinin sanatın birliğinden ayrılması kolay değildir."[32]

Tekil olanın evrensel birliğe ulaşma çabası, yapıtın dolayımında gerçekleşirken doğanın "kutsallığın içi olarak yüceltilmesi"[33] hem dinginliğin hem de esinin kaynağı olarak Bir olanın, Bütün olanın imkânı olması Hölderlin için insan yaşamının takip edeceği sonuçtur. *Hypérion*'un girişinde "Zaman ve kahraman ölümsüzlüğe ölür." Bu gizlilik meselesinde Heidegger'in Höl-

derlin üzerine çalışmasında "Hölderlin'in ve Şiirin Özü" başlıklı bölümde, şiirin, varlığın temeli olarak Tanrı'nın işaretlerini taşıdığını yazacaktır: "Varlığın temeli tanrıların işaretlerine bağlıdır. Aynı zamanda şiirsel söz sadece halkın sesinin yorumlanmasıdır… Bu ses onu yorumlayanlara ihtiyaç duyar, genel olarak kendi kendine otantik bir şey söylemeye kabil değildir."[34] "Halkın Sesi" adlı şiirinde:

> …ve kuşkusuz
> İyilikler efsanelerdir, zira onlar bir anıttır
> En yukarıda, bununla birlikte ihtiyaç vardır
> Kutsal efsaneleri yorumlayan Bir'e.

Benjamin'in mitos ve mitolojik ayrımı, "mitolojik konular kendini ancak kendi bağıntıları ölçüsünde mitos olarak gösterir" ifadesinden hareketle tanrı ile kader arasındaki birliğin mitosu vereceğini söyler. Burada, kader yani ölüm hem tanrının olmadığı, terk ettiği hem de yaşama karşı belli bir coşkunun yaşandığı dünyada geçer. Henüz bu dünya göksel dünya değildir.

Sezgiye yapılan vurgu ve sezginin biçimsel oluşu, diğer bir deyişle sezginin formu olan zaman ve mekân *a priori* nitelik olarak karşımıza çıkar. Zaman ve mekânın *a priori* niteliği Benjamin'in yazısında sanatsal bir *a priori* olan her yapıtın kendini oluşturmak için taşıdığı zorunluluk ilkesiyle paralellik taşır: "Meydana çıkarılmak istenen şey lirik yaratma olayı değil, tersine şiirin amaç ve önkoşulunun yer aldığı o özel ve kendine özgü dünyadır… her şiir için özel bir biçim taşır ve şiirleştirilen şey odur… bu gerçek ya da hakikati, kendi yarattıklarının nesnelliği olarak, orada sanatsal amaç ve görevin yerine getirilmesi biçiminde anlatmak gerekiyor."[35] Burada, zorunluluk şiirin iç biçimi olarak ortaya çıkar. Benjamin'in sezgi-metafor ayrımı Kant'ın sezginin *a priori* biçimi olan zaman ve mekânıyla ilişkilendirilebilir. Metaforik, anlatımsal aynı zamanda mitolojik olanın, mitik olanla karşıtlık oluşturduğu Benjamin düşüncesinde mitik olanın bir birlik ilkesine dayanması bu zaman ve mekân kavrayışını Kantçı zaman ve mekân kavrayışına yaklaştırır.

Benjamin'deki kader ve tanrı arasındaki birlik ozanın ölümü olarak Hölderlin'de ele alınırken mitolojik olanın karşısında yer alır. Ozanın dünyasını, yaşadığı dünyayı sezgiler ve fark eder: Benjamin'in incelediği ilk şiir olan "Şairin cesareti" ölüm, yaşam ve cesaret arasında birbirini izleyen sahneler-

den oluşur. Burada, yaşam ve ölüm arasında yer alan cesaret, "iki şeyin arasında olma"yı gösterir. Hölderlin "ölmekte olan güneş tanrısı" ile bu arada olma durumunu kırıyor.

> Şiir, insanların dudaklarından
> Barış şarkısını üfler,
> Hüzün ve mutluluk insanın yüreğini,
> Bu andan itibaren coşturur.[36]

Burada zaman ve mekâna dair bir birlik hissedilmezken, yüce duyguların ortaya çıkışı hissedilir. Benjamin'in ifadesiyle burada Hölderlinci anlamda "yüce bir olgu olarak yaşam" belirlenmektedir.

Zaman ve mekânda birlik ilkesinin henüz hissedilmediği bu Hölderlin şiirinde, ozanın ölümünün bir mitos yasası gibi değil, coşkunun içinde verilmesi, şiiri Grek'e özgü biçim verme ilkesinden uzaklaştırır; "tam tersine, derme çatma kurulmuş bir dünya batan güneşle birlikte güzelliğin içine gömülüyor. Tanrıların ve insanların şiir dünyasıyla yaşadıkları zaman ve mekân birliğiyle ilişkileri ruhun derinlerine doğru yoğunlaşmıyor… serpilmiş ve belirsiz bir yaşama has duygunun… bir temel olgu olarak yaşam, Hölderlin'in bu dünyasını belirtmektedir."[37] Aslında Benjamin'in burada keşfettiği, Romantiklerde evrensel düşünümün dil aracılığıyla keşfidir. Dil, şiirin dili, bir birlik ilkesini amaçlar: "Benjamin, dilin aracılığıyla evrensel düşünümün gerçekliğini Romantiklerde keşfeder ve bu gerçeklik aydınlanmayla ilişki içindedir."[38]

Benjamin bu noktada şöyle der: "Düşünüm, asla bitmeyen bir kendi içine dalmanın başlangıcıdır."[39] Schellegel kardeşlerin ve Novalis'in açtığı bu yol, bir bütünlük düşüncesinin, öznellikten nesnelliğe geçen bir "dünya bütünlüğü" düşüncesinin devamıdır. Bütünlük düşüncesi de dönüşün doğuma yönelik olmasıyla sağlanacaktır Hölderlin'de.

Patrie sözcüğü, Françoise Dastur'un Hölderlin üzerine yazdığı *Doğum Yerine Dönüş* adlı kitabında ülke anlamına gelen *le territoire* [das Land] sözcüğü yerine kullanılmıştır. Burada, ülke ile belli bir bölge anlamında toprak [das Land], *patrie* kavramında, doğanın, toprağın, insanların birliği olarak değerlendirilir. Hölderlin için bu birlik aynı zamanda özel dünyanın da inşası olacaktır. Bu noktada, Hölderlin genel, bütün ile parça, kısım arasındaki ilişkiyi de parçanın içindeki bütün olarak aldığına dikkat çeker. Yeniden

Land ve *Vaterland* ilişkisine dönülecek olunursa, paternel ilke bir yere, bir vücuda ihtiyaç duyacağından bu ilgi özel olanın inşası olacaktır.[40] Hölderlin'in bu kabulünden hareketle, bütün fikri, özel olanın içindeki bütün olacaktır. Birlik ilişkisi, benzer bir kuruluşla, insan, toprak, tin, doğa arasında olacağından parçaların içinden geçilerek kurulacaktır.

Benjamin'in Hölderlin için kullandığı aracı olma durumu, iki arada olma Heidegger'in yorumuyla, açılış, kutsal, ölümlüler ve tanrılar arası, gök ve yer arası, baştan aşağı metafiziğin dışına çıkışla belirlenmiş olan ama metafiziğin kendisinin içinde olmak zorunda olan bir arada kalıştır. Heidegger, Hölderlin'in "Hatıra" şiirinde de geçen yarı-tanrı kavramını bu aracı şairler için kullanır.[41] Bu şairlerin kullandığı dil, sadakatsizlik içinde dönen dildir.

Bilinen dünyalar arasında seçim yapmadan arada kalmayı deneyimlemiş bu iki düşünür, bugünün estetize edilmiş iktidarlarının estetize edilmiş şiddet uygulamalarının kuramcılar tarafından nasıl yer yurt, yerleşiklik kazandığının gösterilmesinde açık iki örnektir.

Sözün, sadakatin şiddetin parçası olduğu çağdaş toplumda yeniden sadakatsizliğe dönmek dileğiyle.

Yeryüzünden uzaklaşan efsaneler
…
Dönerler insanlara
Gerisin geri bir gün.[42]

Notlar

1 "Courage du Poéte", Dichtermut.
2 Hölderlin, *Oeuvres,* Le Pléiade, Gallimard, Paris, s. 1003.
3 *A.g.e.,* s. 1004.
4 Françoise Dastur, Hölderlin*, le retournement natal*, Encre Marine, 1997, s. 19. "*L'*Umkehr, précise-t-il, ne peut etre pensée linéairement, comme simple événement, comme simple déroulement, au sens ou un promeneur sorti de la ville, lorsqu'il est arrivé a un certain point, fait volte-face et rebrousse chemin."
5 Hölderlin arkadaşı Böhlendorff'a yazdığı ilk mektupta, national kavramı için *nationell* kavramını kullanır. Françoise Dastur bu kavram için şu notu düşer: Nationell kavramı, Fransız Devrimi'nden sonra, politik bir anlam alacaktır. Hölderlin bu ilk anlamını söz konusu eder. Burada Latince *nasci* sözcüğünden gelen naitre (doğmak) fiiliyle belirlenen bir anlam taşıdığının altını çizer. Françoise Dastur, *Hölderlin, le retournement natal*, encre marine, 1997, s. 30

6 Hölderlin, *Oeuvres,* Le Pléiade, Gallimard, Paris, s. 169, "l'ensemble des hommes *nés* sous un meme ciel dont le destin est par conséquent le meme".
7 Walter Benjamin, *Parıltılar,* "Friedrich Hölderlin'den İki Şiir", Çev: Yılmaz Öner, Belge Yay., İstanbul, 1990, s. 95.
8 Martin Heidegger, *approche de hölderlin,* tel Gallimard, Paris, 1973.
9 *A.g.e.*, s. 8.
10 Walter Benjamin, *Parıltılar,* "Friedrich Hölderlin'den İki Şiir", Çev: Yılmaz Öner, Belge Yay. İstanbul, 1990
11 Eliane Escoubas; "Hölderlin et Walter Benjamin: L'abstraction lyrique", L'Herne, Paris. Soyutlama kavramı burada resimde anlaşıldığı şekliyle ele alınmıştır. Bir hatırlatmayla soyut aynı zamanda içinde bir ritim, bir düzen barındıran resimdir. Hesperik kavramı Hölderlin'de modern ve antik karşıtlığını değil, Grekler (les Grecs) ve hesperienler (les Hespériens) karşıtlığını belirtir. Hölderlin bu kavramla modernlerin batılı karakterini Greklerin doğulu karakterinin karşısına yerleştirir. Burada Françoise Dasture'nin "le retournement natal" (doğum yerine dönüş) adlı çalışmasında işaret ettiği açıklamaya bakılacak olunursa, Latincede occidéns güneşin battığı noktayı (de occiderer, se coucher) belirtirken, Almancada Abendland (akşam ülkesi, pays du soir) bu kavrama karşılık gelir. Bu akşam sözcüğü, héspere'dan gelen hesperia sözcüğünde olduğu gibi, Greklerin İtalya için kullandıkları akşam sözcüğüyle aynı anlamı taşır. Grekler, kendilerine nazaran İtalya bölgesini "gün batımının bölgesi" olarak kabul etmişlerdir. Françoise Dastur, Hölderlin*, le retournement natal*, Encre Marine, 1997, s. 27
12 Kısa süreli bu edebi hareket (1785–1795) Aydınlanmanın akılcılığını devirmek üzere Alman romantizminin ilk dönemidir. Fransız klasisizmine direnç gösteren hareket
13 Başlangıçta, Sokrates'in ölümünü konu alacak bir trajedi düşünen Hölderlin daha sonra Frankfurt'ta modern bir trajedi yazmak için bu konuyu seçer. Burada konunun "tutku, ihtiras" (passionne) olduğunu 1791 tarihli kardeşine yazdığı mektubunda belirtir. Üç farklı versiyonu olan bu trajedi tamamlanmamıştır. Dönemini Sofokles çevirmenleri ve eleştirmenleri yanında hölderlin modern bir kahraman olarak Empedokles'i seçmiştir. Bir hatırlatmayla Hölderlin Oidipus'un hesperik karakterine, Antigone'nin Grek karakterine karşılık Empedokles'i modern bir kahraman olarak çıkarır. Hölderlin 1804'te Antigone ve Oidupus üzerine dipnotları (Remarques sur Oedipus et Antigone) yazacaktır. Hölderlin, *Oeuvres,* Le Pléiade, Gallimard, Paris, s. 411.
Walter Benjamin ise kabul edilmeyecek olan doktora tezinin konusu olarak "Alman Barok Tiyatro Oyununun" kökeni adlı doktora tezinde trajedi türünü inceleyecektir.
14 Walter Benjamin, *Origine Du Drame Baroque Allemand*, Çev: Sibylle Muller, Flammarion, Paris, 1985, s. 256, "Le temps tragique est au temps messianique ce que le temps individuellement est au temps divinement rempli."
15 *A.g.y.* s. 256.
16 Walter Benjamin, *Parıltılar,* "Friedrich Hölderlin'den İki Şiir", Çev: Yılmaz Öner, Belge Yay. İstanbul, 1990, s. 95.
17 Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam,* Çev: Sündüz Öztürk Kasar, YKY, İstanbul, 1993, s. 259.
18 Françoise Dastur, *Hölderlin, le retournement natal*, Encre Marine, 1997, s. 42.
19 Beda Allemann, *Hölderlin et Heidegger*, Almancadan Çev: François Fédier, PUF, Paris, 1987, s. 50, "…parce que son oeuvre réalisait, comme une ouevre parmi d'autres, l'essence générale de la poésie, mais uniquement parce que ce qui forme le support de la poésie de Hölderlin c'est cette détermination poétique qui consiste a poématiser expressément l'essence de la poésie elle-meme."
20 *A.g.y.* s. 51
21 Walter Benjamin, *Parıltılar,* Çev: Yılmaz Öner, Belge Yay. İstanbul, 1990, s. 98.

22 Martin Heidegger, *approche de hölderlin,* tel gallimard, Paris, 1973, s. 43.
23 Françoise Dastur'dan alıntı, s. 30, "… c'est justement la clarté de la représentation qui nous est originellement aussi naturelle qu'aux Grecs le feu du ciel…"
24 Jüpiter'in eşi.
25 Hölderlin, *Oeuvres,Remarques sur Antigone,* Le Pléiade, Gallimard, Paris, s. 962.
26 Bahsedilen Benjamin'in "Friedrich Hölderlin'den İki Şiir" Ozan Yürekliliği" ve "Ahmaklık" adlı metindir.
27 Hölderlin'in Timidité adlı bu şiirini, Yılmaz Öner Ahmaklık olarak çevirmiştir.
28 Eliane Escoubas; "Hölderlin et Walter Benjamin: L'abstraction lyrique", L'Herne, Paris, s. 489.
29 Hölderlin, *Oeuvres,* Le Pléiade, Gallimard, Paris, s.1150. " İl n'est pas d'autre chemin possible de l'enfance a l'accoplissement."
30 Hölderlin, *Oeuvres*, Le Pléiade, Gallimard, Paris, s. 848.
31 Walter Benjamin, *Parıltılar,* çev: Yılmaz Öner, Belge Yay. İstanbul, 1990, s. 97.
32 Benjamin, "Sanat Yapıtı", Der: Besim F. Dellaloğlu, İstanbul, Say Yay. 2005, s. 148.
33 Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam,* Çev: Sündüz Öztürk Kasar, YKY, İstanbul, 1993, s. 259.
34 Martin Heidegger, *approche de hölderlin,* tel gallimard, Paris, 1973, s. 58, "La fondation de l'etre est liée aux signes des dieux. Et en meme temps la parole poétique n'est que l'interprétation de la "voix du peuple" (Stimme des Volkes)… Elle n'est pas capable en général de dire par elle-meme l'authentique, elle a besoin de ceux qui l'interprétent."
35 Walter Benjamin, *Parıltılar,* Çev: Yılmaz Öner, Belge Yay. İstanbul, 1990, s. 96.
36 Hölderlin, *Oeuvres,* Le Pléiade, Gallimard, Paris, s. 788.
37 Walter Benjamin, *Parıltılar,* Çev: Yılmaz Öner, Belge Yay. İstanbul, 1990, s. 102.
38 M.C. Dufour-El Maleh, *Angelus Novus,* Ousia, Bruxelles, 1990, s. 210, "Benjamin a découvert chez les romantiques la réalité de la réflexion universelle dans le médium-du-langage et dans son rapport avec la lumiere."
39 M.C. Dufour-El Maleh, *Angelus Novus,* Ousia, Bruxelles, 1990, s. 210, "La réflexion est le commencement d'une autopénétration qui ne finit jamais."
40 Françoise Dastur, *Hölderlin, le retournement natal*, Encre Marine, 1997, s. 16.
41 Beda Allenmann, *Hölderlin et Heidegger,* puf, Paris, 1987, s. 234.
42 Walter Benjamin, *Parıltılar,* Çev: Yılmaz Öner, Belge Yay. İstanbul, 1990, s. 104.

Fotoğraf ve Sanat

SÜREYYA SU

"Bugünün sanat ile fotoğraf arasındaki ilişkilerini belirleyen bir şey varsa, aralarına sanat eserlerinin fotoğrafa aktarılması nedeniyle girmiş olan ama gereği yerine getirilmemiş gerilimdir."
(Walter Benjamin)

7 Ocak 1839 tarihinde gökbilimci ve cumhuriyetçi milletvekili François Arago, Fransız Bilimler Akademisi'nin özel bir oturumunda Louis Daguerre'in fotoğrafı keşfettiğini bildirir. Arago, bu icadın bilim ve sanattaki olası kullanım alanlarını sayarak, Fransız hükümetine Daguerre'den bu yeniliğin patentinin derhal satın alınmasını hararetle tavsiye eder. Sonraki aylarda Daguerre bu icadını bütün Parislilere gösterip tanıtır, en sonunda Fransız hükümeti de icadın patent haklarını satın almaya ve bunu bir kamu malı haline getirmeye karar verir. Sonunda Arago, 19 Ağustos 1839'da, Bilimler ve Güzel Sanatlar akademilerinin törensel birleşik oturumunda Daguerre'in icadının üretim sırlarını açıklar. Fransız hükümeti, Prometeusvari bir jestle, mucidinden yeni satın aldığı yöntemi insanlığa armağan eder. Artık hakları serbest kalan yöntem hem Fransa'ya hem de diğer ülkelere hiçbir kısıtlamaya uğramaksızın yayılır. Kamuoyu, "bütün izleri koruyan bu kalıcı ayna"ya derhal büyük bir hayranlık gösterir. Gerçeğe bağlılığı, doğruluğu ve ayrıntıların dikkat çekici netliği nedeniyle övülen Daguerre'in makinesi, toplu düşgücünü baştan çıkarmıştır.[1] Bu yeni sürecin yarattığı heyecan dalgasından dolayı ressam Paul Delaroche'un "Artık resim ölmüştür" diye eseflendiği söylenir. Nitekim, on dokuzuncu yüzyıl boyunca, fotoğrafla ilgili tartışmala-

rın merkezinde resim sanatıyla olan ilişkisi olur. Fakat tabii resmin önünde daha uzun bir kariyer vardır. İlk başlarda Fransız ve İngiliz basını şahane bir güzel sanat aracının keşfedildiğini düşünürler. Ne var ki, bir sanat aracı olarak fotoğrafın zaafları çok geçmeden göze batmaya başlar. Fotoğrafta hem renk yoktur, hem de işin çoğunu bir "makine" üstlenmektedir. Bu nedenle, Delaroche ve Eugéne Delacroix gibi ressamlar fotoğrafa, resmin yerini alacak bir sanat olarak değil, ancak canlı modellerin zor pozlarını kaydetme gibi işlerde ressamlara destek olabilecek yararlı bir araç olarak önem atfederler.[2]

Araçsal işlevlerinden kurtulmuş, sanatsal bir fotoğrafçılığın mümkün olduğunu açıkça iddia eden belli sayıda ses, gerçek anlamda 1850'lerin başından itibaren yükselmeye başlar. Bu girişimin öncülüğünü, çoğu ressam olarak yetişmiş, kâğıt üstüne fotoğrafçılığın büyük isimlerinden bazı İngiliz ve Fransızlar yapmıştır: Hepsi ressam Delaroche'un atölyesinden geçmiş Gustave Le Gray, Charles Negre, Roger Fenton, Henri Le Secq'in yanı sıra, eski gravürcü Charles Marville, minyatür ressamı William Newton, bu isimlerden bazılarıdır. Ressam olarak yetişmiş ve ünlü bir taşbaskıcı olan Villeneuve, 1850'lerin başlarındaki en yetenekli nü fotoğrafçıları arasındadır. Kompozisyonları ustaca ayarlanmış ve stilize edilmiş çıplak modelli resimler, kadın nüleri ve drape etütleri, genel "doğa etütleri" başlığıyla satılır ve sanatçılar tarafından da kullanılır. Örneğin Ingres, fotoğrafı asla bir sanat olarak görmese de, belgesel amaçlarla ondan yararlanmıştır.[3]

Bu öncü isimler fotoğraf cemiyetleri bünyesinde bir araya gelirler. Öncelikle farklı ufuklardan gelen ama hepsi yeni tekniğe tutku duyan bireyler arasındaki bilgi ve haber alışverişini kolaylaştırmaya yönelik bu cemiyetler, bilim cemiyetleri modeline göre kurulmuştur. Ticari olmayan bir mantığı savunan bu cemiyetler fotoğraf ve sanat çevreleri arasındaki bağın sıkılaşmasını sağlar. Ressamlar ve fotoğrafçılar aynı mekânlara gidip gelmekte ve kimi zaman aynı konu üzerinde birlikte çalışmaktadırlar. Bu cemiyetlerin girişimiyle, sadece fotoğrafa ayrılmış ilk sergiler düzenlenmeye başlar. Gerçi bu sergilerde tekniğin, güzel sanatların sınırlı alanının çok dışına çıkan yönleri tanıtılır, ama yine de bu etkinlikler fotoğrafçılığın sanatsal bir etkinlik olarak kabul edilmesi yolunda belirleyici bir aşama oluşturmuştur. Bu sergilere ve cemiyet toplantılarına ilişkin değerlendirme yazıları gerek cemiyet bültenlerinde, gerekse dönemin fotoğraf dergilerinde yayımlanır ve gerçek bir eleştirel söylemin doğuşuna zemin hazırlar. Gerek kullanılan söz dağarı-

nın, gerekse yürütülen tartışmaların birçok yönü resim eleştirisinden alınmakta ve resim sanatına çok sayıda açık göndermede bulunulmaktadır. Nihayet, Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nin yıllar süren çabası sonucu, 1859'da büyük beğeni toplayan Yıllık Resim Salonu'yla aynı anda bir fotoğraf sergisi açma izni alınır. Bu olay fotoğrafın bir sanat olarak kabulünün sonunda onaylanması gibi görünse de, yeni teknik Salon'un eşiğine kadar gelip içeri giremez: Fotoğraflar, Salon'a bitişik ama ayrı bir alanda sergilenir. Bu her anlama çekilebilecek düzenleme o sırada fotoğrafa verilen yeri aslında iyi yansıtmaktadır: Ne tamamen kabul edilmiş, ne açıkça reddedilmiş, tanıma gelmeyen bu "ikisinin ortası bölgeye" sıkışmıştır.[4]

Fotoğrafa yönelik tepkiler ya düşmanca ya da en iyi olasılıkla gevşektir. 1859 Salonu'nda fotoğraf hakkında övücü bir makale yazan sanat eleştirmeni Phillippe Burty, yine de "sanat doğanın sürekli idealizasyonu olduğu için, fotoğrafın asla bir sanat sayılamayacağı" hükmüne varır ve fotoğrafı sadece "sanatların mütevazı hizmetkârı" olarak görmeye devam eden koroya katılır. İleriki yıllarda fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda baş gösteren tartışmalar modern sanat söylemindeki kutupsallık çerçevesinde sürmüştür: Güzel sanat ve zanaat ayrımı akıl ve mekanikçilik ayrımına, sanatçı ve zanaatçı ayrımı hayal gücü ve teknik beceri ayrımına, estetik ve araçsal ayrımı ise sadece kendisi için seyredilen tekil eser ile kullanım ya da eğlencelik olarak yapılan çoklu kopyalar ayrımına dönüşmüştür.

Fotoğrafın bir güzel sanat olduğu yolundaki iddialara karşı en kapsamlı ve etkili itiraz kısa zamanda 1857 yılında Lady Eastlake'den gelmiştir; nitekim 1859'da Baudelaire de Lady Eastlake'in argümanını kullanmıştır. Lady Eastlake kusursuz röprodüksiyonun fotoğrafın apaçık erdemlerinden biri olduğunu teslim ediyordu. Hatta fotoğrafın, resmi en nihayetinde kölece taklitten kurtarabileceğini bile söylüyordu. Ama ona göre bu durum fotoğrafı güzel sanat yapmaya yetmezdi. Sanatçı "zeki varlığın özgür iradesi"ni kullanıyor, fotoğrafçı ise sadece "makine"ye itaat ediyordu. Lady Eastlake'e göre fotoğrafın güzel sanat olamamasının ikinci bir nedeni pratik amaçlara hizmet etmesiydi; halbuki sanat "esas olarak sanat için" icra edilmeliydi. Son olarak, fotoğrafın güzel sanat değil de ticari bir mal olduğunun kesin işaretlerinden biri de fotoğrafın çoğaltılan matbu resimler üretmesiydi; halbuki sanatçı tekil eserler yaratırdı. "Fotoğraf," diye bağlıyordu Lady Eastlake, tam da "bu çağa yakışıyor çünkü bu çağda sanat arzusu küçük bir azınlığın; ucuz, hazır ve hatasız olgulara heves ise geniş kitlelerin niteliğidir."[5] Pa-

ris'te Baudelaire de, sanatın "doğanın aynen taklidi" ve fotoğrafın da "mutlak sanat" olduğuna inanan "pespaye kitle"nin "bir metal kırıntısının üzerindeki bayağı imgesini Narcissus gibi seyre koşması"yla alay ediyordu. Baudelaire'e göre, fotoğraf kendi sınırlarını aşıyordu ve tıpkı edebiyat yapmaya ya da edebiyatın yerine geçmeye çalışmayan matbaa ve stenografi gibi, bilim ve sanatlara hizmet etmek olan asıl görevine dönmeliydi.[6]

Fotoğraf 1859'dan itibaren sürekli böylesine ağır suçlamalarla karşı karşıya kalmış ve fotoğrafla ilgili izlenimler bunlara benzer yorumlarla ifade edilmiştir. Baudelaire, kendi burjuva halkı ve kendi seçtiği uzak konumuna ilişkin değişmez huysuz bir farkındalıkla yazmıştır. Her zaman imgelemin dönüştürücü gücü üzerinde durmuştur; öyle bir güçtür ki bu, onun fotoğrafçılık uygulamalarını anlama şekline yabancıdır ve çağdaşı Nadar tarafından fotoğrafçılığın nasıl işlediği hakkında yapılan tanımdan oldukça farklıdır: "[Fotoğraf için] fikir, tamamlanmış biçimde insan beyninden çıkar; doğmasının hemen ardından bitmiş yapıta dönüşür" der, Nadar.[7] Oysa Baudelaire, sanayi devrimiyle oluşan değişiklikler konusunda oldukça kuşkuludur: "Ressam her geçen gün hayal ettiklerini değil de, gördüklerini resmetmeye daha çok eğilim gösteriyor... Fotoğrafın istilası ve günümüzün büyük sanayi çılgınlığının bu içler acısı sonuçta hiç rolü olmadığını söyleyecek dürüst bir gözlemci bulabilir misiniz?" Ancak Lady Eastlake ve Baudelaire gibi düşünen diğer kişilere rağmen, fotoğrafın resim gibi bir sanat ve ifade yolu olduğu fikrine inananlar, inatla, bu düşünceyi giderek daha büyük kalabalıklara benimsetmeye çalıştılar. Örneğin Alfred Stieglitz fotoğrafın "mekanik değil plastik bir süreç" olduğunu savunmuştur.[8]

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında fotoğrafın güzel sanat olduğunu savunanların çoğunun kullandığı kilit argüman, ifade ve özgürlüktü. "Mesele" diye yazıyordu Stieglitz, "ne söylemek istediğiniz ve bunu nasıl söylediğiniz"dir. "İster şiirde, ister fotoğrafta, isterse de resimde olsun bir sanat eserinin özgünlüğü, ifade edilen şeyin ve ifade ediliş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir."[9] Nitekim Alfred Stieglitz'in 1903 yılında üç ayda bir yayımladığı fotoğraf dergisi *Camera Work* tüm dünyada fotoğrafın önemli bir yere gelmesini sağlarken fotoğraf-sanat buluşmasını da pekiştirmiştir. 1917 yılına kadar elli sayı yayımlanan dergi, fotoğrafın dışında Avrupa'da gelişen sanat akımlarına da sayfalarını açarak Picasso, Van Gogh ve Cézanne'ın çalışmalarına yer vermiştir. Resim ve fotoğrafın karşılıklı etkileşimini Stieglitz'in üretim dönemlerinde de görmek olasıdır. Birincisi, sanatçının romantizm ve

empresyonizm etkilerini taşıyan dönemi; ikincisi realizm akımının etkisidir. Bu süreçler biçim-dil açısından fotoğrafın resim sanatından önemli ölçüde etkilendiğini gösteren gelişmelerdir. Resim sanatında günümüze kadar birbiri ardına gelişen modernist akımlar da fotoğraf tekniğine çok şey borçludur. Yeni sanat okulları, sanatçı grupları fotoğraf tekniğinin gelişimi ile oldukça etkili işler üretmiştir. 1920'li yıllardan itibaren sanatçılar fotoğrafı sanat alanında farklı mecralara taşımışlardır. Fotoğrafın kısa tarihine baktığımızda, fotoğrafın ilk ilişki kurduğu alan başından beri resim sanatı olmuştur. Bu bağlamda resim sanatı ile fotoğrafçılık arasında bir etkileşim olması kaçınılmazdır. Bunun iki temel nedeni olabilir: Birincisi, fotografik görüntünün en yakın olduğu sanat türü resimdir; ikincisi, ilk fotoğrafçılar çoğunlukla dönemin ressamlarıdır. Bu iki alan hem biçimsel dil hem de üretim açısından ortak bir platformda buluşmuşlardır. Bununla beraber, fotoğrafın sanatsal meşruluk sorunu uzun süre sanat eleştirisini meşgul etmiştir. Bu konuda en etkili eleştiriyi geliştiren ve daha sonraki fotoğraf üzerine kuramsal çalışmalara esin kaynağı olanların başında Walter Benjamin gelir.

Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* (1931) ve "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" (1936) başlıklı yazılarında fotoğraf üzerine düşüncelerini sergiler. Burada Benjamin, sanatın doğal olarak makineleşmeye karşıt olduğu savını yineler. Benjamin'in sanatı makineleşmeye karşıt olarak görmesi, sanatın yaratılması sırasında malzemelerin işlenmesine verilen yüksek değere, sanat eserinde oluşan gelenek *hale*sine (aura) duyulan saygıya ve sanat eserinin sınırsız sayıda yeniden üretilmesiyle değerinin düşmesine dayanır.

Benjamin'in ilk savı, gerçek bir sanat eserinin özgün olduğudur. Fotoğraflardaki yeniden üretim onu bu özgünlüğün dışında bırakır. Benjamin'in özgünlük anlayışı, sanat eserinin açık ve tartışılmaz olmasını kapsar; ayrıca sanat eseri, herkesçe bilinen bulunduğu fiziksel yer nedeniyle de sanat eseri olarak kabul edilir; sanat eserinin başka bir şeyle yer değiştirmesi ya da taklidi söz konusu olursa, sınama yoluna başvurulur. Sanatçı ile imza, biçem ya da tarih yoluyla özgünlüğü kanıtlanan eseri arasında doğrudan bir bağlantı olmalıdır.[10]

Benjamin'e göre, bir sanat eserinden "birçok yeniden üretim yapmak... biriciklik niteliği taşıyan bir varoluş yerine kopyaların çokluğunu koyar." Ancak bunun aksi de iddia edilebilir. Orijinal, daha önce olduğu gibi daima varlığını sürdürür: Kendi yerinde, dünü de kapsayan bir mevcudiyette, tari-

hinde ve özgünlüğünde, biricik oluşunda. Fotoğrafta özgünlük, fotoğrafın negatifine atfedilebilir; ancak fotoğrafçının yaptığı baskıya da atfedilebilir. Bir negatiften birçok baskı yapılmışsa, referans uygunluğu açısından özgünlük negatiftedir, çünkü negatif biriciklik niteliği taşır. Özgünlük fikri, negatifi yapan kişiye olan uzaklık ile doğru orantılı olarak kaybolur. Hakiki bir özgün nesne, tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan yeniden üretiminden, her birinin yapılma koşulları belirlenerek ayırt edilebilir.[11]

Benjamin, fotoğrafın üretim mekanizmasından çok, fotoğraftaki biriciklik niteliğinin yoksunluğundan rahatsız olmuştur. Benjamin, biriciklik niteliği taşıyan yapıt için *hale*yi şart koşar. Benjamin *hale*nin kayboluşunu fotoğrafın özelliği olarak görür.[12] Sıkça alıntı yapılan ve sanat eleştirisi üzerine birçok derlemeye alınan, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" başlıklı denemesinde Benjamin, modern teknoloji çağına kadar sanat eserinin bir *hale*sinin olduğunu ileri sürer. Buna göre, ortaçağ ve Rönesans'ta bu *hale* esas itibariyle temsil ettiği şeyden türetilen dinsel bir *hale*dir. Erken modern dönemde ise sanat eseri gittikçe dünyevileşmiş, buna paralel olarak sanat eserinin eski ritüel *hale*si de bir çeşit sanat dini olan kendine yeten eşsiz eserin estetik *hale*sine dönüşmüştür. Fakat yirminci yüzyılda çok sayıda ucuz kopyalar üreten yeni kitle iletişim araçları olan fotoğraf, sinema ve ses kaydıyla birlikte bu tekil sanat eserinin *hale*si küçülmüştür. Benjamin'e göre bu yeni araçlar yirminci yüzyılın hayati sanat biçimleridir; çünkü bunlar sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta politik ve iletişimsel bir işlev görmesini mümkün kılmaktadır.

Hale özgün yapıtın varlığıyla, sahihlikle, sanat eserinin her neredeyse oradaki benzersiz varoluşuyla ilgili bir kavramdır. Eserin kimyasal analiz testine ya da bilirkişi görüşüne tabi tutulabildiği; sanat tarihi branşının onaylama ya da onay vermeme gücünü elinde tuttuğu, dolayısıyla sanat eserini ya müzeye kabul ettiği ya da müzeden dışladığı yöndür bu. Çünkü müzenin sahtelerle, kopyalarla ya da röprodüksiyonlarla herhangi bir alışverişi yoktur. Sanatçının eserdeki varlığı irdelenebilir olmalıdır; müze bu yolla elindekinin sahih bir şey olup olmadığını bilir.[13]

Ne var ki, Benjamin'in belirttiği gibi, mekanik çoğaltma yoluyla kaçınılmaz olarak gözden düşen, kopyaların artması yoluyla değeri azalan, bu sahihliğin kendisidir. Benjamin şöyle dile getirir bunu: "Mekanik yeniden üretim çağında yitip giden şey, sanat eserinin *hale*sidir." Ancak Benjamin'in kullandığı şekilde *hale* ontolojik bir kategori değil, tarihsel bir kategoridir.

El ürünü yapıtın sahip olup, mekanik yoldan üretilmiş yapıtın sahip olmadığı bir şey değildir. Benjamin'e göre bazı fotoğrafların da bir *hale*si vardır. Buna karşılık *hale*nin yitip gitmesi, eserin gelenek dokusundan kopması, mekanik çoğaltmanın kaçınılmaz sonucudur. Örneğin, artık Mona Lisa gibi bir resmin *hale*sini yaşamak olanaksızdır. Resmin *hale*si, binlerce kez röprodüksiyonunu görmemizle kesin olarak yitmiştir ve göstereceğimiz hiçbir çaba eserin bizim için benzersizliğini geri getiremez.[14]

Bununla birlikte, öyle görünüyor ki, *hale*nin yitip gitmesi çağımızın kaçınılmaz bir olgusu olduğu kadar, *hale*nin yeniden ele geçirilmesi, özgün ve benzersiz yapıtın hâlâ mümkün olduğunun gösterilmesi de bütün projeler için güncelliğini korumaktadır. Bu da en çok fotoğraf alanında belirginlik kazanmaktadır. Benjamin'e göre, fotoğrafa özgü üstün yön, toplumsal ilişkiler ağına dolanmış insan öznesini var etmesidir. Fotoğrafın ilk on yılı boyunca çekilmiş portrelere damgasını vuran şey, hem poz süresinin uzunluğuna bağlı olarak kendi özgüllüğü içine yerleşen bir insan doğasının hem de toplumsal bir bağlantılar bütününün *hale*siydi; söz konusu toplumsal bağlantılar, kendi arkadaş çevrelerinin resimlerini çeken ilk fotoğrafçıların (Hill, Cameron, Hugo) amatör konumu nedeniyle ilişkilerin içtenliği açısından sergileniyordu. Benjamin "amatör"ü savaş sonrası avangardın ona yüklediği ehil olmama anlamında kullanmıyordu. Daha çok bu kavram, Benjamin'in sanatla ideal bir ilişki olarak düşündüğü uzmanlaşmamışlık anlamında profesyonel olmayışı gösteriyordu. Fotoğrafın ilk on yılındaki amatör konum, görüntünün meta olarak esnekliğini yitirmesinden önce, bir tür, fotoğrafta örtük olarak bulunan bir açıklık ve keşif olanakları vaadi işlevi görmekteydi.[15] Ayrıca, fotoğrafın ilk on yılının diğer bir özelliği fotoğrafçılığın henüz endüstrileşmemiş olmasıdır. Fotoğrafların piyasada satılması fotoğrafın icadından sonraki ilk on yıl içinde pek öne çıkmaz. İlk fotoğrafçılar öncelikli olarak ticari fotoğrafçılar değildiler.

Benjamin yalnızca çok sınırlı sayıda fotoğrafa varlık ya da *hale* hakkı tanımıştır. Bunlar da, fotoğrafın ticarileşmesinden önceki ilk on yılında çekilmiş fotoğraflardır. Bu fotoğraflardaki cezbedici yan, öncelikle, fotoğrafı resimden kesin bir biçimde ayıran teknik ve nesne arasında görülen uyumdu. Levhaların zayıf duyarlığı ve pozun uzun süreli olması nedeniyle, modelin yoğunlaşmasını sağlamak için sessiz bir yer bulmak gerekiyordu (örneğin Hill, mezarlıkları seçmişti). Böylelikle *hale*, gözle görülür biçimde teknik yetersizlik üzerine kurulmuştu. Diğer yandan bu fotoğraflardaki insanların

ifadeleri son kez *hale*ye yer açıyordu.[16] Benjamin bu fotoğraflardaki insanlarla ilgili olarak şöyle der: "Bakma tarzlarıyla iç içe geçen, onlara bir tür doluluk ve güven veren bir ortam, bir *hale* kuşatıyordu çevrelerini." Demek ki, bu fotoğraflardaki *hale* fotoğrafçının fotoğraftaki varlığında değildir; oysa resimdeki *hale*yi belirleyen, ressamın resmindeki belirgin varlığıdır. Fotoğraftaki *hale* daha çok fotoğrafı çekilen öznenin varlığındadır.[17] Fotoğrafta *hale* sanatçının değil, onun öznesinin mutlak olarak benzersiz niteliğinde aranmalıdır. Bu yüzden Benjamin, fotoğrafın ticarileşmesinden sonra, fotoğrafçıların resim tekniklerine öykünerek yitirilen *hale*yi taklit etme çabalarını son derece yanlış bir seçim olarak görmüştür. Benjamin'in örneği, sanatsal fotoğrafta kullanılan jelatin bikromat işlemiydi.

Fotoğrafı çok geçmeden yutup yok edecek olan "çöküş" yalnızca onun metaya teslim olmasından değil, metanın *kitsch* tarafından, bir başka deyişle, aldatıcı sanat maskesi tarafından ele geçirilmesinden kaynaklanıyordu. Daha önceki insanca yönün *hale*sini ve onu elinde tutanın yetkisini aşındıran bu sanatsılıktır, çünkü jelatin bikromat ile ona eşlik eden gölgeli ışıklandırma kuşatma altındaki bir toplumsal sınıfı açığa vurur. Fotoğrafçı Atget, burada radikal bir hamle yapar. Atget'nin bu sanatsılığa tepkisi, portreye birden son vermek ve insanların olmadığı bir şehir ortamını yansıtmak olmuştur; böylece Atget, yüzyıl başı portresinin bilinçsiz sınıf cinayeti sahnelemesinin yerine, insanı ürperten boş bir "cinayet sahnesi"ni geçirmiştir. Bu fotoğrafların politik bir önemi vardır. Benjamin bunu şöyle ifade eder: "Şehirlerimizde suçun sahnelenmediği tek bir köşe var mı ki... Fotoğraf bu görüntüler üzerinden suçu saptayıp suçluyu göstermez mi?"[18]

Benjamin *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*'nde Eugéne Atget'ye önemli bir yer ayırmıştır. Benjamin'e göre, Atget'nin başarısı, "gerçekliğin üzerindeki makyajı silmek"tir; o, "nesnenin *hale*den ayrılıp özgürleştirilmesi sürecini başlatmıştı. Atget'nin Paris resimleri batmakta olan gemideki suyu emer gibi gerçeklikten *hale*yi emerler." Burada Benjamin *hale*nin yitiminden övgüyle bahseder; oysa başka yerde *hale*den, geleneğe ve biriciklik niteliği taşıyan sanat eserinin kutsal yönüne bir saygı ifadesi olarak söz eder.[19]

İlk bakışta Benjamin *hale*nin yitiminden yakınıyor gibi görünse de, aslında bunun tersi doğrudur. Nitekim Benjamin, en olumlu biçimiyle çoğaltmanın toplumsal öneminin, onun yıkıcı, arındırıcı yönü, kültürel mirasın geleneksel değerini ortadan kaldırma niteliği dikkate alınmaksızın anlaşılamayacağını savunur. Benjamin'e göre, Eugéne Atget'nin büyüklüğü de burada

yatmaktadır: "Atget, nesnenin *hale*den kurtuluşunu başlatmıştır; son fotoğrafçılık okulunun en tartışmasız başarısıdır bu."[20]

Benjamin, *hale*nin yitimini burada coşkuyla karşılar; çünkü bunu, faşizmle birlikte politikanın estetize edilmesine karşı sanatın politikleşmesi için bir imkân olarak görür. Günümüzde *hale*, artık aldatıcı bir görünüş, teknoloji ve bilginin gelişimine bir engel olarak durmaktadır. Benjamin, geliştirdiği *hale* kuramına bir tarih felsefesi boyutu da getirir; teknoloji aracılığıyla dünyevileşme. Marksizmin üretici güçlerin gergin doğası üzerine geliştirdiği kuramı estetiğe uyarlamaya çalışır. "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" başlıklı metin, *hale*nin yok edilişi ve sanatın artık bilişsel bir nitelik taşıyan işlevini Benjamin'in bütün felsefesine ve estetik anlayışına uyarlayacaktır.[21]

Fotoğrafın Kısa Tarihçesi'nde fotoğrafın kendi tarihi içindeki bir eğilim olarak *hale*nin çöküşü resmedilmiştir; daha sonraki sanat eseri üzerine denemede fotoğraf gibi mekanik çoğaltma bu *hale*nin kültürün bütününde tam olarak bitişinin hem kaynağı hem belirtisi olarak görülmüştür. Söz konusu bitiş, benzersiz ve sahih olanı yücelten sanatın içeriğini bütünüyle boşaltacaktır. Sanatın dönüşümü mutlak bir dönüşüm olacaktır.

1936 tarihli deneme en genel düzeyde, sanatın toplumsal tarihini *hale* kavramı çerçevesinde kuran bir çalışmadır. *Hale* burada, "uzam ve zamanın alışılmadık bir dokuması", "ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun bir uzaklığın biriciklik niteliği taşıyan görüngüsü" olarak tanımlanır.[22] *Hale*, biricikliği, şimdiliği ve buradalığı, hakikiliği içinde sanatın, sanat eserinin otoritesini anlatan bir kavramdır.

Orijinal eserin şimdiliği ve buradalığı ya da biriciklik niteliği taşıyan varlığı, maddi varlığından ya da fiziksel dayanıklılığından tarihsel tanıklığına değin onda gelenekleşmiş olanların bütünü, onun hakikiliğidir. Sanat eserinin biricikliği, onun geleneğin bağlamı içindeki yerleşikliğiyle özdeştir. Sanat eserinin, değişken olan geleneğin bağlamına ilk yerleşme ortamı, kült ortamıdır. Benjamin, ilk sanat eserlerinin büyüsel ve dinsel törenler için oluşturulmasına, sanat eserinin şimdiliği ve buradalığı ile biricikliğinin her zaman ritüel işleviyle bağlantılı olduğuna ve sanat eserinin Rönesans resmindeki gibi dinden bağımsız biçimlerinde dahi bu bağlantının güzellik kültüyle korunmasına dikkat çeker.[23] İlk kez fotoğrafın, devrim niteliğinde bir yeniden üretimi mümkün kılması karşısında "sanat için sanat" öğretisinin dillenmesi de, sanat eserinin bu kült değerini koruma çabasıdır. Oysa fotoğ-

rafın negatifinden yapılabilecek çok sayıda baskıyla, hangi baskının orijinal olduğu sorusunun önemi kalmamış, hakikilik ölçütü anlamsızlaşmıştır. Mekanik yeniden üretim çağında sanat eserinin *hale*si gücünü yitirmiş, sanatın toplumsal işlevi kökten değişmiş, sanat ritüel işlevinden bağımsızlaşıp politika temeline oturtulmuştur.

Sanat eserinin üretimi açısından biricik orijinal eserin yerini, eserin çokluk içindeki kopyaları alırken, tüketim ya da alımlama açısından da eserlerin kült değerinden ziyade sergilenme değeri ağırlık kazanmıştır. Artık, eserin kendisi değil, eser ile ona bakan arasındaki ilişki önemlidir. Nicelik, niteliksel dönüşümü getirmiştir.[24] Bütün bu kökten değişimlerde kitlelerin nesneleri yakınlaştırmaya yönelik ısrarlı isteği de rol oynamıştır.

Yeniden üretimde sanatın biricikliğini kıran çoğaltma ya da yinelenebilirlikse, sürekliliğini kıran da güncelleştirme ve geçiciliktir; bu, geleneğin sarsılmasına karşılık gelir. Başka deyişle *hale*nin beraberinde gelen şey uzaklık ise, onun karşıtı olan yakınlık *hale*yi yok eder. Yeniden üretim, "gerçekliği" yakına getirir. Uzaklık ve yakınlık kavramları *hale*nin oluşumunu ve çöküşünü simgelemek için kullanılmıştır. Biriciklik ve süreklilik uzaklıkla; gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik yakınlıkla tanımlanmıştır. Benjamin bu karşıtlıkları ve tanımlamaları hem fotoğraf üzerine denemesinde hem de sanat eseri üzerine denemesinde yapmıştır. Fakat bunlarda fotoğrafa karşı on dokuzuncu yüzyılın sanat eleştirmenlerinde görülen kararsızlığa benzer bir düşünce yansımaktadır. Benjamin'de *hale*nin ikili işlevi ve tanımı bunu açıkça göstermektedir.

Bu bağlamda Benjamin'in ilk *hale* tanımı, kutsal tanrıların egemen olduğu ve mitin güçlü bir şekilde kendini hissettirdiği atmosferin üst katmanlarındaki bulut olarak haleye karşılık gelir. İkincisinde ise, nesneleri engelleyip gerçekliğin yüzünü gizleyen yeryüzündeki sis olarak haleye karşılık gelir. Benjamin *hale*yi her zaman bulut ya da sis gibi görsel terimlerle imgelemiştir. Benjamin sanattaki değişimi yalnızca *hale*ye ne olduğuyla bağlantılı olarak zihninde canlandırmıştır. *Hale*, saygı duyulan bir nesnenin etrafında çoğalır ya da bir nesneden kaldırılır. Benjamin'in olumlu *hale* tanımı, sanatın değerinin nesnenin kendine özgü olduğunu ve çoğalan *hale*nin bu değere adandığını ileri sürer. Benjamin *hale*si olan ve biriciklik niteliği taşıyan kült nesneyi geçmişte kalmış bir olgu olarak konumlandırır; bunun ardından gerçeği sergilemek için *hale*nin erimesi olgusu gelir. Benjamin'in savı *hale*nin olumlu ve olumsuz tanımında olduğu gibi, zaman zaman yön de-

ğiştirir. Aynı yön değiştirme bir sanat eserinin biricikliğini neyin sağladığı tartışmasında da kendini gösterir. Sanat eseri ilk başta kült nesne olarak gelenek bağlamına yerleşmişken, sosyalizmin başlangıcıyla eşzamanlı olarak fotoğrafın bulunması sonucu köklü bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılınmıştır. Böylece sanatın işlevi törensel olmaktan politik olmaya dönüşmüştür.

> "Dünya tarihinde ilk kez mekanik yeniden üretim sanat eserini bir ritüele bağımlılığından kurtarmaktadır. Daha da büyük bir ölçüde, yeniden üretilmiş sanat eseri, yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat eseri haline geliyor. Bir fotoğraf negatifinden, örneğin, çok miktarda baskı yapılabilir; "otantik" baskıyı istemenin hiçbir anlamı yoktur. Ama otantiklik ölçütünün sanatsal üretime uygulanabilir olmaktan kesildiği an, sanatın bütünsel işlevi tersine çevrilmiştir. Ritüele dayanmak yerine, o, bir başka pratiğe –politikaya– dayanmaya başlar."[25]

Benjamin'in bize anlatmaya çalıştığı, estetiğin, sanatsal eserleri varolan kurallara göre değerlendirmeye çalışmaması gerektiğidir. Estetik haz ve yeni bir bilişsel keşfin heyecanını uyandıran şey, her türlü geleneksel yöntemle ilişkisini koparmış uygulamalardan da kaynaklanabilir. Nitekim, insanın kendisinden ya da bir başkasından kült yaratan özel amaçlı bir fotoğrafçılığın, tarih mahkemesine sunulacak belgeleri hazırlayan belgesel fotoğrafçılığın yanında, biçimsel ve izleksel ölçütlere göre belirlenecek "sanatsal" amaçlı bir fotoğrafçılığın olabilirliğini de teslim etmek gerekir. Benjamin *Kısa Tarihçe*'de, fotoğrafın sanatsal varolma biçiminin bir taslağını çizmiş ve bu deneme, bu problematik konunun temel metinlerinden biri olarak kalmıştır.

Notlar

1 Bajac, Quentin, *Karanlık Odanın Sırları, Fotoğrafın İcadı*, YKY, 2004, s. 31.
2 Shiner, Larry, *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 347.
3 Bajac (2004), s. 95.
4 *A.g.e.,* s. 101.
5 Shiner (2004), s. 348.
6 Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, 2003.
7 Price, Mary, *Fotoğraf, Çerçevedeki Gizem*, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 47.
8 Öztürk, Rana, "Fotoğrafı Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz (1864-1946)", *Sanat Dünyamız* 84, 2002, s. 175.
9 Akt. Shiner (2004), s. 350.
10 Price, (2004), s. 40.
11 *A.g.e.*, s. 42.
12 *A.g.e.,* s. 66.
13 Crimp, Douglas, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", *Sanat Dünyamız* 84, 2002. s. 122.
14 *A.g.y.,* s. 123.
15 Krauss, Rosalind, "Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek", *Sanat Dünyamız* 84, 2002, s. 161.
16 Rochlitz, Rainer, "Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık", *Sanat Dünyamız* 84, 2002, s. 190.
17 Crimp (2002), s. 123.
18 Benjamin, Walter, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, YGS, 2001, s. 19.
19 Price (2004), s. 69.
20 Benjamin (2001), s. 20.
21 Rochlitz (2002), s. 191.
22 Benjamin, Walter, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", *Edebiyat/Eleştiri 2/3,* 1993, s. 81.
23 *A.g.y.,* s. 82.
24 *A.g.y.,* s. 84.
25 *A.g.y.,* s. 82-83.



Benjamin'in, Portbou Katolik mezarlığının hemen girişinde yer alan, sembolik mezar taşı (Fotoğraf: Besim F. Dellaloğlu)

Walter Benjamin'i Çağımızda Tahayyül Etmek

FIRAT MOLLAER

Bir gevşeme ve vazgeçme dönemindeyiz. Zamanın renginden sözediyorum.
Lyotard[1]

Ne sağcıyım ne solcu/Sadece evdeyim bu gece/O umutsuz küçük ekranda kaybolmak üzere.
Leonard Cohen[2]

İmzalanmış şişe süzgüsü, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon proveke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür. Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil ona uymuş olur… Bugün tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı *sanat* olarak kabul edildiğinden, neo avangardın isyankâr edimi sahih olmaktan çıkar. Bunun nedeni sanatın olumsuzlanmasına yönelik avangardist amacı yerine getirememesidir.
Bürger[3]

Zamanın Soluk Tini ve Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nin toplumsal ve tarihsel arkaplanında totaliter Sovyet Rusya'nın "güleryüzlü sosyalizm"in vatanı sayılan Çekoslavakya'yı işgali vardır. Çek fotoğrafçıları ve filmcileri, bu işgal sırasında üzerine en fazla sorumluluk düşen kişilerin kendileri olduğunun bilincindedir-

ler. "Şiddetin yüzünü ileriki günler için saptamak ve saklamak" istemektedirler. Tereza, her gün sokakları arşınlayarak Rus subaylarının suçüstü fotoğraflarını kareler ve sonra çektiği fotoğrafları önemli bir dergiye vermek ister. Ne var ki, yazı işleri müdürü fotoğrafları gözden geçirdikten sonra hiç basılma şansı olmadığını söyler. Bunun, Barthes'ın sözünü ettiği "çarpan fotoğraflar"dan kaynaklanan, fotoğrafçının "olaya dehşetin dilini eklemesi" ve bize önerdiği dehşeti yapay bir biçimde kurgulayarak fotoğrafa bakanın yerini alması ya da imgelem kaybı gibi derin bir sanatsal tartışmaya gönderme yapan bir nedeni yoktur.[4] Daha ziyade, sanatın toplumsal gerçeklikle ilişkisini yeniden düzenleyen, "eski fotoğraf Ortodokslukları"nı yerinden oynatan ve "post fotoğraf" çağını haber veren gelişmelerle ilgilidir.[5] Zira tam o sırada, odaya giren başka bir fotoğrafçı çıplaklar plajının fotoğraflarını cömertçe masanın üzerine bırakır. Yazı işleri müdürü, komünist ülkelerdeki toplumsal gerçekçiliğin gereksiz sofuluğundan bahsettikten sonra çıplaklar kampı fotoğrafçısı sözü hemen devralır: "Çıplak insan bedeninde kötü bir yan yok ki" der, "çok normal, *normal olan her şey de güzeldir*". Bununla ilgili olarak, başka bir sahnede, tarihin "büyük yürüyüş"üne katılmanın heyecanı içinde Kamboçya'ya kaldırılan uçağa binerek hareket eden bir grup solcu entelektüelin içinde yer alan Franz'ın sonunu görürüz: "Kamboçya'nın ölen halkından ne kaldı geriye? Asyalı bir çocuğu kucağına almış bir Amerikalı kadın fotoğrafı. Tomas'tan ne kaldı geriye? Tanrının Cennetini Yeryüzünde İstedi diyen bir mezar yazısı (…) Böyle uzar gider bu liste. *Unutulup gitmeden önce kitsch'e dönüştürecekler hepimizi. Varolma ve unutuluş arasındaki durak kitsch'tir*".[6]

Bu satırlardan, sanatı politikleştiren avangardın ve büyük anlatıların çöküşü ya da daha özel olarak, politik tarzda bir fotoğraf akımıyla entelektüelin ve sosyalizmin sonu arasında bir koşutluk kurulduğu sonucu çıkarılabilir.[7] Romanın son sayfasında Tomas, Tereza'ya misyon denilen şeyin sersemce bir şey olduğunu ve özgürlüğün bütün misyonlardan arınmışlığı anlatan büyük bir ferahlama ve hafiflik durumu olduğunu söyler: "Misyon dediğin sersemce bir şey Tereza. Misyonum yok benim. Kimsenin yok. Özgür olduğunu, bütün misyonlardan arınmış olduğunu fark etmen o kadar büyük bir ferahlama ki".[8] Diğer yandan, Kundera'ya göre, hazin bir biçimde sonlanan Franz(ın yaşamı), "Avrupa solunun Büyük Yürüyüşü'nün son melankolik sesidir".[9] Başka bir açıdan ise; bu, Lyotard'ın sözünü ettiği postmodern zamanın soluk renginin ifadesidir. Dolayısıyla Kundera'nın romanında tari-

hin solukluk-canlılık gibi tinsel kategorilerine karşılık gelen "varoluş kodu" hafiflik-ağırlık'tır.[10] Bu zamanın tinini Batı mitolojisindeki önemli bir temayla söyleyecek olursak, insanın büyüklüğünün Atlas'ın dünyayı sırtında taşımasından kaynaklandığına duyulan eski inanç (Kundera'nın deyişiyle, "sadece ağır olan şey değerlidir (...) hepimiz az çok paylaşırız bu düşünceyi"),[11] Franz'ın hiçliğe atılmış ölümüyle sarsılmış, aklın kötümserliği iradeyi de kötürümleştirmiştir.[12] Soluk renk, altın elmaları toplamaya gidince sırtındaki dünyayı Herakles'e bırakan ve dönüşte yeniden yüklenmek istemeyen Atlas'tır (zamanın tini kahramanlıktan hazzetmese ve kahramanlardan vazgeçmiş olsa bile).[13]

Sanat açısından ise postmodern tin, modernist ciddiyet, sofuluk ve bireysellik değerlerine karşı, yeni bir lakayıtlık, oyunculuk ve eklektisizm yansıtır. Bürger'e göre, tarihsel Avrupa avangardı (Dadaizm, gerçeküstücülüğün erken dönemi ve Ekim Devrimi sonrası Rus avangardı), "kurumsal sanat" anlayışına, burjuva sanat kurumu ve ideolojisine, sanatı gündelik hayattan ayıran sanatın yüceliği savlarına karşı putkırıcı bir rol oynamış ve sanatı gündelik hayatla bütünleştirme, politikleştirme ve sosyo-politik eleştiriyle donatma amacı taşımıştır.[14] Burada özerkleşme ve kurumlaşma eğilimine karşı çıkan avangardla modernist sanat anlayışının birliği bozulur. Huyssen'in deyişiyle, "postmodernin haritasını yaparken" bunu göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü avangardın sanatla hayatı birleştirme amacının aksine modernizm, geleneksel özerk sanat eseri kavramıyla, biçim ve anlamın inşası ve estetiğin uzmanlaşmış statüsüyle sınırlı kalmıştır.[15] Öte yandan, postmodern sanattaki genel eğilimler açısından düşünüldüğünde, avangardın politik amaçlarından ziyade "pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlakı hor görme, ticarilik ve kimi örneklerde dobra bir nihilizm geçer".[16] Dahası, bu nihilizm en azından postmodern tinin yetkin temsilcilerinden biri sayılan Baudrillard gibi teorisyenlerde, çoğu zaman, sevinç, enerji ve daha iyi bir geleceğe duyulan umuttan yoksundur. Başka bir deyişle, Nietzsche'nin "tinin artan iktidarının bir işareti" olarak selamladığı "aktif nihilizm"den fazla, Schopenhauer'ın irade kötümserliğine bağlanan ve "tinin iktidarının düşüşü ve gerilemesi" olarak kendini gösteren "pasif nihilizm"i çağrıştırır.[17]

Çağımızın sanatsal anlayışının bu genel tablosu, Benjamin'i çağımızda tahayyül etmek bakımından bir giriş niteliğinde sayılabilir. Daha özgül bir açıdan ise bu tablo "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda

Sanat Yapıtı" denemesiyle ilgilidir. Bilindiği gibi, Benjamin burada teknolojik distopyaların doğum çağı olan bir dönemin başlangıcında (1936) mekanik yeniden üretim çağının olanaklarını değerlendirmiştir. Yazıda dikkat çekici olan, Benjamin'in yeniden üretilmiş sanat eserini bir imkân olarak ele alırken bu olgunun ortaya çıkışını modern sosyalizmin doğuşuyla ilişkilendirmesidir.[18]

Benjamin, on dokuzuncu yüzyıl modernitesi üzerinde odaklanmış kültür çalışmalarında yeni bir görme rejiminin izini sürmüştür. "Dünya sistemi"nin egemen ideolojisi olan liberalizmin yüzyılında, dışsal otoritelerden özerkleşen görme duyusu da "liberalleşmiştir". Kültürün görselleşmesi, fragmanlara bölünmeden doğan yeni estetik, imgenin kurduğu egemenlik ve görmenin nesnenin temsilinden özerkleşmesi bu modern görme rejiminin anahatlarıdır. Baudelaire'in öncülüğünü yaptığı yeni sanat, sanatın gözdesi haline gelen kentsel mekânı –organik bir bütün olarak yaratılan sanat eserinden farklı olarak– alegorik bir biçimde değerlendirmiş ve realizm ve natüralizmden koparak gerçeküstücülüğün ilk örneklerini vermiştir. Yeni teknik, işlevsel açıdan üst düzeyde farklılaşmış ve parçalara ayrılmış bir toplumda, imgelerin toplanması ve montajdır.[19]

Avangardist sanat eserine ilişkin bir kuram olan alegoride, modern hayatın bağlamından koparılan bir unsur, yalıtılır ve işlevsiz bırakılır. Bu bakımdan alegorik bakışta, imge bir fragmandır ve organik simgenin karşıtıdır. Alegoristin yaptığı, yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya toplayarak bu yolla bir anlam oluşturmaktır. Burada anlam, fragmanların başlangıçtaki bağlamından çıkarılamaz. Fragmanlar, anlam yükleme amacıyla bir araya getirilir. Bu, organik sanat anlayışından farklı olarak "ortaya atılmış anlamdır": "Organik (simgesel) sanat eserinde, evrensel ile tekilin birliği dolayımsızdır; buna karşılık organik olmayan (alegorik) sanat eserinde söz konusu birlik dolayımlıdır (…) Eser artık organik bir bütünlük olarak yaratılmaz, fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşturulur".[20] Baudelaire, kentsel mekândaki "ruhun iç devinimlerine, imgelemin dalgalanmalarına, bilincin çarpıntılarına uyacak kadar kıvrak ve çarpıntılı bir şiirsel düzyazı tansığı" olarak sunduğu *Paris Sıkıntısı* başlıklı eserin önsözünde bu fragman estetiğinin rasyonelini şöyle özetlemiştir: "Bir omuru kaldırın, bu eğri büğrü düşlemin iki parçası hiçbir çaba gerekmeden birleşiverecektir. Doğrayıp birçok parçaya ayırın, göreceksiniz, her biri kendi başına da varolabilmektedir".[21] Başka bir deyişle, kendi başlarına bir fragman olarak yer

alan şiirler anlam yükleme amacıyla toplandığında eserin birliği dolayımlanmış olur.

Baudelaire'in şiirindeki imge kültürü, toplumsal parçalanmaya karşı bir cevap olarak görülebilir. Bu şekilde, toplumsal açıdan birbirlerinden yalıtılmış ve yabancılaşmış bireylere kendilerini bulabilecekleri suretler savrulur.[22] Avangardist eser, birliğin özgül bir türünü, parçaların bütünle ahengine dayanan ve doğrudan birliği varsayan organik birliği olumsuzlar; "birliği hepten olumsuzlamaz".[23] Daha genel bir anlamda, modern toplumda bütünlük ihtiyacı devam etmektedir ve sanatsal olarak yeniden ele geçirilebilir. Lukács, avangard sanatı –organik sanattaki parça bütün arasındaki ahengde olduğu gibi– mevcut durumla sahte uzlaşmaya direnen olumlu bir isyan olarak gören Adorno'ya karşı "realist" olarak kavramsallaştırdığı organik esere estetik bir norm olarak bağlı kalıp avangardı decadent olarak yargılasa bile onun *Roman Kuramı*'nda ortaya koyduğu fikirler ile Benjamin'in sanat kuramı arasında bir ilgi vardır: "Roman biçiminin sorunları, çivisi çıkmış bir dünyanın ayna imgesidir (…) artık varlığın kendiliğinden bütünselliği yoktur (…) Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünebilen bir çağın epiğidir".[24] Lukács, eserin önsözünde bu fikirlerin Bloch, Benjamin ve hatta Adorno'nun ilk dönemlerinde önemli bir rol oynadığını söylerken haklıdır.[25] Benjamin bunu *Hikâye Anlatıcısı*'nda devralır ve hikâye biçimindeki "kıssadan hisse" ile roman biçimindeki "hayatın anlamı" ana temalarını birbirinden ayırt etmek için kullanır. Roman biçiminin yetkin örneklerinden biri olan Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'i, romana özgü hayat ve anlam bütünlüğünü yeniden ele geçirme çabalarının önemli bir örneğidir.[26] Bunun gibi, kapitalizmin yükseliş çağındaki bir şair olarak Baudelaire'in işlevsiz bırakılmış patlayıcı imgeleri, parçalanmış bir toplumda kullanılan muhalefet tekniklerinden biridir. Benjamin'e göre, Baudelaire'inki bir darbeci, komplocu veya devrimcinin kullandığı bir stratejiyi andırır: Sosyalist devrimci "Blanqui'nin eylemi, Baudelaire'in düşlerine kardeşlik etmiştir".[27]

Bununla birlikte, Benjamin, sanat yapıtı üzerine yazarken kültür ürünlerini dikensiz bir gül bahçesi olarak tasavvur etmiyordu. Modernitenin ilk sosyologlarından biri olan Simmel'in "nesnel kültür"ün diktası altında ezilen bireysel kültür ("modern kültürde çatışma") tezini ve modern metropoldeki "para ekonomisi"nin tinsel hayattaki nesneleştirme süreçlerine odak-

landığı çalışmalarını okumuştu.[28] Simmel, *Berlin Sanayi Sergisi*'nde şöyle yazmıştı: "Farklı türden sanayi ürünlerinin yan yana sıkışık bir halde durmaları, algılama yetisinin felç olmasına yol açıyor. Tekil izlenimin sadece bilincin en yüksek katmanlarını sıyırıp geçtiği ve sonunda tekrarlanan bir sunuşa dayalı olarak sayısız dikkate değer, fakat kendi içinde parçalanıp dağılmışlığı içinde zayıf kalan izlenimlerin yarattığı kederin üstünde zafer kazanmış olarak hatırda kalan gerçek bir hipnoz. Sunulan ve istenen şey şudur: Burada eğlenmek gerekir".[29] Simmel'in *Berlin Sergisi* gibi yazılarının yankısı Benjamin'in "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" yazısında açıkça hissedilir: "Dünya fuarları adına mal denilen fetişin hac yerleridir (…) İnsanın zaman geçirmek için içersine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendisine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirilmesine bırakmış olur".[30] Bunun gibi, Benjamin metalaşma hakkındaki görüşünü Marx ve Simmel'in takipçisi olan Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* eserindeki nesneleştirme bölümlerinden edinmişti. Tiedemann'a göre, Lukács'ın Hegelci bütünlük kavramıyla yola çıkarak ve nesneleştirme kategorisini burjuva düşünüşün çelişkilerine uygulayarak gerçekleştirdiği kapitalist toplum eleştirisini devam ettirmek istiyordu:[31] Bu eleştiri, sanat tekniği açısından, işlevsel açıdan üst düzeyde farklılaşmış ve parçalanmış bir toplumda fragmanların anlam yükleme amacıyla bir araya getirilmesiyle oluşturulan (dolayımlı) birliğe dayanacaktı.

Marksist birikimine rağmen Benjamin, kültürü ekonominin bir yansıması olarak açıklayan Marksist sanat kuramcılarına katılmaz. Asıl önemli olanın kültürün ekonominin yansıması olarak doğuşunun değil "ekonominin kültürdeki anlatımı"nın sergilenmesi olduğunu düşünür ve konusuna "nesne"sini anlayamayacak kadar uzak mesafede olan bir ideoloji eleştirisi yönteminden farklı şekilde yaklaşır: "Kültür açısından Benjamin'i ilgilendiren nokta, ideoloji eleştirisinin derinliğine gözler önüne serdiği ideoloji içeriğinden çok bu ideolojinin yansıtmayla vaatleri bir arada içeren yüzeyi ya da dış görünüşüdür (…) fantazmagorinin işlevi birinci planda yüceltici bir işlev gibidir: bu doğrultuda olmak üzere, dünya sergileri malların değerini, bunların değerinin saptanışındaki soyutluğu aşırı göz kamaştırıcı kılarak yüceltir". Diğer yandan, bu yüzyılın toplumunun "idealleri" olan fantazmagoriler, "pasajlar ve iç mekânlar, sergi salonları ve panoramalar bir 'düşler

dünyasının kalıntılarıdır' ".[32] Benjamin'e göre, kapitalist bir dünyanın ürünleri olarak fantazmagoriler, dönemlerinin toplumsal ilişkilerine karşılık gelen bir "çift anlamlılık" barındırır. Örneğin, bu çift anlamlılık yüzyılın şairi Baudelaire'de dile gelmiştir. Onun alegorik bakışı bu çift anlamlılığın tipik bir örneğidir: "Duyarlığı, bir yönüyle ruhsal, hatta 'meleksi' diye de nitelendirilebilecek bir kutuptan, öte yandan da bir idiyosinkraziden kaynaklanır; bu kutuplardan birini meleksilik, ötekini ise fetiş temsil eder".[33] Başka bir deyişle, alegorik bakış, "değerlerinden yoksun kılınmış bir görüngüler dünyasını temel alır" ve fakat fetişe karşılık gelen bu dünyanın yanı başında, kolektif belleği ve "düşler dünyasının kalıntılarını" saklı tutan ve gelecek çağları vaat eden bir dünyayı da barındırır. Bu yüzden, Michelet'nin söylediği gibi, "her çağ kendi halefini düşler"; düşlemekle kalmayarak "düşleyerek uyanışa yol alır ve tüm bu uyandırıcı düşler, fantazmagorik olanla kaynaşmış bir vaziyette karşımıza çıkar.[34] Kültürün bu diyalektiği, "kültür endüstrisi" ve "gösteri toplumu"nun "bütün olarak toplam meta haline gelmiş toplum" tezlerine bir yanıt niteliğindedir.[35]

Benjamin'in yıkımı ve kurtuluşu aynı toplumsal ortamın unsurları olarak gören diyalektik tutumu, modernizmin kriz yıllarından itibaren zamanın rengi gibi solmaya yüz tutmuş ya "simülakralar toplumu" tezleriyle umutsuz bir bilim kurgu ve çekilmez bir distopya atmosferi ya da hazcılığa dayalı bir meta estetiği her yanı kuşatmıştır.[36] İddia edilen, genel metodolojik kuşkuculuk ve rölativizmin estetik uzantısı biçiminde,[37] imgenin nesnesiyle ilişki kurmayı reddederek nesnesine ihanet etmesidir: Yeni imajlar, nesneden bağımsız bir kendinde gerçeklik kurmuşlar ve gösteri gerçeklik, gerçeklik gösteri olmuştur. Postmodern zamanın tinine inanmak gerekirse, "hakikati gizleyen şey simulakr değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simulakr, hakikatin kendisidir".[38] Benjamin, erken modernitedeki görme rejimini Simmel'in metropol yaşamında sürekli gelip geçen anlık izlenimler ve fragmanlar nedeniyle gözün işlevlerinin yükselmesi savına dayanarak değerlendirmişti.[39] Bu kez, "hiper mekân"da kitle iletişim araçlarının ve "enformasyon toplumu"nun ürünü sayılan yeni bir görme rejiminden bahsedilmektedir. Aslına bakılırsa, "nesneyle imge arasındaki ayrım, büyüden ve çocukluk döneminden kaynaklanan tüm görsel sanatların doğal çıkış noktasıdır".[40] Postmodern görme rejiminin farkı ise gerçeklik ile ilişkinin bütünüyle problemli bir noktaya taşınmasıdır ve yeni imajlarla eski imgelerin farkında ifadesini bulur: "İmajın mekanik üretim çağından dijital

özgünlük ve kopyalamaya doğru ilerlemesinin hikâyesidir anlatılan".[41] Mauirce Merleau-Ponty, Cézanne üzerine yazdığı bir yazıda sanatçıyı "dünyanın nasıl dokunduğunu görünür kılmaya çalışan biri" olarak tanımlar. Burada görme, dünyanın içinde olma, "dünyanın dokusu içinde yer alma" ve dünyaya açık olma gibi anlamlara gelir.[42] İmaj teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sorunsallaşan da görmeyi temasla bir süreklilik hali olarak anlayan bu bakış açısıdır: "dünyayla olan ilişkimiz kendiliğinden bir bağlanmaya, karşılıklılığa yol açmaz (…) İmaj alanı ile nesneler alanı arasında giderek artan bir mesafe vardır. İmajların içine gömüldükçe nesneler dünyasıyla ilişki kurmaya adeta gerek kalmamaktadır".[43] Oysa Baudelaire'in alegorik bakışı, görsel sanatların kendiliğinden yanılsamasına bağlansa bile, bir yönüyle nesnesiyle ilişki kurar ve nesnesini görünür kılar. *Paris Sıkıntısı*'ndaki kentsel fragmanları toplayan ozan, kent yaşamının gezgin filozofu olan flanördür. Flanör, Berger'in deyişiyle "varolan" "gövde"ler arasından geçer; "fiziksel görüntüler"le iş görür ve kentsel deneyimlerin iletilebilmesini de sağlar.[44] Baudelaire'in alegorisinde olduğu gibi, Benjamin'in önemli olanaklar gördüğü sinemada ve sinemasal imgelerde "hâlâ hissedilir ve elle tutulur bir nitelik ve bedensel bir karşılaşma varken" elektronik imajların yaygınlaşmasıyla bu durum dağılmıştır.[45] Yeni imaj nesnesinden uzaklaşmış ve –Tomas'ın Tereza'ya öğütlediği gibi– onu görünür kılma gibi bir misyondan yalıtılmıştır. Modern imgeler, "liberalleşmiş" ve özerkleşmiş bir görme rejiminde yer alsa da sanatın politikaya açılan demokratik eğilimine kayıtsız kalmazken, postmodern imajlar sanatın politik ve tarihsel göndermelere karşı kayıtsızlığını sergiler. İlkinin yitirilmemiş demokratik olanaklarına karşı ikincisi aristokratik bir kayıtsızlığa doğru gider.[46] Benjamin'in kültür kuramı da ilkinin olanağını değerlendirmeye yönelir. Benjamin, Baudelaire'in çift anlamlı alegorik bakışındaki uyandırılabilecek yönü olduğu gibi, "Avrupalı aydının son fotoğrafı" olarak gördüğü gerçeküstücülükte, imgelerin devrimci potansiyellerini öne çıkaran kullanımını, "gözden düşmüş şeyler"deki devrimci enerjinin fark edilmesini, "köleleştirilen şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini", "şeylerde gizlenen 'atmosfer'in muazzam gücünün patlama noktasına getirilmesi"ni olumlu bulmuştur. Gerçeküstücülük, tarihsel geçmişi politik geçmişe dönüştürmüş ve politik geçmiş anlayışını ikame etmiştir.[47] Bu anlamıyla, Avrupalı aydının son fotoğrafı, postmodern soluk tinden farklı olarak açıkça politik bir fotoğraftır. Bu yorum, popüler kültürü "kültür endüstrisi" tezlerinden ya da seç-

kinci modernist anlayışlardan farklı biçimde bir potansiyel olarak değerlendiren Benjamin ile postmodern tin arasındaki önemli dönüm noktalarından biridir.

Teknik Olanaklar Karşısında Eserin Aurası

Popüler kültür yazarının merak ettiği sorunun cevabını tahmin etmek çok zor değildir: "İnsanın üzerinde düşünmekten vazgeçemediği şey; Adorno gibi bir düşünürün bizimki gibi postmodern, eski kültürel asimilasyon sürecinin güzelce tersine çevrildiği –bir zamanlar entelektüel olarak saygı duyulan zamanla popüler imgeleme sızardı, artık popüler imgelemin ürünleri sürekli olarak entelektüel açıdan saygı görme riskiyle karşı karşıyalar– bu dünyayı nasıl değerlendireceği".[48] Daha karmaşık olan, Benjamin'in tutumudur. Bu soruya verilecek en kolay cevap, Benjamin'de popüler kültür ürünlerine yönelik daha esnek ve demokratik bir tutumun bulunduğu olgusundan yola çıkacaktır. Örneğin, Lash, "aura" kavramını merkeze alarak, Benjamin'in analizlerini Frankfurt Okulu'nun diğer üyeleriyle karşıtlaştırır; postmodernist etik, politika ve estetikle daha önemli bağlantılara sahip olduğunu ve Benjamin'in sunduğu kavramsal çerçevelerin postmodernist kültür formlarını analiz etmek için kullanılabileceğini söyler: "Benjamin'in kültürde mekanik yeniden üretime yönelik iyimserliği, kolektif alımlamayı savunması, anlamın değerini düşürmesi, 'organik sanat eseri'nden farklı olarak pastiş benzeri alegoriyi savunması (…) auratik ve yüksek modernist bir estetik ile kırılmayı gösterir. Onun anti auratik sürrealistlere sempatisi, gündelik yaşamın akıcılığı arasında estetik işaretler bulma eğilimi, saygın sanatı reddedişi (…) postmodernist programın ayrılmaz bir parçasıdır".[49]

Bu analizin yeterliliğinden genel olarak kuşku duysak bile, ilk başvuru maddesinin aura kavramı olduğundan kuşku duymamız gerekmez. Aura, özellikle "Hikâye Anlatıcısı" ve "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalelerinin konusudur ama aynı zamanda Benjamin'in sanat kuramını çevreleyen ana motiflerden biridir. "Hikâye Anlatıcısı", tecrübenin modern dönemde yitirdiği değer kaybını vurgulayarak başlar. Üstelik, mevcut toplumsal dinamikler, bu değerin daha da yitirileceği ve tecrübenin "dipsiz bir uçuruma düşeceği"ne işaret etmektedir: "Deneyim hiçbir zaman stratejik deneyimin siper savaşı, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, ahlaki deneyimin iktidar sahipleri tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar yalanlanmamıştı". Hikâye anla-

tıcısında uzakların bilgisiyle "kendini bir yerin sakinlerine teslim eden geçmişin bilgisi kaynaşmıştı". Anlatıcının düşüşü, bilginin bilgeliğe ve "hakikatin destansı boyutu"na karşı zaferi, uzakların bilgisinin yakınların bilgisine tercih edilmesidir. Burjuvazinin matbaayı en önemli araçlarından biri kılarak egemenliğini kurması, yeni bir iletişim biçimi olarak enformasyonun ortaya çıkışı bu sürecin toplumsal arkaplanıdır. Enformasyonun doğası, yakınlarda çıkan bir yangını İspanyol devriminden daha önemli kılmıştır. Ölümün çehresi değişmiş ve ebediyet fikri gözden düşmüştür. Ruh, göz ve elin pratikte ve tecrübe içindeki bütünlükleri dağılmış ve el mütevazı bir konuma yerleşirken görmenin önceliği kanıtlanmıştır. Destanın parçalanmasıyla birlikte, belleğin bütünlüğü, "bir zamanlar hatırlama ile anımsamanın hatıra içindeki birlikleri yok olmuştur".[50]

Benjamin, buraya kadar nostaljik bir portre çiziyor gibi görünür. Ancak onun gözünde, nesnel koşulları gelişmiş ve uzun süredir devam eden bu süreci sadece bir "çürüme belirtisi" olarak görmek tam bir yanılgıdır. Nitekim, hikâye anlatıcısı, "zanaatkâra özgü" bir toplumsallığın özgün formlarından biridir: "ruh, el ve göz arasındaki o eski işbirliği, hikâye anlatıcısının kendini evinde hissettiği her yerde karşımıza çıkan zanaatkâra özgüdür (…) hikâye anlatıcısının etrafını saran benzersiz hâlenin kaynağı budur".[51] Hikâye anlatıcısı, kolektif belleğin yıpranmadığı ve tecrübenin değerden düşmediği bir tarihsel dönemin, zamanın parçalanmadığı, içsel-dışsal dünya ve özne-nesne kopuşları içersinde hayatın birlik ve bütünlüğünün zedelenmediği bir çağın insanıdır. Onu çevreleyen hâlenin nedeni tüm bu koşulların yitirilmiş olmasıdır.

"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda hâlenin yitirilmesi, yine bir yas duygusuyla değil bir imkân bilinciyle pekiştirilir. Makale, Paul Valéry'den bir alıntıyla başlar: "Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır (…) ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız". Benjamin, önsözde belirli toplumsal üretim koşulları altında gerçekleşen sanattaki gelişme eğilimleri ve savlarının ideolojik mücadele içinde önemli olduğundan söz eder. Zira modernist sanatın yeni savları, sanatta yaratıcılık ve deha, giz ve ebediyet fikri

gibi denetimsiz kaldığında faşist doğrultuda işlenmesi mümkün olan eski kavramları bertaraf etmiştir. Sanat politikaya ve gündelik hayata açılmazsa, politika faşizmin estetize etme çabalarına terk edilmiş olacaktır. Dolayısıyla, sanat eserinin aurasını meydana getiren, yaratıcılık ve deha, giz ve ebediyetin çözülmesi, faşizmin aurayı suiistimal etme tehlikesi düşünüldüğünde, bir çürüme olmaktan uzaktır.

Sanat eserini çevreleyen "özel atmosfer" olarak auranın çöküşü, Benjamin tarafından başlıca üç bakımdan değerlendirilmiştir: Demokratikleşme, sekülerleşme ve bilişsel tamalgılama. En yalın anlatımla, sanat eserinin aurasının yitimi, aynı zamanda geniş kitleler tarafından alımlanmasının yolunu açmaktadır. Yeniden üretim yoluyla çoğaltılan sanat yapıtında kült değeri sarsıntı geçirirken sergileme değeri öncelik kazanır. Yeniden üretim, yapıtı, özgün yapıt için düşünülemeyecek konum ve mekânlara getirerek kitlelere sunar. Ayrıca, yeniden üretimin teknikleri, sözgelimi sinemada, yapıtı alımlayanın denetlemesine sunan ve katılımına açan tekniklerdir. Bu sayede, alımlama sadece bir zevk nesnesi olmaktan çıkarak bir eleştiri potansiyelini de olanaklı kılar. Sanat yapıtının biriciklik ve hakikiliğinin kaybı, aristokratik bir haz nesnesi olmaktan çıkması anlamıyla, aynı zamanda bir demokratikleşme olasılığı anlamına gelir. Diğer yandan, aura çözülmesiyle, sanat politikaya açılma imkânı bulur ve demokratik mücadele için dolaylı bir katkı sağlar –aura'nın faşist politikaya hizmet etmesinin önlenmesi olgusu hatırlandığında, bunun dolaysız bir katkı olduğundan dahi söz edilebilir–. Sanat kuramına yeni getirilen aura çözücü kavramların stratejik özellikleri, "faşizmin amaçları açısından bütünüyle kullanılmaz nitelik taşımalarıdır (…) bu kavramlar, sanat politikası alanında devrimci istemlerin dile getirilebilmesine elverişlidir".[52]

Yeniden üretim, sekülerleşme olgusuyla yakından ilgilidir. Bu olgu, sanatın dindışı bir nitelik kazanmasından, söz gelişi sadece bir katedralde (kült değeriyle) sergilenebilen bir müzik yapıtının taşıdığından daha geniş anlamları içermektedir –ilk bakışta dinsel bir tınıya sahip olmayan sanat yapıtları da belirli bir kült değeri taşımayı sürdürebilir–. Ayırıcı öğe, sanat yapıtının bir gizemsizleştirme öğesi içermesidir. Bunun anlamı, yapıtın üretildiği tarihselliği görünür kılabilme kapasitesidir. Bu, sanatın gizinin açılması ve yapıtın şeffaflaşarak dünyevi-tarihsel zeminine göndergeyi açık tutmasıdır: "sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal

törenden temellenmesinin yerini başka bir uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır".[53] Başka bir deyişle, yeniden üretim, gerçeküstücülerin sanatı alegoriyle devrimcileştirmeleri ve tarihsel geçmişi politik geçmişe dönüştürmeleri gibi, sanat yapıtının gelenek değerini yitirmek pahasına politik değer kazanmasının önünü açmış ve politik olanı tarihsel geçmişin yerine ikame etmiştir. Ayrıca, sanatın politikayla, şimdinin geçmiş ile desteklenmesine benzer biçimde, zevkin eleştiriyle, dikkatin alışkanlıkla ve bilincin bilinçaltıyla tamamlanması yeni bir bilişsel tamalgının önünü açmıştır. Benjamin, yeni teknikleri, bilinçaltını araştıran teknikler kadar önemli bulur ve onlarla paralel olarak değerlendirir. Benjamin'in modern hayatın tek boyutlu, ilerlemeci, şok karakteri taşıyan, bilincin üst katmanlarında odaklaşan ve tecrübe yitimine neden olan karakterine karşı bilinçaltına verdiği tarihsel görev hatırlandığında, yeni tekniklerin kazandığı politik konum daha iyi anlaşılabilir.

Postmodern Kültürün Demir Kafesi

Bu makaleden yola çıkarak Benjamin'i çağımızın bir aydını olarak tahayyül etmeye çalışalım. Benjamin'in mekanik yeniden üretime –özellikle demokratikleşme, sekülerleşme ve bilişsel tam algılama katkısı nedeniyle– olumlu bakışından popüler kültüre karşı ilgisi çıkar ve bu ilgi postmodern kültür paradigmasıyla belli bir ölçüde kesişir. Buna göre, ilk düzeyde Benjamin söz konusu yazıyı şimdiki zamanda yazsa, çok fazla değişiklik yapmazdı yorumu benimsenebilir. Oysa değiştireceği ve hatta geri çekeceği birtakım önermelerinin olacağını düşünmek için de güçlü nedenler var. Bunların en genel nitelikte olanları, auranın tanımını yeni olgular için netleştirmek, auranın çözülüşüyle demokratikleşme arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmek, auranın yitimini sanatın politikaya açılması biçiminde bir daha formüle etmek, mekanik yeniden üretimin devrimci sonuçları konusunda en azından birkaç hususta kuşkuya düşmek. Bu önermeleri postmodern kültür ile karşılaştırmalı olarak ele alalım.

Jameson, pop-art paradigmasını değerlendirirken Andy Warhol'un *Elmas Tozu Pabuçlar* eserini çözümler. Eser, yorumsamaya dayalı değildir ve "eserin nihaî gerçeği olarak onun yerini alan daha geniş bir gerçekliğin ipucu ya da semptomu" bulunmaz. Eser, alımlayana ya dolaysız bir biçimde seslenmez ya da hiç seslenmez ve içerik açısından Freudcu ve Maxçı anlamda bir fetiş karakteri sunar. Söz konusu olan, "kopuk ve rastlantısal bir ölü

nesneler kümesi"dir.[54] Fazla ilerlemeden Benjamin'in "Gerçeküstücülük" yazısını hatırlayalım. Gerçeküstücüler, geçmişin kopuk gibi görünen nesnelerindeki olumsallığı aşarak bu nesnelerdeki bütünsel gizilgücü keşfetmişlerdir. Kopuk ve ölü nesneler kümesiyle iş gören Warhol ise Avrupalı aydının yeni fotoğrafıdır. Warhol'un *Pabuçlar*'ında aura yitiminin sekülerleşme ile bağlantısı açık değildir. Sekülerleşmenin sanat eserinin üretildiği koşulları saydam kılma öğesi erimiştir.

Warhol'un elmas pabuçlarının karşısında, modernizmin görsel sanatlardaki saygın eserlerinden biri sayılan Van Gogh'un *Köylü Pabuçları* tablosu var. Van Gogh'un eseri, kırsal sefalet çağında, bu yoksunluğu ütopik bir telafi etme çabasıyla yorumlanabilir. Bu ütopik uğraş, Benjamin'in sinemanın algılama yetisinde ürettiği değişimlerden biri olarak belirttiği yeni tamalgıya benzer biçimde, algılama için yeni bir "ütopik alan" üretir. İyi hatırlanırsa, bu Baudelaire'in alegorik imgelemine yakın bir üretimdir. Bu alegorik bakış içinde, örneğin lezbiyen, burjuva cinselliğine karşı yıkıcı bir imgelem ortaya koyar ve kapitalizmin ürettiği yeni çalışma şartlarını (kadının çalışma yaşamında erkeksileşmesi) telafi eden bir ütopik alan üretir.[55] Her iki sanatçı da, Benjamin'in sinemada gördüğü yeni potansiyelde olduğu gibi, eserlerinin arkaplanını saydam kılarlar. Bu dünyada olma durumunu (Heidegger) belirginleştirirler ve eseri daha geniş bir gerçekliğin ipucu ve semptomu olarak kuran yorumsamaya dayalı eserler meydana getirirler. Dolayısıyla bu açıklamadan sonra, "Benjamin, *Elmas Tozu Pabuçlar*'da fetiş karakterine yapışmış bir biçimde duran bir meleksilik bulur muydu?" sorusunun cevabını vermek zor olmasa gerek. Bu eser, *Kötülük Çiçekleri*'nin duyarlılığının özünü oluşturan çift kutupluluktan –bir yanda meleksilik diğer yanda fetiş karakteri– uzaktır. Baudelaire'in sanatının yuvası olan pasajlar gibi bir mekânı ve onun üretildiği toplumsal koşulları görünür kılmaz.

Yüzeysellik öğesi, eserin üretildiği toplumsallıklara göndermeyi belirsizleştirdiği gibi "derinlik yoksunluğu" olarak tanımlanabilecek bir tek boyutluluğa da açılmaktadır. Jameson, Bonaventure Oteli'ni postmodern mimarinin bir figürü olarak çözümlerken, bu mekânın içinde hacim ve hacimlerin dilinin kullanışsız bir analiz teması haline geldiğinden bahseder. Hacimlerin kavranmasının imkânsız olduğu bu mekânda, "zihin sistematik ve bilinçli bir şekilde varsayılabilecek herhangi bir formdan uzak tutulmuş oluyor; öte yandan (hareketin yerini alan ve imleyeni haline gelen yürüyen merdivenler ve asansörlerden yansıtılan) sürekli hareketlilik de burada boşluğun tam an-

lamıyla sıkıştırılmış olduğu ve sizin de eskiden perspektifin veya hacmin algılanmasına olanak veren o mesafeden tamamen mahrum durumda içine battığınız unsuru oluşturduğu hissini yaratıyor. Bütün vücudunuzla, ta gözlerinize kadar, bu hiper mekânın içindesiniz".[56] Jameson, "derinliğin bu baskılanışı" ve "mekânsal mutasyon"u "zihinlerimizin bireysel özneler olarak kendimizi içinde tutsak bulduğumuz çokuluslu ve merkezini kaybetmiş global iletişim ağının haritasını çizmekte (hiç olmazsa şimdilik) gösterdiği yeteneksizlik" şeklinde kendini gösteren derin çıkmazın simgesi olarak değerlendirir ve makalenin sonuna doğru sözü yeni bir bilişsel harita ihtiyacına getirir.

Bu iki postmodern nitelik –toplumsal alana yapılan göndermenin silikleşmesi ve derinlik yitimi– konusunda Baudelaire'in yaptığı bazı saptamalar konunun erken modernite döneminde farkındalığına işaret etmek için değerlendirilebilir. İlki, *1846 Salonu*'nun "Eleştiri Ne İşe Yarar?" başlıklı bölümünde, Baudelaire, Stendhal'in bir sözüne göndermeyle eleştiri ve resim sanatının toplumsal göndermelerini belirginleştirmiştir: "Resim sanatı, görünür kılınmış bir ahlaki değerler sisteminden başka bir şey değildir".[57] Keza, Constantin Guys'ın tabloları için yazdığı "Modern Hayatın Ressamı" başlıklı eleştiri yazısı da göndermelerin belirgin kılınması biçiminde bir anlayışı destekleyecek öğelerle doludur. İkincisi, derinlik yitimi, ilk düzeyde aura yitiminin bir veçhesi olarak görülebilir. Eserin "özel atmosfer"inin buharlaşması olarak aura yitimi, hem eserin geleneğinden ve tarihsel derinliğinden koparılması anlamıyla hem de kendisine bakan kişiye karşılık vermemesi ve uzağın yakına getirilmesi anlamıyla bir derinlik kaybıdır. Oysa, derinliğin baskılanışı yoluyla, zihinlerin sistematik biçimsizleştirilmesi, hacim algısının yitimi ve algılama felcine uğraması, Benjamin'in aura çöküşüne tanıdığı olanaktan yoksun negatif bir anlam dizisine işaret eder. Jameson'ın uzamın baskılanışı aracılığıyla gösterdiği özne kaybı, Benjamin'in Baudelaire yazılarında mekanik zamanın diktası olarak sunulan "spleen" (sıkıntı) duygusuna karşılık gelir: *Paris Sıkıntısı*'nda spleen, aynı zamanda uzama da yapılan bir göndermeyle açıklanmıştır: *İki Kişilik Oda*'da "Zaman hükümdar, zaman hüküm sürüyor şimdi (…) Anılar, Pişmanlıklar, Spazmlar, Bunaltılar, Karabasanlar, Öfkeler, Bunalımlar (…) Saniyeler güçle, görkemle belirdi şimdi, her biri saatten fışkırdıkça, 'Ben Yaşamım, katlanılmaz, amansız Yaşamım!' diyor (…) Zaman hüküm sürüyor; gene başladı zorba yönetimine". Sürekli aynı olanın ebedi tekrarı, mekanik, homojen ve ölçülebilir bir zaman algısı-

na dayanan "cehennemî zaman", yılgınlık ve tecrübe yitimine neden olarak ideal'i askıya alır ya da Jameson'un terimiyle bilişsel harita yapma iktidarını törpüler. Baudelaire, mekanik zamanın hükmünü kesintiye uğratacak bir duyumsal-bilişsel harita bile önermiştir *Sarhoş Olun* başlıklı düzyazı şiirde: "Omuzlarınızı ezen, sizi toprağa doğru çeken Zaman'ın korkunç ağırlığını duymamak için (…) Zamanın inim inim inleten köleleri olmamak için sarhoş olun durmamacasına! Şarapla, şiirle ya da erdemle nasıl isterseniz".[58]

Ayrıca, kolektif bir geçmişin belleğini işlevselleştirmek, modern cehennemî zamanla başa çıkabilmek ve bu tür bir zamandan dahi yeni bir algı ve tecrübe türetebilmek açısından önemlidir. Benjamin'e göre, yeniden üretilen sanat yapıtının örneği olarak sinema, yeni tarzda bir algılamanın yolunu açarak "modern hayatın kahramanı" olur. Sinema, dokunsal alımlamayı görsel alımlamayla, yoğunlaşma yetisini oyalanmayla, eleştiriyi zevkle, gözün kapasitesini ruhla, dikkati alışkanlıkla ve bilinci bilinçaltıyla tamamlayarak yitik tamalgının ve bütünlüğün yeniden ele geçirilmesini sağlayabilecek potansiyellere sahiptir. Burada, yeniden üretilmiş yapıttaki aura yitimi, bir derinlik yoksunluğuna yol açmamış; bilakis psikanalizin sağladığı çözümleme verileriyle açıklanabilecek yeni bir derinlik boyutuyla telafi edilmiştir: "sinema, algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir (…) görsel algılar evreninin bütününde ve şimdi de akustik algılar evreninde tamalgılama açısından buna benzer bir derinlik boyutunun kaynağı olmuştur (…) Sinema dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dâhice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar!".[59] Benjamin'in sinemaya yönelik söylevinin coşkuyla yükselmesine neden olan, yeniden üretimin sağladığı imkânlarla spleen duygusunun aşılabileceğine inanmasıdır. Bonaventure Oteli'nin derinliksiz, mekânı fetişleştirici mimarisinden ve mekanik zamanın cezaevinden farklı olarak, sinema; yaşadığımız çağda spleen'i telafi edebilecek ve ütopik bir alan meydana çıkarabilecek bir gizilgüç taşımaktadır. Bu, Baudelaire'in *1846 Salonu* yazısının *Modern Hayatın Kahramanlığı Hakkında* başlıklı bölümünde spleen'in eziciliğini "demek ki modern bir güzellik ve kahramanlık da varmış!" coşkusuyla aşması,[60] varoluşçu kaygı ve bunaltının geleceğe atılarak aşılması veya yeni bir bilişsel harita ikamesi gibi anlamlar taşımaktadır: Sinema "modern hayatın kahramanla-

rı"ndan biridir: "Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana yayılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız. Yakın çekim mekânı genişletirken, ağır çekim, devinimi geniş zaman parçalarına yayıyor. Büyütücü çekimde yalnızca insanın, bulanık da olsa 'zaten' gördüğünün belirgin kılınması söz konusu olmayıp, maddenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır; bunun gibi, ağır çekim de yalnızca bilinen devinim motiflerini göstermekle kalmayıp, bu bilinenler içersinde bütünüyle bilinmeyenleri bulmaktadır (…) Kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğu da böylece somutlaşmaktadır. Bu farklılık, özellikle insanın bilinciyle etkili olduğu bir uzamın yerini, bilinçsiz etkinliğe sahne olan bir uzamın almasında ortaya çıkmaktadır (…) Güdüsel bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz".[61]

Postmodern Kitsch ve Tarihsel Avangard

Derinlik kaybı, zaman ve uzamın "demir kafes"i ve geçmişin kolektif belleğiyle ilişkinin askıya alınması anlamlarıyla taşıdığı açık politik mesajın yanında, yüzeysellik gibi estetik bir anlama da uzanır. 1920'lerde gerçeküstücülerin ve Dadacıların sanatı hayata yaklaştırma çabası, "yüksek kültür" savlarına karşı kültürde demokratikleşmenin yolunu açmıştır. Benjamin'in yeniden üretilen sanat yapıtı konusundaki pozitif tutumu, sanatın özerkliği görüşünden ("sanat sanat içindir") sanatın politikaya açılmasına giden bu düşünce hattını tamamlar. Benjamin, yeniden üretilen sanat yapıtını alkışlarken, aura yitimiyle meydana gelen derinlik kaybına karşılık yeni teknikle-rin sağlayacağı bir tamalgı veya yeni bir algı derinliği elde edilebileceğini düşünmüştür. Bu nedenle, sanattaki yüksek kültürcü perspektiften yoz bir yüzeyselleşme olarak görülebilecek gelişmeleri politik olanaklarıyla değerlendirmiştir. Sanatsal postmodernizm içindeki hâkim estetik görüş ise kitsch'e verilen abartılı değerde yerini bulur. İlk düzeyde, kitsch'in, yüksek kültür ve aşağı kültür gibi ayrımları yapıbozuma uğratan politik bir potansiyel taşıdığı düşünülebilir. Oysa, Benjamin'in perspektifinde devrimci bir atılım olarak görülmesi başlıca iki bakımdan tartışmaya açılabilir.

İlk olarak, kitsch, sanatçının piyasaya açılma sürecinde edindiği bir düzeyi deyimler. Gerçeküstücüler ve Dadacılar'ın metropol yaşamına açılarak sanat ve hayat arasındaki ayrımları yok etme çabaları, postmodernizm içinde sanatın sonu tezleri, piyasaya radikal açılımı ve ticarileşmesi ile tamamlanmıştır. Esasında sanatın piyasaya açılması aracılığıyla aurasını yitirmesi teması, Benjamin'in Baudelaire'in sanat görüşünde bulduğu çift anlamlılıklardan biridir. Baudelaire, bir yandan dandy'nin kutbunda "sanat sanat içindir" görüşüyle sanatın hâlesini modern yaşamın karşısına çıkarır; diğer yandan bohem ve flaneur'ün kutbunda modernliğin karmaşık deneyimleri içerisindeki düzleştirici ve eşitleyici eğilimin yanında yer alarak ozanın Tanrısal hâlesini yitirmesine pozitif bir değer verir. Benjamin'in Baudelaire'de bulduğu çift anlamlılığı hatırlayacak olursak, Baudelaire sanatının gücünü oluşturan bu gerilimdeki yönlerden biri fetiş, diğeri meleksilik boyutlarına denk gelir. Daha derinlikli düşünüldüğünde, sanatın hâlesini yitirmesi de kendi içinde bir kutupsallık barındırmaktadır ve *Komünist Manifesto*'da kapitalist toplumun diyalektik çelişkileri aracılığıyla tasvir edilmiştir: "Burjuvazi, tarihte son derece devrimci bir rol oynadı (…) üstünlüğü ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerkil, pastoral ilişkilere son verdi. İnsanı 'doğal efendiler'ine bağlayan çok çeşitli feodal bağları acımasızca kopardı ve insan ile insan arasında, çıplak çıkardan, katı 'nakit ödeme'den başka hiçbir bağ bırakmadı (…) o sayısız yokedilemez ayrıcalıklı özgürlüklerin yerine, o biricik insafsız özgürlüğü, ticaret özgürlüğünü koydu…şimdiye dek saygı duyulan ve saygın olarak değer verilen bütün mesleklerin hâlelerini söküp attı. Doktoru, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını kendi ücretli emekçileri durumuna getirdi".[62] Baudelaire ve Marx arasındaki derin yakınlıkları fark eden ilk kişi Benjamin'dir.[63] *Cömert Kumarbaz*'da kumarda ruhunu üst üste masaya süren ve onu kaybettiğinde "bir gezintide kartvizit kaybetmek kadar bile" üzülmeyen, bilakis hafifleyen; *Yitik Ayla*'da kadim kutsal ayrıcalıklarını yitirdikten sonra "yıkımın da bir işe yaradığı olur" diye içinden geçiren; *İyi Köpekler*'de "Akademik esin tanrıçasını istemem! O kocakarıyı ne yapayım ben? Ben dost esin tanrıçasına, kentli, canlı Tanrıçaya sesleniyorum, iyi köpeklerin yoksul köpeklerin, çamurlara batmış köpeklerin, ortağı olan yoksulla kendilerine kardeş gözlerle bakan ozandan başka herkesin vebalıymış, bitliymiş gibi yanından kovduğu köpeklerin şarkısını söylememe yardım etsin diye" düşünen şairi yönlendiren de benzer eşitleyici koşullardır.[64] Diğer bir deyişle, Platon, Yunan toplumunda mitolojik bir konumda olan, toplumun

ve devletin temelindeki mitolojiyi belirleme gücüne sahip bulunan ozanı "filozof kral"a rakip olarak gördüğünden denetim altına alır.[65] Burada ise şairin aşkınlık yüklü klasik tarihinden bir sapma vardır ve şair çok başka bir açıdan değerlendirilmiştir. Yüksek kutsallığı nedeniyle kovulmamış, modern hayata uyarlanarak aşkınlık yükünden kurtarılmıştır. Dahası, Baudelaire, şairin klasik tarihini sürdürerek ona aşkın bir yaratıcılık atfeden bazı romantiklerin yorumunun hilafına, şair ve fahişe arasında bir ilişki kurmuştur: İkisi de piyasaya açılır ve yaşamak için emeğini satar. Fakat bu fahişeleşme durumu, hayata yakınlaşmayı ifade ettiği ölçüde olumlu bir değere sahip görülür. Yoksa, *Yitik Ayla*'da modern hayatın şairi haline gelen ozan, kötü bir ozanın kendisinin yitirdiği aylayı yerden kaldırarak yeniden baş tacı edebileceğini de düşünmüş ama bıyık altından gülmeden de edememiştir:

> "Hiç değilse bir ilan verin de arayın bu aylayı, ya da komisere bildirin".
> "Hayır. Burada rahatım (…) Büyüklük, yücelik canımı sıkıyor. Hem sonra kötü bir ozanın bunu alıp edepsizce başına takacağını düşünüyorum da seviniyorum. Bir insanı mutluluğa kavuşturmak, ne büyük haz! Hem mutluluğa kavuşturmak, hem gülmek! X'i ya da Z'yi düşünün, ne gülünç olur, değil mi?".[66]

Görüldüğü gibi, edepsizlik ya da asıl gülünçlüğü oluşturan, fahişe veya onun can dostu olan ozanın edimi değil, ozanın düşürdüğü hâleyi almaya çalışan, aşkınlık sevdalı bir başka ozanın edimidir. İnsan, *Yitik Ayla*'daki gülünç ve edepsiz şairi hatırlayınca, bazı postmodern sanatçıları düşünmeden edemiyor. Jameson'ın not düştüğü gibi, Warhol, sanat kariyerine ayakkabı modellerini resimleyen bir ressam ve bir vitrin tasarımcısı olarak başlamış: "Gerçekten, postmodernizm ve olası siyasal boyutları hakkında olası merkezi temalardan birini –fazlasıyla aceleci davranarak– burada açmak istiyor insan: aslında Andy Warhol'un çalışmaları tamamen metalaştırma üzerinde odaklanıyor".[67] Warhol, 26 Ocak 1986 tarihli günlüğüne, New York'taki bir müzayede salonunda bir sanatsal nesnenin 1, 2 milyon dolara satılmasına gönderme yaparak şu alaylı yorumla bitirmiş: "*Şimdi insanların istediği eşi bulunmayan. Benim sanatım ise bunun tam tersi*".[68] İyi hatırlarsak, bu "*normal olan her şey güzeldir*" diyen çıplaklar kampı fotoğrafçısının Tereza'nın toplumsal gerçekçiliğine karşı çıkardığı yeni sanat anlayışı. Bunun Baudelaire'in kentin kamusal alanına ve modern hayatın sıkıntılarına toplumsal

göndermeler yapan, güzel olanı düelloya benzeyen çok yoğun bir çabayla ararken metalaşmaya direnen ("Ah! Hep böyle acı mı çekmeli, yoksa hep kaçmalı mı güzelden (…) Bir düellodur güzeli incelemek, sanatçıyı yere sermeden önce dehşetten haykırtan bir düello"[69]), sanatla hayatı birleştirme çabası taşıdığında ve kutsal ozanın hâlesini düşürdüğünde bile uylaşımsal olanın peşinde olmayan sanatıyla özdeşleştirilmesi güçtür. Özdeşlik bir yana dursun, Baudelaire, kitsch'in başladığı İkinci İmparatorluk döneminde bu anlama gelebilecek "chic" ve "poncif" terimlerini kullanmaktadır.[70] Baudelaire "chic" ve "poncif"i "korkunç, tuhaf ve zamane ürünü" olarak tanımlarken Warhol'un ürünlerini yorumluyor sanki: "Chic ve poncif sözcükleri atölye argosuna aittir. Her ikisi de her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti iş niteliklerini ifade eder. Poncif, nihai deseni tuvale aktarmak için iğneyle delip deliklerden renkli bir madde akıtılmasına dayanan bir teknik yöntemdi (…) Chic, belleğin istismarıdır, daha doğrusu chic, beyin belleğinden çok el belleğidir; çünkü karakterler ve formlar hakkında derin bir bellek gücüne sahip sanatçıların –Delacroix veya Daumier'nin– chic'le hiçbir ilgisi yoktur (…) Poncif sözcüğünün anlamı, chic'inkine yakındır (…) Hayatta ve doğada, poncif şeyler ve varlıklar, yani o şeyler ve varlıklar hakkında sahip olunan bayağı ve sıradan düşüncelerin özetleri bulunur: Bu nedenle büyük sanatçılar onlardan nefret ederler. Uylaşımsal ve geleneksel olan her şey chic ve poncif alanına girer".[71]

Adair, *Andy Warhol* başlıklı denemesinde eşi bulunan işler üreterek eşi bulunmayan bir sanatçı haline gelmesi paradoksundan söz eder: "imgelemini sistemli bir şekilde kopyaladıkça, Maolarını, Marilynlerini ve Jackielerini yorulmaksızın çoğalttıkça, taklit edilemez, benzeri üretilemez ve yeri doldurulamaz hale geldi (…) Bu, çevresindekilerin kimilerini bile tereddüde düşürecek kadar derinlemesine bir orospulaşmaydı".[72] Sanatçının piyasaya açılmasının demokratik açılımları, burada topyekün bir ticarileşme mantığının sömürüsüne bırakılmıştır: "Amerika'ya tapıyorum (…) Benim resmim , bugün Amerika'nın üzerine inşa edilmiş olduğu, kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelerin ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanıksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin yansıtılmasıdır".[73] Diğer yandan, *Yitik Ayla*'da yere düşen ayla yeniden baş tacı edilmiştir. Warhol'un gözünde, "büyük sanat (bunu kendi kendisine söyleyişini duyabiliyorum neredeyse), kitlesel olarak yeniden üretilen sanattır. Dolayısıyla aksiyomu ter-

sine çevirirsek, kitlesel olarak yeniden üretilmiş sanat da büyük olarak algılanacaktır (…) Onun en simgesel ikonunu, Campbell çorba konservesini gözünüzün önüne getirin (…) bizde bıraktığı etki, yeniden üretilmiş olsun, 'orijinal' halinde olsun, tamı tamına dünyanın en fazla çoğaltılmış imajı olan Mona Lisa'nın ürettiği etkiyle karşılaştırılabilir (…) Ve eğer Mona Lisa, hafif kitschimsi bir mitos ve gizem unsuru, gülümsemesinin efsanevi bilinmezliği sayesinde evrensel bir tanınmışlığı yaşıyorsa, Warhol'un tabloları da benzer bir giz sayesinde yaşamaya devam edeceklerdir."[74]

Burada Bürger'in analiz ettiği süreci, avangardın tüketilmesini görüyoruz. Avangard savaştığı kuruma yenik düşmüştür. Aykırılık sıradanlaşmış ve "avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri, medyanın ve eğlence dünyasının trükleri arasına girmiştir". Başka bir deyişle, Benjamin'in politik sanat idealleri açısından ne acıdır ki, sanat ile hayatı birleştiren gerçeküstücülük değil kapitalizm olmuştur.[75] Sennett, "eleştirmen Walter Benjamin, Warhol'un tablolarını görecek kadar yaşasaydı, onlarda, Viktoryenlerin bu korkusuna (makinelerin tekrarlama gücü ve makineli çalışma ürünlerinin bir araya yığılması); tekrar tekrar yinelenen şu reklam fotoğraflarına ya da ticari sembollere ya da görsel çerçöpe dayalı uğursuz bir sosyal özellik bulurdu" diye yazarken bunu düşünmüş olabilir.[76] Söz konusu olan, Benjamin'in Viktoryen bir görüşe sahip olduğu değil, Benjamin'in yeniden üretimde gördüğü demokratikleşme, sekülerleşme ve tam algılama gibi imkânlarının sıkıntı verecek kadar tekrarcı, imgelem yoksulu ve metalaşma boyutunda odaklanan dijital kültürde yitirilmiş olmasıdır. Demokratikleşme, kapitalizm tarafından saptırılmış ve sekülerleşme metalaşarak aurasını yitiren eserin yeni bir giz kazanmasıyla kaybedilmiştir. Aslında Benjamin'in estetiğinde postmodernist bir program bulmak isteyen Lash gibi sosyologların göremediği de budur. Örneğin Lash, "1920'lerin tarihsel avangardının –özellikle Dada, gerçeküstücülük ve konstrüktivizm– estetiğin aurası ve özerkliği üzerinde oluşturdukları radikal atağın postmodern bir duyarlılık" olduğunu düşünür. Dahası, Bürger'in avangardı iki dünya savaşı arası dönemle sınırlandıran "tarihsel avangardın tükenişi" tezine katılmaz ve Benjamin'in aura kavramı aracılığıyla 1920'lerden günümüze dek avangard postmodernist programın ilkelerini araştırmaya koyulur.[77] Holzer, Kruger ve Haacke gibi, postmodern sanatta muhalif bir akım arayan ve yeni politik sanat biçimleri üretmeye çalışan kimi kuramcılar ve sanatçılar olduğu doğrudur. Huyssen'in yaptığı gibi postmodernizmin 1960'lardaki erken dönem evresinin,

kullandığı teknikler, Bürger'in avangardın ana motifi olarak ortaya koyduğu "kurumsal sanat"a karşı putkırıcı bir rol oynaması, avangardın teknolojik iyimserliğini paylaşması ve popüler kültürü modernist ya da geleneksel yüksek kültürün kutsallığına karşı bir meydan okuma olarak çıkarmasıyla avangardın özelliklerini paylaştığı da söylenebilir.[78] Buna karşılık, "postmodernist sanatın büyük kısmı çoğu zaman dünyadan olduğu haliyle zevk almış ve bir estetik üsluplar ve oyunlar çoğulculuğu içerisinde mutlu bir şekilde bir arada varolmuştur".[79] Bunun en yetkin göstergesi, 1960'larda formalizmi eleştirerek devreye giren, başlangıçta yüksek ve kurumsal sanata karşı avangardist bir saldırı gibi kabul gören Warhol tarzı pop-art'ta hayalgücünden yoksun, tekrara dayalı ürünlerinin eleştirel bir potansiyel taşımak bir yana varolanı estetize ettiği ve alıntıladığı metaları ikonlaştırdığının anlaşılmasıdır.[80] Avangardın politik özellikleri, Lash gibi yazarların onda postmodernist program arama uğraşını kesintiye uğratıyorsa, bu durum da Huyssen'in postmodernist evreyi avangardın terimleriyle açıklama çabasını sekteye uğratır. Bürger'in terimlerini devralacak olursak, postmodernist "anlamın reddi" görüşünün "bütün toplumun ilkesi haline geldiği bir yerde, bayağılığı aşabilen herhangi bir anlam izi, bir direniş gösterisi haline gelebilir". Bu Lash ve Huyssen gibi, postmodernist duyarlılığı avangarda bağlamaya (ya da tersi) çalışan yazarların Bürger'e getirdiği, avangardın ömrünü sınırlama ve postmodernist uygulamaları görmezden gelme iddialarına karşı verilen bir yanıttır. Bu yanıtta dikkat çekici olan ise avangardın bir biçimde etkisini sürdürebileceğine yönelik bir görüşe kitsch'i aşarak bir direniş gösterisi haline gelme gibi bir koşulun eklenmiş olmasıdır: Avangard eserde "anlamın reddedilmesi bile, anlamın varlığına işaret eder".[81]

Benjamin'in perspektifi açısından konuyu başka bir boyuta doğru genişletmek de olasıdır. Bunun için Baudelaire'in kitsch'in karşılığı olarak kullandığı terimlerden biri olan chic'in içeriğini hatırlayalım: "belleğin istismarı". Buradan çıkarabileceğimiz sonuç, kitsch'in bellek ve tarihle ilişkisinin sorunlu olduğudur. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde işgali kareleyerek kolektif bellek için uğraş veren Tereza'ya karşı çıkan çıplaklar kampı fotoğrafçısının ağzından duymuştuk kitsch'in tanımını: "normal olan her şey güzeldir". Kundera'ya göre, kitsch "varolma ve unutuluş arasındaki durak"tır. Bu tanımı "iktidara karşı mücadele, belleğin unutuşa karşı mücadelesidir"[82] görüşüyle birleştirirsek, kitsch'in bellek(sizlik)le bağlantısını yeniden ifade edebiliriz. Bu bağlantı, ilk düzeyde, kitsch'in avangard karşıtı duruşundan

çıkar. Avangardın ve yeniliğin öldüğü, sanatın sonunun geldiği savlarına dayanan kitsch, bu iddialardan hareketle, tarihselciliğe yönelir. Tarihselcilik, gerçeküstücülerin geçmişin ölü nesnelerinden bir patlama çıkarmasından farklı bir biçimde, pastiche, metinlerarasılık ve oyun ile birlikte yer alır. Postmodernci kapıyı çaldığında geçmiş imgeleriyle birlikte kan kaybederek "dev bir tombala torbası"na dönüşür.[83] Burada, Baudelaire ve Benjamin'deki insanlığın önüne sürekli enkaz yığınları koyan, yıkıcı bir tekrara dayanan tarih bilincinden kaynaklanan melankolik dehşet öğesi, huzurlu ve uyumlu bir nostaljiyle, yıkıcılık oyunla karşılanmıştır. Dolayısıyla, "belleğin istismarı", unutuşun ve tek boyutlu bir zaman anlayışının amansız egemenliği ve geçmişin kolektif bellekle harekete geçirilebilecek devrimci imgelerinin ve ideal karşılıklarının (correspondances) ölümü gibi anlamlara gelen kitsch'e karşı mücadele, estetik kategorilerin tarihselliğini düşünen Benjamin için politik bir mücadele olmalıdır. Bu aynı zamanda, bellek, zaman ve deneyim kaybıyla ilgili modern hayat sıkıntılarına (spleen) karşı mücadelenin yollarından biridir.

Benjamin'e göre, kurtarıcı düşler, kolektif bellekte saklanmış devrimci eski zaman öğeleriyle birleşirler. Tarihin en eski dönemleriyle karışmış olarak belirginleşen öğelerin yeni ile karışması "ütopyanın doğumuna neden olur (…) bu ütopyanın izdüşümlerine ise kalıcı yapılardan geçici modalara kadar yaşamın binlerce olgusunda rastlanır (…) Her çağda bir sonraki çağı görüntülerle sergileyen düş içersinde (…) henüz gelmekte olan çağ, tarihin en eski dönemlerinin, başka deyişle sınıfsız bir toplumun öğeleriyle karışmış olarak belirginleşir".[84] Bu durumda tarih örtülmemiş, tarihsel zaman kurtarılmıştır. Bu düş, yaşadığımız dönemde ütopyacı rezervlerini korumayı başaranlar için stratejik bir söylem nesnesi olsa gerektir. Ütopya ve felaketin aynı "postmodern sahne"nin parçası olduğu gibi diyalektik bir tutumun geleceğe duyduğu umudu rasyonel olarak meşrulaştırması ve "çağımızın hem tehlikelerini hem de olanaklarını içeren bir teorinin hazırlanması gerektiği"ni düşünenler için kurtarıcı bir düş olmayı sürdürür.[85] Jameson'ın "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak tanımladığı dönemimizin egemen rasyonalitesi açısından sorunlu olan olgu da tam budur: "geçmişin kendisi uyarlanmaktadır (…) meçhul ve susturulmuş ölü kuşakların kurtarılması açısından, kolektif geleceğimizin hayati bir yeniden yönlendirilmesi için vazgeçilmez retrospektif boyut olan şey, artık kendisi de dev bir imge koleksiyonu, kalabalık bir fotografik benzeşim haline gelmiştir. Guy Debord'un

güçlü sloganı, şimdi tarihsellikten tamamen yoksun ve kendi farazi tarihi de bir dizi tozlu seyirlikten ibaret olan bu toplumun "tarih öncesi" için daha da fazla geçerlilik taşımaktadır. Poststrüktüalist linguistik teoriye gayet uygun bir şekilde, "gönderme yapılan" olarak geçmiş, yavaş yavaş gündemden düşer ve sonunda, arkasında metinlerden başka bir şey bırakmayarak tamamen silinir".[86]

Sonuç olarak, spekülatif sorumuza geri dönersek, Benjamin'in aura çöküşü ile demokratikleşme, sekülerleşme ve tamalgılama arasındaki ilişkiyi yeniden ele alacağını düşünmek makul görünüyor.[87] Benjamin'in kitsch'e karşı gösterilen tepkide sanatın estetik hâlesini korumaya yönelik bir çaba görmesi nedeniyle bu tutumu değerlendirmediğini düşünebiliriz.[88] Yoksa iyi bir Baudelaire okuyucusu olarak, onun uylaşımsal olana, kamuoyunun "aşağılık" beğenilerine ve salt ticari sanat anlayışına karşı eleştirel yazılarının farkındaydı. İkincisi, Benjamin'in, dönemindeki yaşamsal problemi, estetiği kurtarmaktan ziyade, faşizmin politikayı estetize etmesinin sonuçlarını önlemede ve sanatın politikaya açılmasında gördüğü açıkça anlaşılmaktadır.[89] Kitsch ürünlerin metalar toplumunu estetize ettiği ve sanatı politikadan yeniden ayırdığı bir dönemde yaşasaydı, avangardın politik sanat anlayışını ve sanatta kurumsallaşmaya karşı çıkışını sahiplenen Benjamin'in auratik olmayan sanat ile postmodern kitsch'i birbirinden ayıracağını düşünebiliriz. Bu ise Benjamin'in sanat kuramı açısından ciddi bir farklılık oluşturabilir. Çünkü meta estetiği ile auratik olmayan sanat arasında yapılan ayrım, varolanın eleştirilmesini olanaklı kılması açısından, sanatla hayatın birleştirilmesi savının yeniden düşünülmesini gerektirecektir. Bürger'in savlarını yeniden düşündüğümüzde, burjuva toplumunda sanatın rolüyle ilgili daha derin noktalara doğru uzanabiliriz. Eğer, burjuva toplumunda özerk sanat kaldırılamamış yani avangardın amaçları gerçekleşmemişse –daha da kötüsü bunu gerçeküstücülük değil kapitalizm gerçekleştirmişse–, bundan sonra da muhtemelen gerçekleştirilemeyecekse, özerklik statüsünün olumsuzlanması gibi bir şeyin arzu edilir olup olmadığı sorgulanacaktır ve belki de sanat ile hayat pratiği arasında belli ölçüde bir uzaklığın mevcut olana alternatifler üretilmesini sağlayacak serbest bir alanın varlığı açısından gerekli olabileceği düşünülebilecektir.[90]

Notlar

* Meral Özbek'e, Kültürel Çalışmalar dersine katkı yapan arkadaşlarıma ve zevkli Benjamin sohbetleri için Salih Akkanat'a teşekkür ederim.

1 Jean-François Lyotard, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", Çev: Dumrul Sabuncuoğlu, *Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas*, Haz: Nemci Zeka, İstanbul, Kıyı, 1994, s. 45.

2 Leonard Cohen, "Demokrasi"den: David Morley-Kevin Robins, *Kimlik Mekanları, Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Çev: Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul, Ayrıntı, 1995, s. 260.

3 Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Çev: Erol Özbek, İstanbul, İletişim, 2003, s. 109.

4 "Burada bizi sarsmak için toplanan fotoğrafların çoğu hiçbir etki yaratmıyor üzerimizde çünkü fotoğrafçı konusunu oluştururken cömertçe bizim yerimizi almış (…) olaya bile bile dehşetin dilini eklemiş; böylece bize önerdiği dehşeti hemen her zaman fazlasıyla kurmuş (…) fazla becerikli olduklarından bu resimlerin hiçbiri bizi etkilemiyor (…) bizim için ürpermişler, bizim için düşünmüşler, bizim için yargılamışlar; fotoğraf hiçbirşey bırakmamış bize-yalnızca düşsel bir onaylama hakkı bırakmış". Roland Barthes, "Çarpan Fotoğraflar", *Çağdaş Söylenler*, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Metis, 1998, s. 97.

5 Bkz. Kevin Robins, *İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası*, Çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Ayrıntı, 1999, s. 237 vd.

6 Milan Kundera, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, Çev: Fatih Özgüven, İstanbul, İletişim, 2005, s. 73, 76, 283. (Altını ben çizdim).

7 İkinci Dünya Savaşı'yla yiten avangard, 1968'de yeniden canlanmışsa da bu hareketin ertesinde çözülmüştür. "Hayatın ele geçirilmesi" ve "gündelik hayatta devrim" stratejisini benimseyen ve "yüce" sanatın estetiğine karşı bir estetik geliştiren avangard akım, gerçeküstücüler, Dadacılar, Rus fütürüstleri ve son Sitüasyonistlerle gelişmiş ve 68 Hareketinde "en muhteşem ama son oyunu"nu oynamıştır. Ali Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", *Avangard Kuramı'*na Sunuş, İstanbul, İletişim, 2003.

8 Kundera, *a.g.e.,* s. 320.

9 Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev: İsmail Yerguz, İstanbul, Afa, 1987, s. 51.

10 Kundera, *Roman Sanatı*, s. 38.

11 Kundera, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, s. 41.

12 "Gramsci'nin ("Aklın kötümserliği ve iradenin iyimserliği"nin) ötesine uzanan postmodernistler, yalnızca aklın kötümserliğini değil, aynı zamanda istenç kötümserliğini de benimser ve böylelikle çocuksu bir şekilde yeni ve kışkırtıcı bir dünyanın hemen ufukta belirdiğini tasavvur etmiş olan 1960'ların devrimci iyimserliğinden, bunun tam tersi bir aşırı nokta olan 1980'li ve 1990'lı yılların tüm politik bağıtlılıklarıyla alay eden devrimci yenilgiciliğe kayarlar". Steven Best, Douglas Kellner, *a.g.e.,* İstanbul, Ayrıntı, 1991, s. 341.

13 Colette Estin, Héléne Laporte, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Çev: Musa Eran, İstanbul, TÜBİTAK, 2003, s. 154-5.

14 Bürger, *a.g.e.*

15 Andreas Huyssen, "Postmodernin Haritasını Yapmak", Çev: Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Der: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi, 1994, s. 117. Ali Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", s. 22.

16 Best-Kellner, *a.g.e.,* s. 26.

17 Baudrillard için bkz. Douglas Kellner, "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Çev: Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Ankara, Vadi, 1994, s. 235. "Aktif" ve "pasif" nihilizmin mukayesesi için bkz. Ross Poole, *Ahlâk ve Modernlik*, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı, 1993, s. 172 vd.

18 Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, YKY, 2004, s. 58.

19 Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*'na Sunuş, İstanbul, İletişim, 2003, s. 39 vd.

20 Bürger, s. 114, 135. Benjamin'de alegori kavramı üzerine daha fazla bilgi için bkz. Bürger, s. 133-140.

21 Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Türkiye İş Bankası, 2006.

22 Friedric Jameson, "Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolutionof the Referent and Artifical 'Sublime' ", *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, ed. C. Hosek and P. Parker, New York, Ithaca, 1985, s. 252, 255. Artun, *a.g.e.,* s. 48.

23 Bürger, s. 115, 155.

24 György Lukács, *Roman Kuramı*, Çev: Cem Soydemir, İstanbul, Metis, 2003, s. 31, 65. Kundera'ya göre, roman bütünlüğe kavuşturulması gereken bir toplumsal gerçeklikten ziyade varoluşu inceler ve varoluşu fenomonolojik birtakım kodlamalarla anlamaya çalışır. Yani insanın varoluş durumlarının özünü araştırır. Bu bakımdan, sanatın kuramsal-felsefi akımlarla doğrudan ilişkilendirilmesi Kundera'yı korkutur. Fakat romanın modern epik niteliği "roman kuramı" açısından olduğu gibi "roman sanatı" açısından da verilidir: "aşırı işbölümünün ve uzmanlaşmanın egemen olduğu dönemde roman, insanın yaşamla hâlâ bütünlüğü içinde ilişkilerini koruyabildiği son kalelerden biriydi". Çünkü roman "bir tuzağa dönüşmüş dünyada insan yaşamının araştırılmasıdır". Kundera, *Roman Sanatı*, s. 80, 41, 35.

25 Lukács, *a.g.e.,* s. 35.

26 Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", s. 91.

27 Benjamin, "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar*, s. 195.

28 Simmel için şu iki esere bkz. Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms, Selected Writings*, (ed.) Donald N. Levine, Chicago and London, The University of Chicago, 1971. Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev: T. Bora-N. Kalaycı-E. Gen, İstanbul, İletişim, 2006.

29 Simmel'den aktaran: Werner Jung, *George Simmel, Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, Çev: Doğan Özlem, Ankara, Ark, 1995, s. 9. Simmel ve Benjamin arasındaki süreklilikler hakkında daha fazla bilgi için bkz. David Frisby, *Fragments of Modernity: Simmel, Kracaucer, Benjamin*, Londra, Heinemann, 1985. David Frisby, "George Simmel-Modernitenin İlk Sosyoloğu", Çev: Elçin Gen, *Modern Kültürde Çatışma*'ya Sunuş, İstanbul, İletişim, 2003.

30 Benjamin, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar*, s. 94.

31 Rolf Tiedemann, "Pasajlar Yapıtı'na Giriş", *Pasajlar*, İstanbul, YKY, 2004, s. 24.

32 Tiedemann, s. 24, 26.

33 Benjamin, s. 273-274. Alegorideki çiftanlamlılığın melankoli ile ilgisi vardır. Zira Benjamin, şeylerle ilişkisi yoğun bir hayranlıkla bıkkınlık arasında gidip gelen alegoristin tutumunu melankolinin dışavurumu olarak anlar: "Hasta bir insanın yalıtılmış, önemsiz şeyler karşısındaki derin hayranlığını, içi boşaltılmış simgeden hayal kırıklığıyla vazgeçmesi izler". Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, 1963, s. 207'den: Bürger, s. 135.

34 Benjamin, s. 89 vd.

35 *Minima Moralia*'nın özellikle "Müşteriye Hizmet" başlıklı bölümü, kültür endüstrisinin müşterileri tarafından yönlendirildiği ve onların taleplerine uygun sunumlar yaptığı konusunda bir yanlış bilinç ürettiğinden söz eder. Oysa ki, kültür endüstrisi müşterilerinin tepkilerine uyarlanmaktan ziyade "onları kalpazanca imal eder". Sinemanın yaptığı, "büyülemek veya yemek istediği çocuğu besleyen cadıyı andırır". Seyirciyi hızla gelen bir trenin şiddetiyle sarsan yakın plan görüntü, gerçekliğin çarpıcı bir alımlanmasını değil, ürettiği fantazmago-

risinin etkisiyle sanatın toplumsal koşullarını gizleyen bir "zehirli iksir"dir ya da "Büyükanne Olarak Kurt" bölümünde yazdığı gibi, yeniden üretilen eserin kitlesel tüketimi, kolektif alımlanması, dolayımsızlığı, sözde müşteriye hizmeti veya eleştirel kapasitelerini koruyabilen özneler tarafından belirlendiği, "sinema mazeretçilerinin cephaneliğindeki en güçlü sav"lardır ve olsa olsa büyükanne kılığındaki bir kurt aldatmacasıdır. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis, 2005. Debord'a göre ise "gösteri (…) güncel toplumun esas üretimidir (…) sonuçta, uyuma arzusundan başka birşey ifade etmeyen, zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü bir düştür". Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı, 2006, s. 40-42.

36 Habermas gibi kimi zaman tek yanlı olabilen bir modernite savunucusu bile "modernlik ruhunun zayıflamaya başladığı"nı kabul etmiştir. 1960'larda bahsedilen ve 1970'lerde hızlanan bir süreçten sonra modernizm artık çok daha az yankılanmaktadır. Habermas'a göre, Octavio Paz'ın "1967 avangardı 1917'yi tekrar ediyor. Biz modern sanat fikrinin sonunu yaşıyoruz" deyişiyle Peter Bürger'in "post-avangard"dan bahseden ve gerçeküstücülüğün başarısızlığını gösteren çalışması bu sürecin içeriden kabul edilmesidir. Ancak, Habermas, post avangard'ın varlığının modernlik sonrası olarak anılan geniş bir fenomene geçiş olarak yorumlanmasına karşı direnir. Bkz. Jürgen Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Çev: Gülengül Naliş, (Der:) Nemci Zeka, *Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas*, İstanbul, Kıyı, 1990.

37 Postmodernizmin merkezi önermelerinden biri gerçekliğin sorunsallaştırılmasıdır. Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, Londra and New York, Routledge, 1990.

38 Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simulasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı, 2005, s. 13.

39 Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", s. 242.

40 John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul, Metis, 1999, s. 42.

41 Robins, *a.g.e.,* s. 240.

42 Mauirce Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt", Sense and Non-sense, Evanston, Northwestern University Press, 1964, s. 19'dan: Robins, s. 67.

43 Robins, *a.g.e.,* s. 67.

44 "Eskiden görüntüler elle tutulur gövdelere ait olduklarından bunlara fiziksel görüntü derdik. Şimdi her şey uçucu (…) varolan, yani gövde ortadan kayboluyor. Bir içi boş elbiseler ve arkası boş maskeler çağında yaşıyoruz (…) Gövdeler yok, Zorunluluk da yok (…) Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilemiyor (…) Her gün dünyaya ilişkin gövdesiz ve sahte bir imgeler ağı tarafından yeniden onaylanan bir yalnızlık". John Berger, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, Çev: Bülent Somay, İstanbul, Metis, 1999, s. 26-27, 39-40.

45 Robins, s. 67, 208, 225. Baudelaire'in sahte olanda bulduğu güzellik ile Baudrillard'ın simulasyondaki hakikat iddiası karşılaştırılabilir. Akla gelen ilk fark, ilkinin melankolisinin diğerinde yerini genelleşmiş bir konformizm ve kinizme bırakmış olmasıdır. Öte yandan, imge ile imaj arasında nesnelerine mesafeleri açısından bir fark bulunduğu düşünülse dahi –daha doğrusu, imaj nesnelliğin olmadığını söyleyecektir–, her ikisi de fantazmagorik olanın büyüsüne kapılmıştır. Ayrım noktası, Baudelaire'in fetiş olan ile kaynaştırdığı meleksilik yönüdür. Bu boyut sayesinde, Baudelaire, metalaşmış modern hayata karşı kahramanlar çıkarır: "Modern hayatın kahramanları". Paçavracı, şair, kumarbaz, fahişe, lezbiyen, hokkabaz, çocuk, deha ve diğerleri. Baudrillard'ın bakışı ise böyle bir çift anlamlılıktan uzaktır. Onun kahramanları da yoktur –tabii ki kendimizi simulakrların kendilerinin birer kahraman olduğunu düşünecek kadar tekno fetişizme kaptırmamışsak–. (Tekno fetişizm, yeni imaj teknolojilerinin idealleştirilmesine dayanan, bilim ve rasyonalite söylemi içinde ama bilim kur-

gu dünyasında yeni bir mistisizm kuran postmodern yaklaşımlardan biri. Bkz. Robins, s. 75 vd.)

46 Baudrillard'ın "gerçek demokratik, illüzyon ise aristokratiktir" deyişi, aristokratik bir cesaret mi yoksa itiraf mıdır bilinmez ama gerçeküstücülüğün alegorisi ile simülasyonun dünyasını karşılaştırmak üzere değerlendirebiliriz sanırım. (Akt:) Mehmet Öztürk, *Sine-masal Kentler, Modernitenin İki 'Kahraman'ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul, Donkişot, 2005, s. 255. Diğer yandan, "yeni görme biçimleri görsel alanda varolan biçimlere ve iktidar ilişkilerine ters düşmez". Robins, s. 261. Hardt ve Negri'nin postyapısalcılık ve Marksizm'i birleştiren analizlerine güvenecek olursak, eski imgeler ve yeni imajlar arasındaki farkı, onların deyişiyle eski emperyalizm ve yeni "imparatorluk" arasındaki tarihsel farklılıkta arayabiliriz. Bu durumda, imaj teknolojileri –nasıl modern imgelem emperyalizm çağında yer almışsa– "imparatorluk"un ekonomik ve politik dünyasında yer alır ve postmodern imajlar imparatorluğun güdümündeki görme biçimlerinden ayrı düşünülemez. Bkz. M. Hardt-A. Negri, *İmparatorluk*, Çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı, 2001. Başka bir deyişle, Samir Amin gibi ekonomi-politikçiler uluslar arası hiyerarşilerin azalmak bir yana dursun yükseldiğini ve bunun sonucu olarak "dördüncü dünya" diye bir yeni kategorinin ortaya çıktığını söylemelerine karşın, yeni imajların gerçekliği ortadan kaldırdığını ve gerçekliğin yerini aldığını, dolayısıyla artık modernist ciddiyet ve sofuluktan uzak bir "imajlar ülkesi"ne yerleşebileceğimizi söyleyen tekno fetişizm ancak "imparatorluk" çağına özgü bir fetişizm olabilir. Samir Amin, *Avrupamerkezcilik, Bir İdeolojinin Eleştirisi*, Çev: Mehmet Sert, İstanbul, Ayrıntı, 1993, Bölüm IV. Yeni imajların genel olarak enformasyon kapitalizminin hedefleri için kullanıldığı ve daha özel olarak Amerikan ordusunun küresel imaj ve eğitim pazarının yaklaşık üçte ikisini kapladığı düşünülürse bu iddialar daha önemle anlam kazanır. Bkz. Robins, s. 245-246, 94.

47 Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", *Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Haz:/Çev: Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis, 1995, s. 159.

48 Gilbert Adair, *Postmodernci Kapıyı İki Kez Çalar*, Çev: Nazım Dikbaş, İstanbul, İletişim, s. 79.

49 Lash, "Critical Theory and Postmodernist Culture: The Eclipse of Aura", *Sociology of Postmodernism*, s. 169. Stauth ve Turner ise Frankfurt Okulu'ndaki "kitle kültürü" eleştirisini *kultur pessimismus*'a bağlar ve Alman toplumsal teorisinin gelişiminde önemli bir yeri olan nostalji paradigması etrafında analiz eder ve Benjamin'in tutumunu ayırırlar. Bu yorumda, nostalji, (yüksek) kültürcü seçkincilik öğesiyle birlikte çözümlenir ve gemeinschaft'in bir değişkesi olarak görülür. Bu makalenin dikkat çekici yönü, Frankfurt Okulu ile Benjamin karşı(t)laştırmasından ve Okulun geç modern dönemdeki uzantılarına odaklanmasından öte - ve ne yazık ki Benjamin hakkında sadece yüzeysel bir analizi içermesine karşın-, bu karşılaştırmayı nostalji ve melankoli arasında bir ayrımı temel alarak yapmasıdır. Bkz. Georg Stauth, Bryan S. Turner, "Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi", *Modernite Versus Postmodernite*, Çev:/Der: Mehmet Küçük Ankara, Vadi, 1994.

50 Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", Çev: Nurdan Gürbilek, *Son Bakışta Aşk*, s. 90.

51 Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", s. 99.

52 Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar,* s. 51.

53 Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar,* s. 59.

54 Friedric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Çev: Deniz Erksan/Haz: Nemci Zeka, *Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas*, İstanbul, Kıyı, 1990, s. 67 vd.

55 Benjamin, *Pasajlar*, s. 185 vd.

56 Jameson, s. 100 vd.

57 Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 149.

58 Bkz. Baudelaire, "İki Kişilik Oda", "Sarhoş Olun", *Paris Sıkıntısı*.
59 Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", s. 72.
60 Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 250.
61 Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", s. 73-75.
62 K. Marx-F. Engels, *Komünist Manifesto*, Çev: Sol Yayınları, Ankara, Sol, 1998, s. 10-1.
63 *Komünist Manifesto* hakkında benzer bir değerlendirme için bkz. Berman, *a.g.e.,* s. 161-167, 214.
64 Baudelaire, "Cömert Kumarbaz", "Yitik Ayla", "İyi Köpekler", *Paris Sıkıntısı*.
65 "O zaman ilk işimiz, masalcıları kollamak olacak. Masalları güzelse, bırakacağız söylesinler. Kötüyse yasak edeceğiz. (…) Bugün anlatılan masallara gelince, çoğunu atmalı (…) Hesiodos'un, Homeros'un ve daha başka şairlerin masalları (…) Kurucuya düşen şairlerin masallarının ne yolda olacağını bilmek ve bu yoldan ayrılmalarına göz yummamaktır". Platon, *Devlet*, Çev: Sabahattin Eyuboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası, s. 64-66.
66 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, s. 103.
67 Jameson, a.g.y., s. 68-69.
68 Adair, "Andy Warhol", s. 111. (Altını ben çizdim.)
69 Baudelaire, "Sanatçının Duası", *Paris Sıkıntısı*. Benjamin'e göre, melankolinin bir anlamı da "benzersiz olana odaklanmadır. Gerçekliği biçimlendiren kavramlardan hiçbiri o nesneye karşılık gelmediği için, hiçbir zaman amacına ulaşmayacak bir tavırdır bu. Benzersiz olana bağlanmak umutsuzca bir bağlanıştır". Gerçeküstücülerin "can sıkıntısı" kavramı da bu amacına ulaşamayacak ve "toplumsal işlevsizliğini başka bir şeye dönüştüremeyecek" melankolik tavırla ilgilidir. Bürger, *a.g.e.,* s. 137-138.
70 Artun, s. 70.
71 Baudealire, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 215-216.
72 Adair, "Andy Warhol", s. 112.
73 Akt: Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", a.g.y., s. 26.
74 Adair, "Andy Warhol", s. 114. "Bu dijital benzeşme'ye (simulacra'ya) hayranlıkla gözümüzü dikerek bakıyoruz; özellikle benzeşme oldukları, yeni bir çeşit canlı vizyonun capcanlı ejderhası oldukları için 'aura'ları var (…) kendileri dışında hiçbir şeye göndermede bulunmuyorlar. Üzerlerinde ne kadar manipülasyon özgürlüğümüz olursa olsun, sahip oldukları bir 'mesafe niteliği' var, çünkü sanal alanın maddi olmayan egemenlik alanı içinde bulunuyorlar". Gene Youngblood, "The new renaissance: arts, science and the universal machine", (ed.) Richard L. Loveless, *The Computer Revolution and the Arts*, Tapma, University of South Florida Press, 1989, s. 15'ten: Robins, s. 76.
75 Raymond Williams, *Politics of Modernism*, (Der:) T. Pinkney, Londra, Verso, 1994, s. 18, 25, 61'den: Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", s. 25-26.
76 *Gözün Vicdanı*, Çev: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul, Ayrıntı, 1999, s. 242.
77 Lash, *a.g.e.,* s. 158.
78 Huyssen, *a.g.e.,* s. 116 vd.
79 Best-Kellner, *a.g.e.,* s. 26.
80 Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", s. 25.
81 Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", s. 27-28. Bürger, s. 150.
82 Milan Kundera, *The Book of Laughter of Forgetting*, Harmandsworth, 1983, s. 3.
83 Adair, "Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar, s. 29.
84 Benjamin, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar*, s. 89-90.
85 Douglas Kellner, "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Çev:/Der: Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Ankara, Vadi, 1994, s. 256.
86 Jameson, s. 79.

87 Fakat bu konuya hiç değinmediği anlamına gelmez: "Sinema, atmosferin (Aura) zayıflamasına, personality'yi stüdyonun dışında yapay yoldan kurarak yanıt verir. Sinema alanındaki kapital tarafından desteklenen star kültü, kişiliğin artık çoktandır ancak bu kişiliğin mal karakteri içersinde varlığını sürdürebilen büyüsünü konserve eder. Sinemadaki kapital ağırlığını koruduğu müddetçe, genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir". Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 66.

88 Clement Greenberg, 1939 yılında Almanya, Rusya ve ABD'de gördüğü kitsch olgusunun yozlaştırıcı etkilerine karşı uyarıda bulunurken "dönemin egemen sanat değerlerini en etkin bir şekilde dile getirenlerden biri olmuştu. Greenberg'e göre, kitsch karşısında hakiki sanatı savunmak için sanatçıların sadece sanatla ilgili kaygıları olmalı ve aslında sanatçılar politik sömürüye karşı bağışıklığı olan soyut sanata yönelmeliydi". Toby Clark, *Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı, 2004, s. 13. Greenberg, ABD'de "enternasyonal modernizm" hareketinin fikir babalarından biridir. "Toplum yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı, 'saf' ve 'soyut' bir formalizmi" öngören bu beklentilere cevap veren, Soğuk Savaş döneminde ABD tarzı liberalizmi simgeleyen ve ABD'nin kültür politikalarının etkili bir silahı haline gelen soyut ekspresyonizm'dir.Böylece, Parizyen avangard kaldırıldıktan sonra, dünya kültürünün merkezini New York almıştır. Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", *a.g.e.*, s. 17-19.

89 "Faşizm, kendi içinde tutarlı olarak, politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar (…) Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta savaştır (…) 'Savaş olsun, isterse dünya batsın' diyen faşizm, duyusal algılamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti'nin itiraf ettiği gibi ('savaş güzeldir'), savaştan bekler. Bu herhalde tam anlamıyla sanat sanat içindir'in gerçekleşmesi olmaktadır. Bir zamanlar Homeros'ta Olimpos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta işte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir". Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, s. 78-79.

90 Bürger, s. 111-112."Neo avangardistler, kısmen tarihsel avangard temsilcileriyle aynı hedefleri savunsalar bile sanatın mevcut toplum içinde hayat pratiğine dahil edilme iddiası, avangardist amaçların başarısızlığa uğramasından sonra artık ciddiyetle ortaya atılamaz. Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp'ın hazır nesnelerinin sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir şekilde ulaşamaz. Aksine, Duchamp'ın *Pisuar*'ı (müze ve sergi gibi özgül örgütlenme biçimleriyle) sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu 'bulan kişi' 'eser'in müzeye girmesini talep eder. Böylelikle avanardist isyan tersine çevrilmiş olur". Bürger, *a.g.e.*, s. 55.



Walter Benjamin İbiza'da. Jean Selz'in çizimi, 1933

Türkçede Walter Benjamin Bibliyografyası

Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, çev.: Haluk Barışcan ve Aydın İşisağ, Metis Yayınları, 1984.

Walter Benjamin, *Parıltılar*, çev.: Yılmaz Öner, Belge Yayınları, 1990.

Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, YKY, 1995.

Walter Benjamin, *Tek Yön: Deneme*, çev.: Tevik Turan, YKY, 2000.

Walter Benjamin, *Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine*, çev.: Mustafa Tüzel, Dost Kitabevi, 2001.

Walter Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, çev.: Tevfik Turan, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü*, çev.: Cemal Ener, Metis Yayınları, 2001.

Walter Benjamin: *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, çev.: Ali Cengizkan, YGS, 2001.

Walter Benjamin ve Gershom Scholem, "Üç Mektup", çev.: İskender Savaşır, *Defter*, Sayı 26, Kış 1996, İstanbul.

Walter Benjamin, "Öykünme Yetisi Üzerine", çev.: Zeynep Sayın, *Defter*, Sayı 34, Yaz 1998, İstanbul.

Walter Benjamin Derlemeleri:

Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar, Yayıma Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 1993.

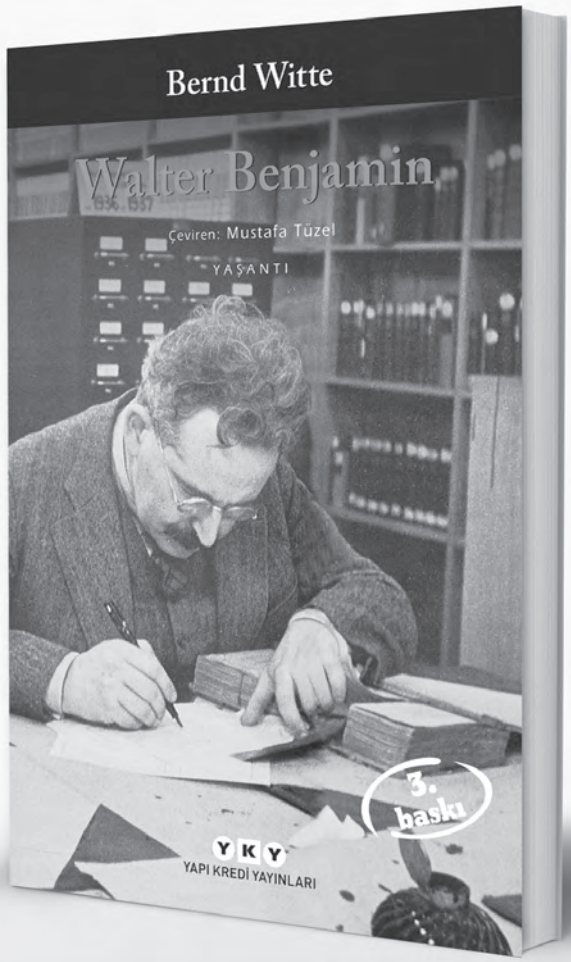
Benjamin, Yayıma Hazırlayan: Besim Dellaloğlu, Say Yayınları, 2005.

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Üretken ve hazin bir yaşamdan dünyaya bakışın kitabı: *Walter Benjamin*

20. Yüzyılın en büyük düşünürlerinden Walter Benjamin'in döneminin hep biraz ilerisinde kalmış düşünceleri, umutsuz aşkları, Scholem'le mektuplaşmaları, Adorno ve Brecht'le dostlukları, bunalımları, toplama kampında gazete çıkarma planları ve 48 yaşında canına kıyışı... Bir kültür adamının hazin öyküsü.



Walter Benjamin
Bernd Witte
Çeviren: Mustafa Tüzel
Yaşantı, 208 s.

www.ykykultur.com.tr YapiKrediKulturSanatYayincilik YKYHaber

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

geçen sayıdakiler

Melankoli

Cogito / Sayı: 51

Cogito'dan / Melankoli • **Rüzgâr Gülü /** Berduşum Abiler! • Et Mille per Annos • Sahiciliğin Canı Cehenneme • Bu Millet Kadirbilirdir... • Hükümet • Ulus Baker'in "Oluşan" Ölümü **Klasik /** Ebû Ali İbn Sînâ • Melankolinin Teşhis ve Tedavisi **Yeni Perspektifler /** Jan Philipp Reemtsma: Dindarlığa Saygı Göstermek Gerekir mi? • Armağan Öztürk: Kant'ın Vârisi Rawls: Liberal Kuramda Adaletin Özgürlüğü **Söyleşi /** Eric Dean Rasmussen • Slavoj Žižek'le Söyleşi: Özgürleşmek Acı Verir • Prof. Dr. Peter Wicke ile Popüler Müzik Üzerine Bir Söyleşi: Mozart'tan Madonna'ya Müzik Endüstrisi **Dosya: Melankoli /** Aristoteles: Karasafralılık • Galenos: Kara Safra Hakkında • Marsilio Ficino: Âlimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri • Jean De Nynaud: Kurtadamlık Üzerine • Michel De Montaigne: Melankoli Üzerine Denemeler • Münir Göle: Aşk Melankolisi Diye • Frances A. Yates: Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa • Oğuz Demiralp: Hülya ile Sevda • Erwin Panofsky: Satürn ve Melankoli • Elif Kamışlı: Melankoli ve Parlayan Zırhlı Şövalye Sendromu • Jean Starobinski: Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı • Fırat Mollaer: Romantik Aşkın Sosyolojik Halleri ve Modernite Deneyimi • Giorgio Agamben: Kayıp Nesne • Walter Benjamin: Sol Melankoli • Wendy Brown: Sol Melankoliye Direnmek • Judith Butler: Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet – Reddedilmiş Özdeşleşme • Mehmet Çetintaş: Tanıdıklarım... **Ulus Baker (1960-2007)** • Ulus S. Baker: Spinoza ve Duyguların Hesabı • Ulus S. Baker: Nietzsche, Çok-Tanrıcılık ve Parodi • Ulus S. Baker: Kadın ve Çocuk **Odak: Direnmenin Estetiği /** Gunilla Palmstierna-Weiss: Kendi Yansımasını Gören Okur • Arnd Beise: Direnişçi Sanat Yapıtında Kişisel ve Yabancı Deneyimler • Martin Vialon: *Direnmenin Estetiği*'nde Figürlere Dayalı Olay Anlatımı • Wolfgang Bialas: Tarih ve Direnim: *Direnmenin Estetiği*'nin Felsefi-Politik Yönleri **Kitap /** Can Cemgil: *Sermaye İmparatorluğu:* Kapitalist Emperyalizmin Doğasına Yapısal Bir Bakış **Sandıktan /** M. Çağatay Uluçay: Sultan İbrahim Deli mi, Hasta mıydı? **Geçen Sayıdakiler /** Sayı 50: Bellek: Öncesiz, Sonrasız • Yazarlar Hakkında

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Adorno'nun müzik yazıları ilk kez Türkçede

Artık Beethoven gibi beste yapılamaz ama düşünürken onun besteleme yöntemi model alınmalıdır.

Johann Sebastian Bach, Wagner, Schubert, Beethoven, Schönberg vb. besteciler, caz, opera, hafif ve ciddi müzik, müziğin toplumsal işlevi, kültür endüstrisindeki rolü ve açmazları üzerine yazıları bir araya getiren bu seçki zamanının çok ötesinde düşünebilen T. W. Adorno'nun tavizsiz negatif diyalektiğinin has örneklerini kapsıyor.



Müzik Yazıları
Theodor W. Adorno
Hazırlayan ve Çeviren: Şeyda Öztürk
Sanat, 288 s.

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

www.ykykultur.com.tr YapiKrediKulturSanatYayincilik YKYHaber

Yazarlar Hakkında

Recep Alpyağıl: (Samsun 1977-) İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde araştırma görevlisi. "Din Felsefesinde Dekonstrüksiyon" adlı doktora çalışmasını tamamlamak üzere. *Wittgenstein ve Kierkegaard'dan Hareketle Din Felsefesi Yapmak* ve *Kimin Tarihi, Hangi Hermenötik?* adlı iki kitabı vardır. Ayrıca 2007 sonuna *İBN ARABİ [Derrida] MEVLANA Üzerine Mülemma Düşünceler* adlı bir metin neşretmek arzusundadır.

Türker Armaner: 1968'de İstanbul'da doğdu. Edebiyat yazarı ve üniversitede öğretim üyesidir. Metis Yayınları'ndan çıkan öykü kitaplarının (*Kıyısız*, *Taş Hücre*, *Dalgakıran*) ve romanının (*Tahta Saplı Bıçak*) yanı sıra, Paris 8 Üniversitesi'ne sunduğu doktora tezi Fransa'da basılmıştır. Türker Armaner halen Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

E. Çiğdem Artan: 1983 yılında İstanbul'da doğdu. Galatasaray Üniversitesi'nden sosyoloji diploması aldı. Lisans tezini etkileşim düzlemi ve tüketim mekânı olarak müzelerin sosyal işlevlerinin dönüşümü: İstanbul'daki özel müzelerin durumu üzerine hazırladı. Yüksek lisansına Koç Üniversitesi'nde Anadolu Medeniyetleri ve Kültürel Miras Yönetimi bölümünde devam etmektir.

Zeliha Burtek: 1970 İstanbul doğumlu, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde doktora tezini Ali Akay'ın danışmanlığında tamamladı. Halen Yıldız Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde ders vermektedir.

Besim F. Dellaloğlu: Galatasaray Üniversitesi öğretim üyesi. Daha önce Mimar Sinan Üniversitesi'nde çalıştı. Bilgi Üniversitesi'nde de ders veriyor. Walter Benjamin hakkında yazdığı ve bitirmekte olduğu *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya* başlıklı kitabını pek yakında yayımlamayı umuyor.

Oğuz Demiralp: (1952) İlk yazılarını ve çevirilerini 1973'ten başlayarak Yeni Dergi'de, kurucularından olduğu Yazı, Soyut ve Oluşum'da yayımladıktan sonra 1980'lerde ürünlerini *Tan*, *Yazko Edebiyat* ve *Gergedan*'da gün ışığına çıkardı. Edebiyat üzerine denemelerinde "özel" bir metafizik kurmaya yöneldiği, eleştirel denemelerinde Türk edebiyatının güçlü kalemleri (Abdülhak Şinasi Hisar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, İsmet Özel) üzerinde çözümleyici bir yaklaşımla durduğu göze çarptı. İlk kitabı *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme*'de (YKY, 1993, 2001) Tanpınar'ı büsbütün öznel bir okuma perspektifinden işledi. Walter Benjamin üzerine *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme* (YKY, 1995) adlı bir kitap yazdı. Tekil denemelerini *Okuma Defteri* (YKY, 1995) ile *Yazı ve Yalnızlık*'ta (YKY, 1997) topladı.

Tuğba Doğan: 1981'de doğdu. MSM Yaratıcı Yazarlık ve MSGSÜ Sosyoloji bölümlerinden mezun oldu. Bağlam Yayınları'ndan çukan *Mütevazı Öneriler* adlı kitabı çevirdi. Say Yayınları'ndan çıkan *Benjamin* derlemesinde, *Toplumbilim* Görsel Kültür Özel Sayısı'nda ve başkaca yayınlarda çevirileri yayımlandı. Kısa öykü ve senaryo çalışmaları yapmaktadır. Halen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisansını sürdürmektedir.

Stefan Gandler: 1997 yılında Frankfurt am Main, Wolfgang Goethe Üniversitesi'nde doktora derecesini aldı. Çağdaş felsefe ve eleştirel kuram, nasyonal sosyalizm ve ırkçılık alanlarında çalışan Gandler, Meksika, Autónoma de Querétaro Üniversitesi'nde öğretim görevlisidir.

Fırat Mollaer: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi, Sosyoloji.

Aslı Odman: İstanbul Bilgi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde araştırma görevlisi. İktisat ve siyaset bilimleri dallarında eğitim gördükten sonra, tarihyazımına yönelmiştir. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda Meksika ve Türkiye'de toplum yapılarına dair karşılaştırmalı çalışmalara yapmaktadır. Bu karşılaştırmalı çalışmalar gittikçe daha fazla mekansal etüdler, kent sosyolojisi ve tarihi diye tasnif edilebilecek istikamete yönelmiştir.

Buket Okucu: 1983 yılında İstanbul'da doğdu. 2007 yılında Galatasaray Üniversitesi'nde Sosyoloji öğrenimini tamamladı. Londra, Brunel University'de küreselleşme üzerine yüksek lisans yapıyor.

Süreyya Su: 1971 yılında Sivas'ta doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, sosyoloji bölümünden lisans diploması aldı. Hacettepe Üniversitesi, antro-

poloji bölümünde yüksek lisans yaptı. *Kültürleşen İslam: Türk Müslümanlığında Senkretizm* (İletişim Yayınları) adlı bir kitabı var. Halen sanat sosyolojisi alanında çalışmalarına devam ediyor.

Erkan Tüzün: 1981'de Akşehir'de doğdu. Ankara Fen Lisesi'ni bitirdi. *Siyahi*'de, *Felsefelogos*'ta yazıları, çevirileri yayımlandı. Hacettepe Üniversitesi'nde felsefe eğitimi görüyor.

Sibel Yardımcı: 1976 yılında, Ankara'da doğdu. Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra, Boğaziçi Üniversitesi'nde yüksek lisansını, Lancaster Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı. İstanbul Festivalleri örneğinden yola çıkarak küreselleşme, kentsel dönüşüm ve kültürün özelleşmesi gibi konuları ele alan doktora tezi "Küreselleşen İstanbul'da Bienal. Kentsel Değişim ve Festivalizm" başlığı ile basıldı. Çeşitli dergilerde yazıları yayımlanan Yardımcı, halen Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim görevlisidir.